

**ЕВЛАМПИЕВ ИГОРЬ ИВАНОВИЧ**

*yevlampiev@mail.ru*

Доктор философских наук, профессор Института философии Санкт-Петербургского государственного университета.

199034, Санкт-Петербург,  
Менделеевская линия, д. 5

**IGOR I. EVLAMPPIEV**

*yevlampiev@mail.ru*

D. Sc. in Philosophy, Professor of the Institute of Philosophy, St. Petersburg State University.

5 Mendeleevskaya liniya St.,  
Saint-Petersburg 199034,  
Russia

#### **АННОТАЦИЯ**

**Статус художественного объекта в русской философии всеединства**

В статье анализируется эстетика, возникшая в русской философии всеединства под влиянием немецкой философии (Фихте, Шеллинг, Гегель). Согласно эстетической концепции В. С. Соловьева, предмет получает статус художественного объекта в том случае, если в нем обнаруживается предвосхищение будущего всеединого, абсолютно цельного состояния мира. В концепции С. Л. Франка Абсолют-всеединство понимается не как конечное состояние мира, а как его постоянное основание. Оно очевидно человеку в себе самом, но в природных объектах скрыто. Искусство способно так представить предмет природы, что в нем становится видно абсолютное основание всего существующего. Согласно эстетике Франка, искусство обязательно обладает мистической, религиозной глубиной.

*Ключевые слова:* философия всеединства, Владимир Соловьев, Семен Франк, эстетика, религиозный смысл искусства

#### **ABSTRACT**

**The Status of the Art Object in Russian Philosophy of Pan-Unity**

The article analyzes the aesthetics emerged in Russian philosophy of pan-unity under the influence of German philosophy (Fichte, Schelling, Hegel). According to V. S. Solovyov's aesthetic concept, the phenomenon receives the status of the art object if it demonstrates the anticipation of future pan-uniting, absolutely whole state of the world. This object has a high level of integrity and perfection. According to S. L. Frank's concept, Absolute (pan-unity) is understood not as the final state of the world, but as its permanent base. Being in unity with the Absolute the person can open Absolute as the basis of his being (in the act of intuition). In natural objects man does not see same absolute basis, but the art is able to represent the object so that absolute foundation of all that exists becomes evident in it; in this case the category of beauty and perfection loses its central importance. According to Frank's aesthetics, art necessarily has a mystical, religious depth.

*Keywords:* philosophy of pan-unity, Vladimir Solovyov, Semyon Frank, aesthetics, religious sense of art

**Игорь Евлампиев**

## СТАТУС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕКТА В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ ВСЕЕДИНСТВА<sup>1</sup>

Концепция всеединства является одной из самых характерных для русской философии в период ее наиболее плодотворного развития с начала XIX по начало XX века. Основные контуры этой концепции набрасывает уже П. Чаадаев. В соответствии с мыслью Чаадаева, то состояние, в котором находятся мир и человек, является «негативным», «недолжным», и главный признак этой негативности — отсутствие целостности бытия, его разделенность на отдельные, не связанные друг с другом, элементы. Этому состоянию наш разум может противопоставить «должное», идеальное состояние — состояние всеобщего единства, «слитности» всех элементов в органичном и прочном целом. Указанное целостное состояние мира Чаадаев обозначает термином «великое ВСЁ» [5, 377] и считает, что оно является *конечной целью* развития мира, при этом главным динамическим элементом, который может и препятствовать и способствовать этому движению, он признает человека. Чтобы направить движение мира к состоянию единства, человек должен прежде всего самого себя привести к всеединому состоянию; Чаадаев описывает этот процесс как соединение отдельных человеческих субъектов в форму единого сверхчеловеческого субъекта. Как пишет Чаадаев, «все назначение человека состоит в разрушении своего отдельного существования и в замене его существованием совершенно социальным, или безличным» [там же, 417].

Концепция всеединства порождает естественную этику: добром здесь признается само единство бытия, а также все те силы в мире и в человеке, которые ведут к такому единству, злом — все противоположные тенденции и силы.

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках научно-исследовательского проекта Санкт-Петербургского государственного университета (проект 23.38.328.2015).

Чаадаев не скрывал, что заимствовал основные принципы своей философии из немецких источников — из трудов Фихте, Шеллинга и Гегеля. В последующем развитии русской философии этот вектор влияния оставался самым существенным. Отдельные элементы концепции всеединства можно найти в философских построениях А. Хомякова, И. Киреевского, А. Герцена, в философском мировоззрении Ф. Достоевского и у других русских мыслителей второй половины XIX века. Но самой важной фигурой в этом смысле оказывается Вл. Соловьев, который поместил концепцию всеединства в центр своей философии и на основе этой концепции решал практически все философские проблемы.

На этой же основе Соловьев построил и свою эстетику, которая оказала огромное влияние на художественную практику последующей эпохи (Серебряного века) и, шире — на всю русскую философию начала XX века.

### 1. ЭСТЕТИКА В. С. СОЛОВЬЕВА

Сущность прекрасного и цели искусства Соловьев рассматривает в двух работах: «Красота в природе» (1889) и «Общий смысл искусства» (1890). Соловьев принципиально отвергает субъективистское понимание прекрасного, сводящее его к особенностям человеческого восприятия мира. Для него красота объективна, поэтому исходной проблемой является определение того «качества», наличие которого в объекте делает его прекрасным. Для примера он сравнивает кусок угля и алмаз: при одинаковом химическом составе первый невозможно рассматривать как прекрасный, а второй является образцом красоты. Красота алмаза заключается в том, утверждает Соловьев, что здесь свет, вступая во взаимодействие с косной материей, полностью просветляет ее, приходит в гармонию с ней; в алмазе «ни темное вещество, ни световое начало не пользуются односторонним преобладанием, а взаимно проникают друг друга в некотором идеальном равновесии» [1, 357].

Но свет Соловьев рассматривает в качестве сверхматериального деятеля, преобразующего материю (здесь явно сказывается влияние натурфилософии Шеллинга и Гегеля), поэтому он дает такое общее определение красоты (как алмаза, так и любого неживого природного объекта): «...мы должны определить красоту как *преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала*» ([там же, 358]; здесь и далее курсив в цитатах мой. — И. Е.).

Наиболее принципиально здесь именно объективное существование сверхматериального начала. Свет является только его простейшим проявлением; последовательный метафизический анализ этого начала позволяет утверждать, что оно есть особое целостное идеальное сущее, которое Соловьев называет *идеей*. Главное качество ее — абсолютная целостность и, значит, абсолютное совершенство, в силу этого *идея* есть абсолютное существо, то есть Бог: «Идеей вообще мы называем то, что само по себе достойно быть. Безусловно говоря, достойно бытия только всесовершенное или абсолютное сущее, вполне свободное от всяких ограничений

и недостатков. Частные или ограниченные существования, сами по себе не имеющие достойного или идеального бытия, становятся ему причастны чрез свое отношение к абсолютному во всемирном процессе, который и есть постепенное воплощение его идеи» [там же, 361].

Из этого описания видно, что *идея* Соловьева отличается как от идей (мира идей) Платона, так и от христианского Бога. От мира идей она отличается тем, что предстает в качестве абсолютного разумного существа, а от христианского Бога — тем, что непосредственно причастна миру и в ходе истории все более и более полно воплощается в мире. Для более точного понимания сути соловьевской *идеи* нужно уточнить смысл указанного ее воплощения.

Соловьев дает идее также, помимо приведенного выше, такое определение: «Она есть *полная свобода составных частей в совершенном единстве целого*» [там же]. Подразумевающиеся здесь «части» можно трактовать только как все богатство мирового бытия. Следовательно, *идея* представляет собой окончательное идеальное состояние мира, в котором будет реализован во всей полноте принцип всеединства, задаваемый ею. «Различие между идеальным, т. е. достойным, должным, бытием и бытием недолжным, или недостойным, зависит вообще от того или иного отношения частных элементов мира друг к другу и к целому. Когда, во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа или абсолютное начало не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе, тогда такое бытие есть идеальное, или достойное, — то, что должно быть» [2, 394]. Из этого описания следует, что различие между наличным состоянием мира (недолжным бытием) и *идеей* (должным бытием) нужно понимать не как различие двух онтологически противопоставленных друг другу уровней бытия (как у Платона и в традиционной христианской философии), а как *различие состояний* одного и того же мироздания в процессе его генезиса к совершенству — промежуточного, несовершенного состояния, с одной стороны, и конечного, совершенного, с другой.

Здесь обнаруживается самое разительное противоречие философии Соловьева, которое обуславливает все более частные проблемы и противоречия его системы: с одной стороны, он описывает мировой, космический процесс и развитие человечества внутри этого процесса как борьбу за идеальное, всеединое состояние мира, но, с другой стороны, оказывается, что это идеальное окончательное состояние (в виде описанной выше *идеи*) уже онтологически предсуществует по отношению к самому себе как результату человеческой и космической истории.

Указанное ключевое противоречие можно было бы устранить, если понимать *идею* только как идеал, то есть как идеальное представление о цели

исторического развития, а не как онтологическую реальность. В этом случае идеальное состояние мироздания нужно предполагать реальным только в конце исторического процесса. Однако одновременно с этим *идею* уже нельзя было бы считать полноценной божественной сущностью, ведь Бог реален во все моменты времени. Настаивая на том, что *идея* есть Бог, Соловьев вынужден считать ее онтологически реальной.

Введенная таким образом *идея* позволяет объяснить сущность понятий добра, истины и красоты и их соотношение: «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 осязаемая в чувственном бытии, *идея* есть красота» [1, 362].

При таком подходе красота оказывается более важным понятием, чем добро и истина, поскольку она обозначает окончательное воплощение в реальности и добра, и истины. Этот вывод кажется странным, поскольку красота очень часто выступает (особенно в природе) как безразличная к истине и добру и даже противоречащая им. Чтобы разрешить это противоречие, Соловьев подчеркивает сложность и многоуровневость форм реализации красоты. Добро и истина не предполагают «степеней» в своем существовании, ведь они чисто «идеальны», свидетельствуют только о самой *идее*, ее совершенстве в противостоянии реальности. В противоположность этому красота, именно как реализация *идеи*, может иметь множество форм, в которых *идея* воплощена в материальной действительности с большей или меньшей полнотой. Вот как это объясняет Соловьев: «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» [там же].

В контексте этого разъяснения красота алмаза означает, что он максимально полно реализует очень слабую идею просветления неживого бытия, а безобразия червяка связано с тем, что он очень неполно реализует высокую и совершенную идею жизни. Получается, что единая идея совершенного всеединого бытия внутри себя распадается на ряд частных взаимосвязанных идей, задающих разные степени реализации принципа всеединства (например, идея кристалла в неживой природе, идея жизни и т. п.).

Конечно, наиболее полная форма присутствия *идеи* в земном мире связана с человеком. Сама сущность человека, по Соловьеву, заключается в том,

что он являет собой связь *идеи* во всей ее полноте и объективной реальности с земной действительностью, а главная цель существования человека на земле — это постепенная все более полная реализация *идеи* в материальном мире. Но поскольку человек является материальным существом и сам есть часть материального мира, он прежде всего должен самого себя привести к форме, которая бы полностью соответствовала *идее*, принципу всеединства в ней. Именно в этом — значение добра в нашей жизни; борясь же за добро, мы боремся за полноту собственного человеческого бытия, за полноту реализации своей сущности — быть проводником *идеи* в материальном мире. Но добро, по Соловьеву, не распространяется на материальную природу, и в этом — его недостаточность для окончательного воплощения *идеи* в мире: «...допустим, что добро осуществлено — не в чьей-нибудь личной жизни только, но в жизни целого общества, осуществлен идеальный общественный строй, царствует полная солидарность, всеобщее братство. Непроницаемость эгоизма упразднена; все находят себя в каждом, и каждый — во всех других. Но если эта всеобщая взаимопроницаемость, в которой сущность нравственного добра останавливается перед материальной природой, если духовное начало, победивши непроницаемость человеческого психического эгоизма, не может преодолеть непроницаемость вещества, эгоизм физический, то, значит, эта сила добра или любви не довольно сильна, значит, это нравственное начало не может быть осуществлено до конца и вполне оправдано» [2, 391].

Получается, что после того как человечество полностью проникнется *идеями* (полностью реализует в себе идеал добра), перед ним встанет главная и окончательная задача — преобразование материального мира в соответствии с *идеями*, то есть в соответствии с принципом всеединства. Но это и означает преобразование мира по закону красоты, а деятельность, которая осуществляет такое преобразование, — это *искусство*. При этом Соловьев признает, что наука также направлена на изменение материальной природы с той целью, чтобы сделать ее основанием человеческого прогресса, однако в этом процессе наука не считается с внутренней самобытностью материального бытия, только *подчиняет*, а не *преображает* его. Поэтому то воздействие, которое оказывает наука на материальную природу, совершенно недостаточно для окончательного преобразования реальности. Соловьев настаивает на том, что только преобразование по законам красоты в искусстве выполняет до конца цель *идеи* в отношении материального мира: «Если нравственный порядок для своей *прочности* должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей *полноты* и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только чрез свое просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения



добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира» [2, 392].

Понятно, что деятельность по такому преобразению материальной действительности существенно отличается от обычного человеческого искусства, вовсе не претендующего на радикальное изменение мира. То, о чем здесь говорит Соловьев, — это *теургия*, грядущая форма человеческой деятельности, которая должна вырасти из современного искусства после того, как само человечество обретет «нормальную» (всеединую) форму, то есть само полностью будет пронизано *идеями* и будет готово внедрять ее в материальный мир. Но в рамках такой концепции и наше несовершенное искусство получает естественное объяснение. Окончательное преобразование мира с помощью теургической деятельности произойдет только в конце истории, однако элементы этой деятельности присущи человеку уже сейчас, поэтому он способен в актах художественного творчества преобразовать отдельные частные и конкретные объекты природы так, что они дадут отдаленное представление об указанном конечном всеедином состоянии всего мира. «Пока история еще продолжается, мы можем иметь только частные и отрывочные *предварения* (антиципации) совершенной красоты; существующие ныне искусства, в величайших своих произведениях схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат таким образом переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни. Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного *пророчества*» [там же, 398–399].

В итоге Соловьев дает такое философское определение художественного объекта: «...всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение» [там же, 399]. Под «будущим миром» здесь, конечно, имеется в виду окончательное состояние мира, когда в нем будет полностью реализована *идея*, и он станет абсолютным всеединством. В этом состоянии будет достигнуто такое взаимопроникновение частных явлений друг в друге и такое единство каждого из них с мировым целым, что для человека в его нынешнем несовершенном виде проблески этого состояния выглядят как поистине *мистические* события. Это означает, что наиболее явные, отвечающие своей сущности, и наиболее значимые формы искусства обладают внутренней мистичностью, загадочностью; к их числу Соловьев относит в первую очередь музыкальные произведения и лирику. Отметим, что в этом аспекте Соловьев следует за Шопенгауэром, философские идеи которого он очень ценил. Все более рациональные и более «понятные» формы искусства не столько показывают грядущее всеединое состояние мира, сколько демонстрируют

несоответствие нынешних несовершенных проявлений человека и мирового бытия этому окончательному состоянию. Особенно любопытно в этом контексте определение комического: для Соловьева комическое есть «отрицательное предварение жизненной красоты чрез типичное изображение антиидеальной действительности *в ее самодовольстве*» [там же, 401]. Комическое как бы «от обратного» доказывает значимость всеединого идеала, показывая негативные примеры героев или ситуаций, демонстрирующих господство эгоизма, замыкание на себе и нежелание прийти в гармонию с другими и с целым (обществом и миром).

Можно констатировать, что эстетика Соловьева носит явно объективистский характер; будучи основанной на категории прекрасного, она хорошо работает на материале классического искусства, но сталкивается с трудностями при объяснении нового, модернистского искусства, в котором совершенно очевидна тенденция к субъективизации искусства и для которого категория прекрасного перестает быть принципиальной. Может показаться, что в рамках философии всеединства, развиваемой Соловьевым, новое искусство вообще не допускает объяснения, однако это далеко не так. Философские наследники Соловьева, прежде всего С. Франк и Л. Карсавин, показали, что принцип всеединства обладает достаточной гибкостью, и на его основе можно построить эстетику, объясняющую не только классическое, но и модернистское искусство (в ее подлинно содержательных проявлениях).

## 2. ЭСТЕТИКА С. Л. ФРАНКА

В философии Вл. Соловьева состояние абсолютного всеединства является конечной целью мирового процесса, но это означает, что его достижение лишит смысла весь пройденный при этом путь, то есть значение всех несовершенных исторических состояний человечества заключается только в том, что они ведут к этому конечному совершенному состоянию, являются его «основанием». Кроме того в достигнутом абсолютном состоянии мир и человечество потеряют качество развития, временного изменения. Все это совершенно не соответствует нашему представлению о ценности каждого момента нашей личной и общественной истории и ценности временного развития как такового. Чтобы учесть это безусловное значение времени и временного процесса, Франк радикально модифицирует концепцию всеединства.

Во-первых, он, как и Соловьев, утверждает, что абсолютное всеединство уже онтологически реально. Но если в философии Соловьева эта идея вступала в противоречие с идеей исторического развития мира к всеединому состоянию, Франк устраняет это противоречие за счет того, что совершенно иначе, чем Соловьев, интерпретирует отношения Абсолюта-всеединства с нашим миром. Соловьев противопоставляет их, считая, что божественная реальность лишь опосредованно, в виде «проблесков» присутствует в нашем земном мире, Франк же, наоборот, предельно сближает их; земной



мир — это «явленность» Абсолюта в конкретной и многообразной форме, это *необходимое воплощение* Абсолюта, без которого он не был бы Абсолютом. Можно сказать, что существование Абсолюта *в себе* недостаточно, поскольку в качестве совершенного всеединства он не может стать «постижимым» самому себе, поэтому одновременно с существованием *в себе*, он должен существовать *для себя*, а это и есть его существование в опосредовании множественностью, то есть в форме мира и человека, реализующих принцип всеединства относительно, а не абсолютно.

Во-вторых, Франк, в отличие от Соловьева, не считает онтологически реальное абсолютное всеединство статичным, лишенным внутренней динамики. Вслед за А. Бергсоном он считает характеристику метафизического становления (или *мощи*, в его собственной терминологии) необходимым качеством Абсолюта: статичное и неизменное сущее по этой логике менее полно и совершенно, чем сущее, обладающее указанной характеристикой. *Метафизическое* становление (мощь) Абсолюта при его «явлении» в форме предметного мира и человека переходит в характеристику *временного изменения* мира. Абсолют-всеединство обладает бесконечной, неисчерпаемой полнотой, именно эта полнота в эмпирической действительности реализует себя в виде бесконечного ряда неповторимых, обладающих непреходящей ценностью состояний мира. В этом смысле историческая изменчивость мира не имеет и не может иметь никакой определенной цели, она значима сама по себе, в том смысле, что порождает все новые и новые состояния, раскрывающие бесконечную полноту Абсолюта.

Для конкретного человека в его отношениях с окружающим бытием самым главным оказывается понимание того факта, что помимо рационального отношения к предметному миру он имеет еще более важное и фундаментальное, иррационально-интуитивное отношение к Абсолюту-всеединству. При этом последнее отношение обуславливает первое. В определенном смысле обычное познание мира есть «перевод» на понятный нам язык рациональности того непосредственного интуитивного отношения, которое каждый из нас имеет к Абсолюту. Отношение же к Абсолюту само по себе, вне его интерполяции в формы рационального познания мира, не допускает никакого дискурсивного выражения; в этом смысле Абсолют выступает для нашего сознания одновременно и совершенно *реальным*, и совершенно *непостижимым* сущим.

Но как же тогда мы можем «опознать» присутствие интуиции Абсолюта в нашем жизненном опыте? Если бы он выступал для нас только во вторичных и искаженных формах рационального познания, мы бы никогда не смогли даже узнать о том, что имеем непосредственную интуитивную связь с Абсолютом. Поскольку Франк в своей философии утверждает наличие такой связи, более того, утверждает, что она обосновывает все виды нашего отношения к окружающему миру (представляющему собой «явленность» Абсолюта), то он должен указать те элементы нашего жизненного опыта, которые свидетельствуют о такой непосредственной интуиции Абсолюта.

Здесь и выясняется значение категории прекрасного и вообще эстетического отношения к реальности.

Анализируя специфику восприятия прекрасного, Франк выделяет в этом эстетическом акте три принципиальных момента. *Первый момент* непосредственно определяется главным принципом философии всеединства: прекрасное всегда выступает как необычное для нашей несовершенной действительности *органическое, слитное целое*. «Оно может — и даже должно — иметь многообразный состав, но члены или части этого многообразия — например, отдельные черты прекрасного лица или горы, дома, зелень, свет, воздух прекрасного ландшафта и т. п. — имеют силу и значительность не сами по себе, а именно лишь как интегральные, неразрывно слитые моменты *целого*, которое есть некое сплошное, *внутренне слитное единство*» [4, 424]. *Второй момент* заключается в том, что прекрасный объект принципиально не поддается рациональному осмыслению и дает опыт непосредственного слияния сознания с *реальностью самой по себе* (то есть с абсолютной реальностью), которая *вообще не имеет формы предметности*: «...всегда и всюду, где нам удастся отрешиться от привычной установки *предметного истолкования* реальности, от произвольного видения в образах показателей предметной действительности, распадающейся для нас тогда на отдельные вещи и качества, выразимые в *понятиях*, и сосредоточиться на простом созерцании реальности в ее *непосредственной конкретности*, — везде и всегда, когда нам удастся, наподобие детей, без размышления жадно воспринимающих образы бытия, иметь *чистый опыт реальности* вне всякого умственного ее анализа, — мы воспринимаем реальность как прекрасное» [там же, 424–425]. Этот момент, по сути, и означает, что восприятие прекрасного есть форма интуиции Абсолюта-всеединства, и именно эстетическое отношение к миру позволяет нам заметить, что мы имеем непосредственную связь с Абсолютом, как бы увидеть за предметными формами эмпирического мира их существование в совершенной «слитности» Абсолюта. *Третий момент* вытекает из сказанного: будучи формой интуиции Абсолюта, эстетический акт придает воспринимаемому предмету или явлению особую ценность, противопоставляя его миру: «...“прекрасное” как бы *изъимется из состава предметного мира* (в котором нет самодовлеющей части, нет ничего законченного в себе, а всё есть фрагмент, черпающий свою полноту из своей связи со всем другим, из своей зависимости от другого) и становится само в себе, независимо от всего остального, выразителем некоего последнего, глубочайшего, всепронизывающего исконного единства бытия» [там же, 425].

Можно заметить, что Франк идет еще дальше Соловьева по пути иррационализации прекрасного, ведь из приведенных высказываний следует, что спецификой прекрасного является не столько внутреннее совершенство, гармония (последняя, как правило, обладает какой-то рациональной выразимостью), сколько особое чувство непосредственной реальности эстетического объекта — даже если это только воображаемый

или идеальный объект. Получается, что практически любой фрагмент действительности может приобрести статус эстетического объекта, если художнику удастся преобразовать его таким образом, чтобы обнажилось его основание в виде Абсолюта-всеединства. Поскольку, согласно Франку, Абсолют предстает в нашем жизненном опыте как нечто рационально невыразимое, то главным качеством эстетического объекта также оказывается его характеристика абсолютной *непостижимости*: «...то, что выражает прекрасное, есть просто *сама реальность* в ее отвлеченно-невыразимой конкретности — в ее *сущностной непостижимости*. Пережить реальность эстетически — хотя бы в малейшем частном ее проявлении — значит именно иметь *живой, наглядно-убедительный опыт* ее *непостижимости* — ее *совпадения с непостижимым*» [4, 427].

В результате, эстетический статус предмет или какой-то фрагмент действительности получает не в силу его внутренних, структурных отличий от других объектов, а в силу особого характера его рассмотрения — через усмотрение его отношения к абсолютной всеединой основе всего реального. Это вполне соответствует практике нового искусства, когда объектами художественного творчества, то есть «прекрасными» объектами, могут стать ничем не выдающиеся предметы обыденного опыта, как, например, старые башмаки или сломанный стул на полотнах Ван Гога.

Помимо этого Франк находит в художественном объекте еще одну важную черту, которая стала очевидной только в новом, модернистском искусстве. Это связано с философским пониманием человека в системе Франка.

Как уже было сказано выше, предметный мир в философской системе Франка предстает как «явленность» Абсолюта, но, безусловно, то же самое можно сказать и о человеке, поэтому возникает проблема различения двух форм «явленности» Абсолюта — в предметном мире и в человеке. Франк действительно считает эти формы совершенно различными, даже противостоящими друг другу, именно поэтому предметный мир выступает для человека не просто чужим, но *устрашающим*, часто пробуждающим в человеке *тоску* и *ужас* (в духе известных «экзистенциалов» М. Хайдеггера). Принципиальная особенность «явленности» Абсолюта в человеке состоит в том, что здесь, как это уже было описано выше, Абсолют не просто есть *в себе*, но он есть *для себя*, то есть он открывается себе самому и становится «прозрачным» для себя самого. Франк фиксирует эту особую форму «явленности» Абсолюта терминами «самобытие» и «самооткровение» Абсолюта. В этом контексте становится особенно ясным утверждение, что Абсолют сам по себе не может быть «полноценным» без его «явленности» в форме человека, через которую он приходит к «прозрачности», данности себе самому, и которая в этом смысле есть адекватная, «правильная» форма «явленности» Абсолюта. В то же время мир «не узнается» человеком в том качестве, в каком он должен обрести свой подлинный смысл — как *иная* форма «явленности» Абсолюта.

В силу такого различия двух форм «явленности» Абсолюта, человек легко приходит к осознанию Абсолюта через свое собственное бытие, и в то же время не может непосредственно усмотреть абсолютное основание в мире. С этим связан тот известный факт, что все религии в истории представляли Бога как абсолютного человека, а мир помещали вне Бога, как чуждое ему «творение». На деле, это глубоко неверная точка зрения, не позволяющая прийти к правильному религиозному воззрению на себя и всю реальность. Исходной, базовой интуицией правильного религиозного мировоззрения является усмотрение *единой основы* в бытии предметного мира и в бытии человека. Научное, рациональное познание обостряет противоположность этих форм бытия, и только в искусстве и эстетическом восприятии природы это интуитивное ощущение единой основы всего бытия получает себе полное выражение. Это Франк считает вторым характерным свойством эстетического восприятия. *«Красота есть непосредственное и наглядно наиболее убедительное свидетельство некоего таинственного сродства между “внутренним” и “внешним” миром — между нашим внутренним и непосредственным самобытием и первоосновой внешнего, предметного мира. Это единство нам непосредственно раскрывается — или, вернее, мы имеем некое внешнее обнаружение этого искомого глубинного единства — во всяком эстетическом опыте; эстетический опыт убеждает нас, что такое единство есть, должно и может быть найдено — вопреки неустранимо-очевидному фактическому разладу и раздору между этими двумя мирами»* [там же, 427–428].

Две формы «явленности» Абсолюта не просто различны: одна из них адекватно и полно выражает Абсолют, а другая скорее искажает и скрывает его. Адекватной и полной является та форма, которая связана с человеком, поскольку здесь происходит «самооткровение» Абсолюта. Из этого следует, что обнаружение общей основы предметного мира и человека должно заключаться в необходимости «исправления» искаженной формы «явленности» абсолютного основания всего существующего и представлении ее подобной той «правильной» форме, которая дана в человеке. Именно это утверждает Франк: эстетическое восприятие «мертвой» природной реальности придает ей не только «живой», но и «духовный» характер, она становится подобной нашей собственной живой и духовной сущности, и отношения с ней приобретают характер общения с другой личностью. «Все “прекрасное”, все открывающееся в эстетическом опыте испытывается как нечто сродное в этом смысле живому, одушевленному существу — как нечто сродное нашему собственному внутреннему самобытию. Оно есть нечто “душеподобное”, — нечто, имеющее какое-то “внутреннее содержание”, “внутреннюю реальность”, которая *выражает* или *открывает* себя во внешнем облике наподобие того, как наша “душа” — или обращенное к нам “ты” — “выражает” себя в мимике, взгляде, улыбке, слове. Прекрасное (в природе и в искусстве) “говорит” нам что-то, “дает нам знать”, подает знак о некой тайной, скрытой, живой глубине реальности; и мы в каком-то

смысле “общаемся” с прекрасным — с красотой ландшафта или прекрасного лица, с картиной, статуей, собором, музыкальным произведением, — как мы общаемся с другом, с близким; мы усматриваем во внешней реальности что-то сродное нашей интимной глубине, нашему потаенному самобытию» [4, 428].

Тем самым в концепции Франка получает обоснование известная черта искусства XX века — *субъективизм*; искусство теперь очень часто предстает как парадоксальная форма субъективного изображения объективной реальности, то есть такого изображения реальности, в котором «проступает» *субъективность самого художника*. Это объясняется тем, что художник усматривает в реальности то же самое абсолютное основание, которое он находит в себе, но в силу живого и иррационального характера этого основания оно выступает в его художественном опыте в предельно конкретной форме — в той самой форме, в которой художник непосредственно знает себя самого, свой внутренний, субъективный мир.

В этом контексте Франк отвергает как совершенно неверную концепцию «вчувствования», с помощью которой немецкие эстетики пытались в начале XX века объяснить необычный характер нового искусства (прежде всего экспрессионизма). Согласно Франку, субъективность не вторичным образом переносится на эстетический объект, а выявляется художником в объекте, и это может сделать каждый человек, если сумеет преодолеть навязанный культурой рациональный образ мира (наглядный пример такого отношения к миру дает мифология).

Подводя итог, можно сказать, что в своей эстетической концепции Франк органично соединяет традиции классической философии от Платона до Гегеля и неклассические идеи, вошедшие в философию в XX веке. В этом смысле его представления об искусстве и художественном творчестве дают эффективную альтернативу различным позитивистским и постмодернистским концепциям, которые понимают искусство как игру поверхностных смыслов и тем самым лишают его какого-либо существенного содержания. В концепции Франка искусство — это предельно содержательная и ответственная сфера человеческой деятельности, в искусстве человек открывает абсолютные основания собственного бытия и бытия всего мира, осознает свою причастность ко всему, что происходит в мире. Искусство *всегда и во всех своих формах* — это способ раскрыть бесконечность и абсолютность человеческого существования, то есть оно всегда связывает человека с высшими «инстанциями» бытия и, значит, обязательно имеет *религиозное, мистическое* измерение.

При этом та глубокая и неотъемлемая религиозность, которая присуща любому подлинному произведению искусства, ничего общего не имеет с традиционной — догматической и церковной — религиозностью, существенно дискредитировавшей себя в истории. Нагляднейший пример такой свободной, «философской» религиозности Франк находит в творчестве Р. М. Рильке, который является великим наследником традиций

немецкого философского мистицизма, резко расходившегося с церковным христианством (к его представителям можно отнести Мейстера Экхарта, Николая Кузанского, Бёме, Лейбница, Шеллинга, Фихте и даже Хайдеггера). «Чувство укорененности собственной души в вечном и абсолютном, внутреннего питания ее потусторонними божественными силами, неразрывно-интимной связи своего “я” с Богом настолько доминирует в лирике Рильке, что лирические излияния поэта совпадают с раскрытием его религиозного сознания <...>. Приобщаясь к лирике Рильке, особенно ясно чувствуешь, что поэтическое сознание в своей последней сущности, в своем завершении совпадает с религиозным, что то и другое есть собственно одно и то же <...>» [3, № 12, 49]. Бог для Рильке — это первооснова бытия, объемлющая всякую жизнь, Бог проявляет себя и как безликое «ничто», стоящее выше всего, и как живое конкретное существо, с которым человек вступает в интимно-личные отношения. Франк пишет, что ему особенно близки поздние стихотворения Рильке («Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею»), где господствует просветляющая и умиротворяющая печаль; «в этой печали, — констатирует Франк, — душа поэта как бы внезапно озаряется и узревает в самом бытии ту тихую, светлую, жертвенную глубину, которую она сознает как свое собственное существо» [3, № 13, 40]. Поэт обнаруживает в себе и пытается передать своим читателям самое главное чувство — чувство абсолютности человека, основанное на глубоком понимании бессмертия каждой личности, единства живых и умерших и, самое главное, на признании неразрывной связи мира времени и мира вечности, посредником между которыми выступает земной человек.

#### Использованная литература

1. Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. Т. II. М.: Мысль, 1988. С. 351–389. (Философское наследие. Т. 105).
2. Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. Т. II. М.: Мысль, 1988. С. 390–404. (Философское наследие. Т. 105).
3. Франк С. Л. Мистика Райнера Марии Рильке // Путь. 1928. № 12. С. 47–75; № 13. С. 37–52.
4. Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 183–559.
5. Чаадаев П. Я. Философические письма // Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма: в 2 т. Т. I. М.: Наука, 1991. С. 320–440. (Памятники философской мысли).