

**ЭСТЕТИКА ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА:
ОТ Н.Ф. ФЕДОРОВА И ВЛ.С. СОЛОВЬЕВА
ДО А.К. ГОРСКОГО¹**

А.Г. ГАЧЕВА

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН

Аннотация: В статье рассматривается идеал искусства как преобразования и творчества жизни, выработанный в той линии отечественной религиозно-философской мысли конца XIX – первой трети XX в., которая была связана с темой оправдания истории (Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, П.А. Флоренский, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев). Показан его генезис в русском искусстве и литературе – творчество А. Витберга, А. Иванова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.К. Толстого, Ф.М. Достоевского. Выделены основные характеристики: представление об антиэнтропийной сущности культуры; трактовка прекрасного не как собственно эстетической, а как онтологической категории (красота как мера совершенства творения, «духовная телесность»); выделение двух стадий развития искусства: «искусство подобий», творящее вторую, художественную реальность, и будущее «теоантропоургическое искусство», выходящее к действительному преобразению бытия, к всеземному, всекосмическому художеству; идея союза науки и искусства на путях «организации миро-воздействия». Показана связь эстетики жизнетворчества с другими сферами философской рефлексии: историософией, онтологией, антропологией, философией любви. Обозначено соотношение религиозной эстетики жизнетворчества, выработанной в лоне русской христианской философии, и жизнетворческих концепций Серебряного века, проявивших себя в литературе и музыке.

Ключевые слова: эстетика жизнетворчества, красота как онтологическая категория, культура как борьба с энтропией, «искусство подобий» и «искусство действительности», теоантропоургия, трагический и литургический синтез искусств, идея жизнетворчества в философии и литературе.

В публичной лекции «Кризис искусства», прочитанной 1 ноября 1917 г. в Москве, Н.А. Бердяев, один из ведущих деятелей русского религиозно-философского подъема начала XX в., заявлял: «Искусство су-

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432).

дорожно стремится выйти за свои пределы. <...> Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни»².

Дилемма «творить саму жизнь или творить художественное произведение»³ – одна из характерных примет модернистской эпохи. В драме Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся?» Ирена, любовь которой «ушла» в прекрасную, но мертвую статую, созданную руками Рубека, с горечью восклицает: «На первом плане художественное произведение, человек – на втором»⁴. Сюжет драмы «обратен» сюжету мифа о Пигмалионе и Галатее. В мифе сотворенное руками художника одухотворяется, оживает. В драме живое истаивает и умирает, жизнь обращается в подножие искусству.

В статье «Стихия и культура», написанной по поводу землетрясения в Мессине, унесшего более 100 тысяч жизней, Александр Блок, поэт-символист, свободно творящий миры, виртуозно владеющий словом, признается в бессилии культуры перед природой, говорит о жалкой беспомощности творцов и ученых «перед мором, трусом, голодом и мятежем»: «Цвет интеллигенции, цвет культуры пребывает в вечном аполлиническом сне <...> И <...> вдруг в минуту истории, когда Толстой пишет “Войну и мир”, Менделеев открывает периодическую систему элементов, <...> в этот самый момент отклоняется в обсерватории стрелка сейсмографа» и «через день телеграф приносит известие, что уже не существуют Калабрия и Мессина – двадцать три города, сотни деревень и сотни тысяч людей»⁵.

Поэту из символистского лагеря вторит новокрестьянский поэт:

Не разбудишь ты своим напевом
Дедовских могил! <...>
Не изменят лик земли напевы,
Не стяхнут листа...
(С. Есенин. «Проплясал, проплакал дождь весенний...», 1917)

² Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1918. С. 4.

³ Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. М., 1994. С. 218.

⁴ Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1958. С. 448.

⁵ Блок А.А. Стихия и культура // Литературный сборник в пользу пострадавших от землетрясения в Мессине. СПб., 1909. С. 208–218.

А рядом звучит футуристическая труба Маяковского:

Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело,
говорю вам:
мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

(В. Маяковский. Облако в штанах, 1914)

Переживание разрыва между совершенной реальностью, которую созидает искусство, и несовершенством жизни как она есть, – короткодыханной, утлой, дисгармоничной, понимание того, что, к каким бы творческим взлетам ни вело вдохновение, творить жизни оно не может, что художественный шедевр не изменяет путей истории и не спасает от смерти, в искусстве эпохи модернизма достигает предельного градуса. Но истоки дилеммы «жизнь или искусство» лежат за пределами этой эпохи. Они – внутри реализма, достигшего максимальной объемности в *изображении* действительности и тем самым вплотную придвинувшего искусство к *кризису*, т. е. к суду над искусством, творящим «подобия» жизни, но не способном ни на йоту изменить эту жизнь. Трагедия творчества настаивает человека творящего именно тогда, когда художественная идея, синтезирующая мысль и чувство, воплощается во всей своей полноте, мастерство достигает высшей степени совершенства. В этом суть духовной драмы Гоголя и Льва Толстого: создатель «Войны и мира» и «Анны Карениной», признается, что больше не хочет смотреть на жизнь сквозь «зеркальце искусства», тешиться «игрой светов и теней», зная, что «жизнь бессмысленна и ужасна»⁶, искалечена этим ужасом и неотвратимо смертна.

Невозможность удовлетвориться только эстетическим созерцанием, художественным запечатлением жизни, горький стыд от того, что писательский дар, всесильный в пространстве образа, бессилён в пространстве жизни, толкали на аскетически-монашеский путь, нудили отдалиться религиозному деланию, воспитанию своего внутреннего человека. Но для

⁶ Толстой Л.Н. Исповедь // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 23. М.: ГИХЛ, 1957. С. 15.

творца этот крест был неподъемен, ибо соединялся с отрицанием пути творчества, отсечением художественного дара как соблазна, заграждающего дорогу к спасению. Своего рода компромиссом между аскезой и творчеством оказывался выход в те сферы, которые ближе стоят к конкретике жизни, к слову не образному, прихотливо-свободному, пугающему своей многозначностью, но прямому, публицистическому, ориентированному на определенный, без подтекста выражаемый смысл, воздействующему линейно и однонаправленно. Отсюда гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847), учительная проповедь о жизни какова она есть, о слепоте умов и очерствении сердец и одновременно – призыв к самовоспитанию, нравственному собиранию себя, совестливому, справедливому устроению жизни. В предисловии к книге писатель прямо заявляет, что хочет искупить ею «бесполезность всего, доселе им напечатанного»⁷. И Толстой, испытавший перерождение убеждений на три десятилетия позже Гоголя, так же смещает акценты в сторону учительных, религиозно-нравственных сочинений – «В чем моя вера?», «Так что же нам делать?», предельно минимизируя творческую палитру отбрасывая «художественное» как избыточное и ненужное, постыдное в своей беспечности, неуместное, как игривая виньетка на траурном фоне.

Но можно было идти не только этим путем, предельно сужающим диапазон художественного творчества. Можно было попытаться – и деятели искусства пытались – предельно расширить этот диапазон, раздвинуть пределы возможного, ведя искусство от отражения к реальному преобразению жизни и человека. Эстетическое здесь прямо соединялось с этическим и религиозным, с той «высшей идеей существования»⁸, которая дана Христовой заповедью о совершенстве («Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный»; Мф. 5, 48) и требует от художественной деятельности по самому высшему счету, задавая и личности творца, и личности того, кто искусство воспринимает, встречается с ним на дорогах истории, высшую ценностную планку: не эстетская игра и художественное наслаждение шедевром, а умно-сердечное усилие, переходящее в действие, не проживание (и избывание) отпущенного тебе времени по принципу «живи, как живется», но совестливая активность, заставляющая выстраивать своего внутреннего человека, преображать себя, распро-

⁷ Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н.В. Духовная проза. М.: Русская книга, 1992. С. 36.

⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 24. С. 50.

страняя свет этого преображения в мир. По формуле Достоевского, прозвучавшей в подготовительных материалах к роману *Бесы* из уст старца Тихона: «Каяться, себя созидать, Царство Христово созидать»⁹.

Стремление связать искусство с сотериологией, с темой спасения, с перспективой преображения смертного, страдающего бытия в Царствие Божие, проявилось в XIX веке в разных видах искусства – архитектуре, живописи, литературе. Его мы видим в масонском проекте Храма Христа Спасителя Александра Витберга, заложенного в 1817 г. на Воробьевых горах. Проектируя комплекс трех храмов, как бы «восходящих» по склону Воробьевых гор, он ставил целью воплотить в архитектурных формах главный догмат христианства о Троице, относящийся не только к Богу, но и к человеку: человек имеет троичное устройство, неслиянно-нераздельное единство телесной, душевной, духовной природ, и они должны быть просветлены целокупно. Путь к этому просветлению Витберг полагал в образе Богочеловека Христа, воплотившегося и воскресшего, явившего в Преображении, «до какого просветления очищенное тело душевными свойствами доведено быть может»¹⁰. «Не здание хотелось мне воздвигнуть, а молитву Богу»¹¹ – так передавал архитектор суть своего монументального замысла.

Той же воплощенной молитвой стал труд его тезки, художника Александра Иванова: и библейские эскизы для храма в память воцарения дома Романовых, и знаменитая картина «Явление Христа народу», над которой Иванов работал двадцать лет, с 1837 по 1857 годы. Встреча человечества со своим Спасителем, по убеждению живописца, событие, не отстоящее от современности на девятнадцать веков, но совершающееся здесь и сейчас, в каждое мгновение жизни, когда душа человеческая делает выбор между злом и добром. Чтобы люди поняли это, чтобы обратились и пришли ко Христу, и писал художник свою картину. Ее созерцание, просветляющее ум и сердце, очищающее душу от скверны греха, должно было вести к метанойе, соделывая предстоящего «новым человеком».

Гоголь, поддерживавший и ободрявший Иванова в его дерзновении приблизить искусство к религиозному деланию, создавал «Мертвые души» как текст, выходящий за пределы литературы. Трехчастный

⁹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 11. С. 177.

¹⁰ Там же.

¹¹ Записки академика Витберга, строителя Храма Христа Спасителя в Москве // Русская старина. 1872. Т. 5. Там же. С. 31.

замысел «поэмы», неожиданно перекликающийся с храмовым проектом архитектора Витберга, был одушевлен тем же стремлением ко всецелому преображению личности, в котором писатель видел путь ко всецелому преображению жизни. Первая часть «Мертвых душ» – мир, каков он есть, погрязший в грехе, исказивший в себе образ Божий, не знающий и не желающий знать правды. Вторая – опаматование, метанойя, прозрение героев, и прежде всего Чичикова, так бессовестно и беззащитно скупавшего «мертвые души». Третья часть – выход героев, внутренне преобразивших себя, на общественное служение, превращение их в деятелей новой России.

В том же направлении двигался и поздний Толстой: от отрицания, на пике учительной публицистики, искусства как бесполезной иллюзии и постыдной игры к утверждению искусства как орудия «братского единения людей»¹², от «Исповеди» (1879–1982), где всякая художественная деятельность предстает как ложь и самообман, к роману «Воскресение» (1889–1899), где литература начинает служить религиозному обновлению жизни. Нехлюдов, поначалу такая же «мертвая душа», как и Чичиков, проходит на протяжении романного сюжета свой собственный суд совести, шаг за шагом выстраивая себя, совершая, с точки зрения обыденного сознания, алогичные и нелепые действия (хлопоты о заключенных, которых государство признало преступниками, отдача земли крестьянам, намерение жениться на Масловой, поездка за ней в Сибирь и т.д.), но именно через эти поступки, укрепляющие его в новом нравственном выборе, он и спасает себя. С ним происходит то, о чем говорит Христос Никодиму: «рождение свыше» – не природно-бессознательное, естественно-животное, в котором человек не помнит и не знает себя, но сверхприродное, духовное, идущее через внутренние усилия совести. То же «рождение свыше» переживает и герой Достоевского, Митенька Карамазов, после пророческого сна про «дитё», пробудившего в его сердце совесть и жажду служения: «Я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек!»¹³.

Образ *воскресения* в человеке образа Божия, «восстановления погибшего человека»¹⁴ – ключевой в творчестве Достоевского. Писатель испо-

¹² Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.-Л., 1928–1964. Т. 30. С. 195.

¹³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 15. С. 31.

¹⁴ Там же. Т. 20. С. 28.

ведовал «реализм в высшем смысле»¹⁵, рассматривающий бытие и человека не только такими, каковы они есть, но и такими, каковы они должны быть: человека – в перспективе его богочеловечности, бытие – в перспективе благобытия. В этом глубинный смысл его творческой формулы: «При полном реализме найти в человеке человека»¹⁶. Краеугольным камнем своей религиозно-философской эстетики он ставил образ Христа, видя в Нем «идеал человека во плоти»¹⁷, полноту одухотворенной телесности, совершенное единство идеи и формы, при котором естество всецело подчиняется духу, сознание правит материей, исцеляя и преображая ее. В Боге воплотившемся, для Достоевского, залог будущего просветления и спасения мира, его преображения по законам высшей, божественной красоты. «Мир станет красота Христова»¹⁸, – записывает он в подготовительных материалах к роману «Бесы».

Витберг, Иванов, Гоголь, Толстой, Достоевский стремились преодолеть разрыв искусства и жизни, творчества и бытия изнутри самого искусства, не выходя за его границы, а максимально их расширяя, не отказываясь от художественности, но веря в идеалотворческие, преображающие ее потенции. «Идеал ведь есть тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность»¹⁹, – писал Достоевский, утверждая неразрывную связь онтологии и деонтологии, существующего с должствующим, веру в Царствие Божие, одушевляющее пути истории.

Трансцензус из реальности в сверхреальность не приводил русских писателей и мыслителей к апологии самоспасения (хотя и такой исход русская культура XIX века давала, достаточно вспомнить мысль и судьбу К.Н. Леонтьева). Прикосновение к совершенству не оборачивалось презрением к наличному бытию; напротив, рождало стремление охватить любящим сердцем смертный, страдающий мир, удержать его над мео-

¹⁵ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 65. См.: *Касаткина Т.А.* О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004; *Степанян К.А.* «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М., 2005; *Круглый стол «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского.* Отд. отт. СПб.: Наука, 2004 (Достоевский и мировая культура. Альманах № 20).

¹⁶ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 65.

¹⁷ Там же. Т. 20. С. 172.

¹⁸ Там же. Т. 11. С. 189.

¹⁹ Там же. Т. 21. С. 76.

нической бездной, очистить от скверны и преобразить. Трактовка искусства как слова об идеале оказывалась тесно связана с идеей истории как работы спасения. История не «пустой коридор, который надо как-нибудь пройти, чтобы высвободиться из этого мира в потусторонний», но поле встречи Бога и человека, «богочеловеческое дело на земле»²⁰, пространство осуществления благих потенций, вложенных в мир Творцом. Эта идея, развитая в отечественной религиозно-философской традиции²¹, вызревала в лоне литературы. Она была сокровенным чаянием Н.В. Гоголя, прозвучала у Ф.И. Тютчева и И.С. Аксакова («После 1848 года»), но наиболее отчетливо проявилась у Достоевского. Мироотрицающей вере отца Ферапонта писатель противопоставлял светлую, распаханную на мир и людей веру старца Зосимы, образ Церкви, охватывающей собою все бытие. А в «Дневнике писателя» не раз выражал «утопическое понимание истории», надежду на то, что человечество, преодолев межличностные и межнациональные споры, столкновение индивидуальных и групповых эгоизмов, в братски-любовном единстве созиждет Царство Христово, предреченное двадцатой главой «Откровения».

Трактую идеалотворческий вектор искусства В.С. Соловьев, один из столпов русской религиозно-философской эстетики, утверждал, что искусство здесь исполняет функцию *«предварения»* и *«пророчества»*, являя в наличном, раздробленном универсуме, далеко отстоящем от совершенства, *образ всеединого бытия*, о котором говорят все религии, и прежде всего христианство. Оно становится «переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни»²².

Об искусстве, зримо выражающем высший идеал блага и совершенства, искусстве учительном и пророческом, открывающем человеку смысл и цель его бытия на земле, размышлял и старший современник Соловьева Н.Ф. Федоров. Понять конечные задания и предельные цели искусства он стремился, идя к его началу, к первобытной древности, к заре человечества. Искусство, по Федорову, рождается у могилы, художественный порыв возникает из сознания смертности, из слезной скорби, чувства утра-

²⁰ Прот. Сергей Булгаков. Агнец Божий. Париж. 1933. С. 464.

²¹ См.: Гачева А.Г. Концепция истории как «работы спасения» в русской мысли XIX–XX вв. // Общественная мысль России: генезис, формирование, основные направления. М.: РОССПЭН, 2011. С. 571–594.

²² Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 398.

ты и тоски по умершим. По физической необходимости хороня умерших, человек дает им новую жизнь в виде памятников, стремится запечатлеть живописно или скульптурно, воссоздать их хотя в виде подобия, населяет небесные звезды образами умерших отцов (первобытная «патрофикация»). В своих истоках, подчеркивает философ, искусство есть попытка «многого воскрешения»: повинувшись сердечному чувству, оно восстанавливает то, что «по необходимости физической» предано земле.

Среди разнообразных, всегда афористичных и образных, определенных, которые Федоров дает искусству, есть и такое: искусство как «противодействие падению». Мыслитель раскрывает его на примере архитектуры – ее создания вытянуты в вертикаль, являют собою зримое сопротивление закону тяготения: в этом законе для Федорова как бы воплощена сила природной необходимости, влекущая все – живые и неживые – тела природы к разрушению, «падению», смерти. Архитектура собирает и художественно организует природную материю, творит из нее новый, совершенный и гармоничный мир. В ее пространстве действуют иные законы, выработанные и примененные самим человеком.

Федоров, как и Соловьев, акцентирует эту проективную, преображающую способность искусства. Оно не просто свидетельствует о грядущем состоянии мира, в котором будет преодолена «темная сила», одерживающая ныне «материальное бытие», оно выстраивает его проект. В камерном, предварительном, «опытном» виде осуществляет тот принцип *регуляции*, который, по убеждению Федорова, должен стать основой действия человека в мире, является как бы лабораторным предварением будущего вселенского творчества.

Преображающая, регулятивная способность искусства наиболее отчетливо проявляется в «искусстве священном», религиозном. Здесь она обретает необходимую векторность и силу, всецело ориентирована в поле высшей цели. Федоров много пишет о символическом храме: в нем воплощена своего рода религиозно-художественная модель преображенного мироздания, «проект мира, каким он должен быть, то есть новой земли и нового неба, преисполненной силою не разрушающею и умерщвляющею, а воссозидающею»²³. Само богослужение, совершающееся в его стенах, когда верующие соединяются в совокупной молитве об умерших, в евхаристическом общении, мыслитель рассматривает как прообраз будущей

²³ Соловьев В.С. Общий смысл искусства. С. 159.

литургии «внехрамовой», общего богочеловеческого дела, возвращающего «жизнь тем, от коих ее получил»²⁴.

Последний тезис Федорова выводит эстетику к новым горизонтам. Как бы ни было прекрасно искусство священное, как бы ни поражал воображение храмовый синтез искусств, остановиться на нем невозможно. Явленный в литургическом синтезе образ гармонии требует своего воплощения во всей совокупности внешнего бытия. «Птоломеевское мировоззрение и Птоломеевское искусство есть мнимая патрофикация неба, мнимое воскрешение, а Коперниканское должно быть действительным отцветворением, или воскрешением»²⁵.

Предчувствие и предвестие «истинной, полной красоты» мира далеко не исчерпывает цели искусства и с точки зрения Соловьева. «Художество вообще, – пишет философ, – есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста»²⁶. Полнота развития художественных энергий состоит в реальном воплощении идеального строя жизни. «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»²⁷.

Так формулировалась в русской эстетике идея искусства как творчества жизни, которая стала своего рода «противоядием» против кризиса искусства эпохи модерна, оказавшегося неспособным целостно и действительно соединить искусство и бытие.

Главными теоретиками теoантропоургической эстетики были Федоров и Соловьев: она и рождалась отчасти в их диалогах, растянувшихся на 1880-е – 1890-е годы²⁸. По мысли Федорова, «искусство действительности» призвано в перспективе истории сменить нынешнее «искусство подобий», которое способно творить лишь «вторую» – художественную – «реальность», преодолевает энтропию и смерть лишь в масштабе «бессмертного шедевра», останавливает время не в реальности бытия и истории, а в пространстве картины, воскрешает облик умерше-

²⁴ Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс»; «Традиция», 1995–2000. Т. 1. С. 401, 297.

²⁵ Там же. Т. 3. С. 352.

²⁶ Соловьев В.С. Общий смысл искусства. С. 404.

²⁷ Там же.

²⁸ Подробнее см.: Гачева А.Г. В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров. История творческих взаимоотношений // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. Кн. 1. СПб.: РГХИ, 2004. С. 844–936.

го не в живой телесности, а только в слове, скульптуре, на полотне. Поприщем «искусства действительности» является вся Вселенная, все «небесные, ныне бездушные, холодно и как бы печально на нас смотрящие звездные миры»²⁹. Это искусство становится действительно воскрешающим, восстанавливающим облик умершего реально, в неразрушимости духовно-душевно-телесного единства. А его деятелями является не каста художников, а все люди, все «сыны человеческие», объединившиеся в общем деле, овладевшие законами строения и функционирования вещества, научившиеся преодолевать силы смерти и разрушения. В конечном итоге «весь род человеческий, в совокупности всех воскрешенных и воссозданных поколений», должен, по Федорову, стать «многоединым художником» мироздания, преображая миры Вселенной «в художественное целое», в храм³⁰.

Федоров и Соловьев формулируют ключевой тезис эстетики жизнетворчества: законы художественного творчества, созидающие мир совершенных, прекрасных форм, должны стать законами самой реальности, активно созидать жизнь. «Эстетика, – пишет мыслитель, – есть наука о воссоздании всех бывших на крохотной земле (этой капельке, которая себя отразила во всей вселенной и в себе отразила всю вселенную) разумных существ для одухотворения (и управления) ими всех громадных небесных миров, разумных существ не имеющих»³¹.

В XX веке об искусстве, обращенном к «реальному творчеству преображенной жизни, нового неба и новой земли»³², размышляют Н.А. Бердяев, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев. Интерпретируя заповедь «обладания землей», данную Творцом человеку, С.Н. Булгаков подчеркивает «изначальное единство» хозяйства и искусства как двух граней целостной мироустроительной деятельности человека и призывает вернуться к этому единству на новом витке развития, сделав искусство «действенным», а хозяйство – художественным³³. Концепцию теургии, сливающей творчество с религиозным деланием³⁴, поставляющей худож-

²⁹ Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 202.

³⁰ Федоров Н.Ф. Собрание сочинений. Т. 1. С. 401.

³¹ Там же. Т. 2. С. 231.

³² Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1990. С. 201–203.

³³ Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М: Республика, 1994. С. 308.

³⁴ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 115, 117, 120.

ника «религиозным строителем жизни»³⁵, развивают младосимволисты А. Белый и В. Иванов. Призыв к жизнетворчеству звучит в декларациях футуристов и конструктивистов, одушевляет художественные искания начала 1920-х годов. Выдающийся художник Василий Чекрыгин, один из создателей и главных участников литературно-художественного объединения «Маковец», находившийся под глубоким и сильным влиянием «Философии общего дела» Федорова, а также работ Соловьева о смысле искусства, выдвигает идею искусства будущего, когда мир совершенных образов и форм, творимых в искусстве, распространится на бытие в целом, а завершением художественного акта станет «Построение Рая»³⁶.

В основании эстетики жизнетворчества лежат две идеи. Идея активного, творческого христианства, согласно которой человек, созданный по образу и подобию Божию, должен стать Его соратником в деле преобразования мира в Царство Христово, и представление о векторном, восходящем типе развития, идущем в направлении все большего «усложнения и усовершенствования природного бытия»³⁷, идея «космического роста» мира, в котором человек и его творческое действие играют ключевую, необходимую роль. Разворачивая эту мысль на страницах своих сочинений, Соловьев рисует развитие Вселенной как «постепенный и упорный процесс» воплощения в хаотической, бесформенной материи духовного, божественного начала: сперва в неорганическом мире (воде, камнях, минералах), затем в растениях, животных – с неизбежными здесь муками, тупиками, «неоконченными набросками неудачных созданий» и, наконец в человеке, где создана абсолютная форма для бытия духа³⁸. Человек, «самое прекрасное» и одновременно «самое сознательное природное существо»³⁹, призван стать активным «деятелем мирового процесса», продолжив «то художественное дело, которое начато природой»⁴⁰, но уже на новом, более совершенном уровне. Ибо красота в природе не затрагивает смертной основы вещей, она – «покрывало, брошенное на злую

³⁵ *Иванов В.* Искусство и символизм // Иванов В. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 595.

³⁶ В.Н. Чекрыгин – Н.Н. Пунину. 7 февраля 1922 // Советское искусствознание. 1976. Вып. 2. С. 330.

³⁷ *Соловьев В.С.* Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 630.

³⁸ *Соловьев В.С.* Красота в природе // Там же. С. 358 и др.

³⁹ Там же. С. 390–391.

⁴⁰ Там же. С. 390.

жизнь, а не преображение этой жизни»⁴¹. Человеку же предстоит распространить начало духа и сознания не только на форму бытия природы, но и на способ ее бытия, приведя тварный мир из состояния взаимной борьбы, вытеснения и розни к нераздельно-неслиянному единству в Боге⁴².

С появлением человека движение мира к совершенству разворачивается по линии восхождения от человечества к Богочеловечеству и от материи – к Богоматерии, от «злой жизни» послегрехопадной природы с ее «двойной непроницаемостью» вещей и явлений (они не могут занимать одновременно одну точку пространства и вытесняют друг друга во времени) к состоянию «всеединства», «всемирной сизигии»⁴³. Эта мысль, звучащая у Соловьева и других христианских мыслителей, находит параллели у философов и ученых, принадлежавших к естественнонаучной ветви русского космизма и развивавших идею направленности эволюции, которая движется к рождению существа сознающего и обретает с его явлением в мир новое качество. По мысли Н.А. Умова и В.И. Вернадского, деятельность человека разумного, «великой геологической, быть может, космической силы»⁴⁴ на планете Земля, по своей природе является анти-энтропийным, космизирующим фактором, она борется с рассеянием энергии, увеличивает в природе «стройность»⁴⁵, ведет к созиданию ноосферы, качественно нового, *организованного* состояния биосферы. Труд, культура, искусство – неотъемлемые части этой общей работы.

Знаменитый трехчлен отца эстетики А. Баумгартена: «истина» – «благо» – «красота» – в эстетике жизнетворчества дополнен четвертой категорией – «совершенство». Отношение человека к миру предстает здесь как эстетическое отношение, но это не пассивное «любование» красотой бытия в его данности, а космизация мира, творческое действие, заключающееся в преодолении темного, хаотического начала в природе, того

⁴¹ Соловьев В.С. Красота в природе. С. 392–393.

⁴² В трактате «Смысл любви» (1892–1894) Соловьев так формулировал эту задачу: «В устроении физического мира (космический процесс) божественная идея только снаружи облекла царство материи и смерти покровом природной красоты: чрез человечество, чрез действие его универсально-разумного сознания она должна войти в это царство *изнутри*, чтобы оживотворить природу и увековечить ее красоту» (Там же. С. 546).

⁴³ Соловьев В.С. Смысл любви. С. 540–541, 547.

⁴⁴ Вернадский В.И. Автотрофность человечества // Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993. С. 288.

⁴⁵ Умов Н.А. Роль человека в познаваемом им мире // Там же. С. 122.

«безобразия», что является приметой ее «падшего» состояния, проявляет себя в смерти, разложении, пожирании, вытеснении. В главке «Микрокосм и Макрокосм», входящей в обширный труд «У водоразделов мысли», П.А. Флоренский так обозначит творческий, *возделывающий* принцип отношения человека к Вселенной: «Человеку-мужу, – надлежит любить Мир-жену, быть с нею в единении, возделывать ее и ходить за нею, управлять ею, ведя ее к просветлению и одухотворению и направляя ее стихийную мощь и хаотические порывы в сторону творчества, чтобы явился в твари ее изначальный космос»⁴⁶. Перекидывая мост между научной и религиозной картинами мира, философ заговорит о Логосе, действующем в материи и влекущем ее к совершенству, о человеке как орудии Логоса, проводнике Его преображающего действия в мире, о культуре как «сознательной борьбе с мировым уравниванием»⁴⁷ и «пневмосфере», новой творческой оболочке земли, где все вещество вовлекается в «кругооборот культуры, точнее, кругооборот духа»⁴⁸.

В концепции искусства как житнетворчества красота предстает не как эстетическая, а как онтологическая категория⁴⁹. Это полнота соединения идеи и формы, духа и плоти, «духовная телесность». Красота – мера совершенства творения, его одухотворенности, благодати, полноты, одна из главных характеристик божественного плана бытия. Перелагая исихастский образ творения мира как первого – целостного и совершенного – художественного акта, где Бог выступает как Первохудожник, а человек – как «шедевр божественного творчества»⁵⁰, С.Н. Булгаков подчеркивает: «Весь мир есть постоянно осуществляемое произведение искусства, которое в человеке, в силу его центрального положения в мире, достигает завершенности, ибо лишь в нем, как царе творения, завершается космос»⁵¹.

Понимание красоты как своего рода энтелехии мироздания, идеалии, дающей космогоническому процессу необходимый начальный им-

⁴⁶ Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. Т. 3(1). М., 2000. С. 440.

⁴⁷ Флоренский П.А. Автореферат // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 114.

⁴⁸ Флоренский П.А. Письмо В.И. Вернадскому от 21 сентября 1929 // Русский космизм. Антология философской мысли. С. 164–165.

⁴⁹ Об онтологичности красоты в русской религиозно-философской эстетике см.: Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 58.

⁵⁰ Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев. 1991. С. 32. См. также: Игумен Иоанн Экономцев. Исихазм и возрождение (Исихазм и проблема творчества) // Игумен Иоанн Экономцев. Православие, Византия, Россия. М., 1992. С. 179–180.

⁵¹ Там же. С. 221.

пульс, а затем постоянно питающей его, удерживающей в должном русле, свойственно не только религиозно-философской линии русской культуры, но и представителям естественно-научной ветви космизма. Так, физик-философ Н.А. Умов определял красоту как зримое проявление того фундаментального свойства живой материи, которое он называл стройностью. Высшим носителем стройности, по Умову, является человек. Чутко реагируя на всякую дисгармонию, стремясь к увеличению стройности во всех сферах бытия, человек назвал проявления этой стройности красотой. Чувство красоты – регулятор поведения человека в мире, оно влечет его к исполнению своего эволюционного назначения: быть борцом с энтропией, космизатором необъятной вселенной, истинным «апостолом света»⁵².

У В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, В.Н. Чекрыгина и др. концепция искусства как жизнетворчества опирается на идею «продолжающегося творения». Границы акта творения здесь расширяются далеко за пределы первых семи дней, обнимают весь процесс мирового развития, от начального, эдемского состояния, где закладываются в мир потенции благого становления, возрастания к Абсолюту, как бы его идеальная программа, до преобразования всего универсума в Царствие Божие. История же понимается как «восьмой день творения», в котором активная роль отводится человеку. С.Н. Булгаков этой идеи не разделял, считая «миротворение в основах своих» завершенным⁵³. Бог, по мысли Булгакова, предназначил человека для возделывания уже созданного мира, дав ему заповедь «обладания землей», и именно в «бескорыстном любовном труде <...> над природой для ее познания и усовершенствования, раскрытия ее софийности»⁵⁴ сможет утвердить человек свое призвание и Богоподобие. Что же касается Н.Ф. Федорова, то у него вопрос о масштабах человеческого творчества разрешался через смелый и сильный мыслительный ход: «Творить мы не можем, а воссоздавать сотворенное не нами, но разрушенное нами или разрушившееся по нашему неведению или по нашей вине, – мы должны, иначе мы не будем подобием Творца, и все созданное должно погибнуть, разрушиться»⁵⁵. Помимо онтологического критерия (Божий замысел о человеке), философ опирался здесь

⁵² Умов Н.А. Эволюция физических наук и ее идейное значение // Умов Н.А. Собр. соч. Т. 3. М., 1916. С. 517.

⁵³ Булгаков С.Н. Философия хозяйства // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 162.

⁵⁴ Там же. С. 171.

⁵⁵ Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 77.

на критерий нравственно-религиозный, идущий из глубины совести самого человека, из сознания ответственности за бытие, из любви к отцам и Богу отцов: эта ответственность и эта любовь позволяют «сынам человеческим» определить свое место и задание в деле Божиим.

Так мы подходим к антропологической теме, ключевой для построения эстетики жизнетворчества. Вопрос об искусстве связан здесь напрямую с вопросом о пределах благодатной активности человека, точнее – о расширении этих пределов, с новой постановкой проблемы синергизма, сотрудничества божественных и человеческих энергий в деле спасения. Для Федорова и Соловьева, Бердяева и Булгакова «человек есть существо <...> творчески действующее в мире»⁵⁶, и в этой способности к творчеству проявляется «черта образа Божия»⁵⁷, содержится указание на его место в бытии, в Божественном замысле: быть соработником Бога в деле устройства и одухотворения мира, распространять рай во всей необъятной вселенной, готовить условия для воцарения в мире Царствия Божия. Творчество, таким образом, онтологически задано человеку, является важнейшей частью Божественного домостроительства. Благодать Божия и усилие человеческое в этом домостроительстве действуют синергично.

Н.А. Бердяев, ставивший вопрос о смысле творчества наиболее радикально и дерзновенно, настойчиво подчеркивал двуединый, богочеловеческий характер творческого делания в мире. По его глубокому убеждению, человеческое творчество носит отнюдь не дополнительный, факультативный характер, являясь лишь свидетельством безграничного милосердия и всемогущества Создателя. Нет, человек именно продолжает «дело Божьего творения»⁵⁸, наравне с Господом участвует в созидании «нового неба и новой земли»; в нем – сокровенный центр мироздания, надежда и упование всей твари, которую человек вместе с собой должен привести к обожению. В его активности, сознательно устремленной к умножению блага, в его творчестве раскрывается полнота сыновней любви, и эта любовь идет навстречу полноте Божественной любви, проявившей себя в акте творения.

⁵⁶ Булгаков С.Н. Догматическое обоснование культуры // Булгаков С.Н. Соч. Т. 2. С. 637.

⁵⁷ Там же. С. 638. Ср. у Н. Бердяева: «Человеческая природа – творческая, потому что она есть образ и подобие Бога – Творца» (Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 1. С. 123).

⁵⁸ Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 145.

Столь же последователен и радикален в отношении границ человеческой активности в деле борьбы со смертью, преображения универсума в Царствие Божие был Н.Ф. Федоров. Для него человек – исполнитель Божией воли в творении, существо, через которое Бог действует в мире. При этом уникальность человеческой природы, по Федорову, состоит в том, что человек не только созидающее, но и самосозидающееся существо – непрерывно растущее, движущееся к совершенству. Связывая начало человечества с сознанием смертности, он полагал первой осознанной реакцией человека на смерть и «первым актом» его самостоятельности принятие им вертикального положения⁵⁹. На заре истории, задолго до строительства памятников, храмов, архитектурных сооружений, человек обозначил свое явление в мир принципиальным противодействием той силе тяготения, что распластывает по земле всякую тварь, не дает подняться выше отпущенного ей удела, заявил себя выше животной участи. Религиозный, молитвенный порыв к небу, ко Вселенной, к Богу стал, по Федорову, первым творческим порывом человека, первым актом искусства: «В вертикальном положении, как и во всем самовостании, человек, или сын человеческий, является художником и художественным производением – храмом... Это и есть эстетическое толкование бытия и создания, и притом не только эстетическое, но и священное. Наша жизнь есть акт эстетического творчества»⁶⁰.

Религиозным актом восстания, воздвижения себя в вертикаль открывается в истории долгий путь творческого самосозидания человека. Его венцом, с точки зрения Федорова, должно стать преображение, притом не только нравственное, но и физическое, достижение «полноорганности», дающей человеку возможность к безграничному перемещению, жизни в разных средах, непрерывному обновлению. Для Федорова это – важнейшая часть христианского делания в мире, во всей полноте раскрывающая Божий замысел о человеке как о творце, существе благом, сознательном и свободном, ибо «только самосозданное существо может быть свободным»⁶¹. Отсюда и одно из определений, данное Федоровым «искусству действительности»: искусство богочеловеческое, «теоантропоургическое», «которое состоит в создании Богом человека чрез самого человека»⁶².

⁵⁹ Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 249.

⁶⁰ Там же. С. 162.

⁶¹ Там же. С. 229.

⁶² Там же.

В 1920-е годы точку зрения Федорова разовьет Василий Чекрыгин. Автор серии графических рисунков «Воскрешение. Переселение людей в космос», представлявшей проекты росписей будущего Собора-Музея всеобщего дела, заговорит о человеке как «высшем синтезе живых искусств». Человек – это «живая живопись, скульптура, архитектура, музыка»⁶³, живое художественное творение, правда, пока еще не завершенное и несовершенное, ищущее опоры, гибнущее в смерти, но в перспективе призванное перерасти себя, стать подлинным художником, творцом своей собственной природы, устройтелем и кормчим всего мироздания.

Достижение «полноорганичности», бессмертия, восстановление из мертвых – все это слагаемые «искусства действительности». Но подобная вселенская задача не может быть осуществима средствами *только искусства*. Она требует выхода за границы искусства, обретения целостности творчества, способности к гармоничной, синтетической деятельности, которая одновременно является и мироустроительной, и художественной. Важнейшим этапом на этом пути Федоров провозглашает тесное взаимодействие искусства с научным творчеством. Наука, в отличие от изолированного в фантазии художества, не создает идеальных образцов, но прежде всего познает свойства реального мира, все глубже проникает в глубины бытия, организуя и упорядочивая согласно открытым ею законам хозяйственно-трудовую деятельность человечества. Федоров утверждает: без того упорного труда познания, который берет на себя наука, невозможно достичь творческого управления миром. При этом, чтобы по-настоящему соединиться с искусством, сама наука должна быть радикально расширена и нравственно преобразована. Ей следует выйти из области лабораторных опытов, локальных экспериментов в пространство всеземного и всекосмического исследования. Она должна работать не на взаимное истребление, не на идеалы общества потребления, не на обогащение одиночек, а на спасение жизни, на преобразующую регуляцию. Ей предстоит наметить пути к воплощению проекта совершенного мира, который в своих высших образцах раскрывает искусство.

Мысль о синтезе науки и искусства, знания и творчества была продолжена в трудах последователей Федорова 1920–1930-х годов А.К. Горского, Н.А. Сетницкого и В.Н. Муравьева. При этом к соработничеству науки и искусства они, опираясь на Федорова, присоединяли еще труд

⁶³ Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 229.

и религию, выстраивая схему целостной деятельности человечества, направленной на преобразование мира. Религия, являющаяся творчеством идеала, задает систему целей и ценностей. Искусство, опирающееся на идеал, организует «науку, координируя, упорядочивая и направляя по намеченным путям всю аналитическую, исследовательскую, испытательскую деятельность человечества»⁶⁴. А уже наука по-настоящему организует «весь человеческий труд», направляя его в русло «преобразования и очеловечивания природы»⁶⁵, воскрешения и жизнетворчества.

Своим требованием целостности творчества, синтеза науки и искусства в труде преобразования мира теоантропоургическая эстетика Федорова и его продолжателей заметно отличалась от тех течений символизма и авангарда, которые также выдвигали идеал творческого преобразования мира, но полагали его осуществление либо на художественных – и прежде всего художественных – путях, либо, напротив, на путях научно-технических, максимально приближающих работу художника к работе инженера, конструктора, а искусство – к производству. Критикуя теургическую утопию символизма, идею мистерии А.Н. Скрябина, А.К. Горский справедливо подчеркивал фантастичность и утопичность стремления в одиночном, мгновенном, прорывном порыве выйти за пределы реальности, преодолеть гнет болезни и смерти при помощи одного лишь искусства. В равной степени он утверждал, что призывы к слиянию искусства с производством, громко звучавшие в культуре Советской России начала 1920-х годов, не разрешают проблемы «жизнь и искусство». Ибо в искусстве, низведенном до производства вещей, до ремесленничества, исчезает важнейшее специфическое его качество: дар творческого преобразования действительности, способность представить в художественном образе идеал мира и человека. И это хорошо понимал художник Василий Чекрыгин, привлекая внимание к важнейшему свойству искусства: в отличие от техники оно не конструирует, не строит, но непосредственно рождает свои произведения. Оно не механистично, а органично. Конструкция же техническая «не имеет еще в себе признаков конструкции художественной»⁶⁶, которая, воплощая в себе новое, досе-

⁶⁴ Горский А.К. Организация мировоздействия // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М.: Раритет, 1995. С. 166.

⁶⁵ Там же. С. 166, 179.

⁶⁶ Горский А.К. Организация мировоздействия // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. С. 164.

ле не существовавшее в природе качество, сохраняет при этом природную пластичность, изящество, красоту.

Все вышесказанное объясняет, почему Федоров и его продолжатели основывали «организацию мировоздействия», охватывающую все виды созидательной активности человечества в бытии, все области его теоретической и практической деятельности, на том творческом принципе, который дан в искусстве. Именно искусство открывает пути перехода от нынешнего, орудийного, технического прогресса, воздействующего на природу лишь внешним образом, при помощи механизмов и машин, к новому, совершеннолетнему типу прогресса – прогрессу органическому, который уже непосредственно, живым творящим касанием преобразует и одухотворяет мир.

В связи с последним тезисом нужно коснуться идей А.К. Горского, выраженных в эстетическом трактате «Огромный очерк» (1924), а затем развивавшихся в письмах конца 1930-х – начала 1940-х годов.

Обратившись к исследованию творческого процесса и привлекая в связи этим данные психоанализа, материал из разных областей искусства (преимущественно музыки и литературы), мыслитель пришел к выводу о глубокой связи, существующей между творческим возбуждением и возбуждением эротическим, об их одноприродности, об их психофизиологическом родстве. Горский писал об особом автоэротизме художника – автоэротизме, который в своих глубинах питается стремлением к полноте и совершенству. «Эротическое восхищение собственным телом в его целостности», желание «увидеть себя в ином <...> более привлекательном образе, где удержаны лучшие образцы старого образа и дополнены новыми, недостающими»⁶⁷, направляет работу воображения. В художественном образе творец усиливается как бы спроецировать, закрепить в реальности представление и предчувствие «новой, совершенной природы», «лучше и полнее той к которой мы прикованы»⁶⁸ и которой не удовлетворены, явить «грезу о новом теле», гармоничном, прекрасном, духоносном.

Эрос совершенствования, преображения, восхождения, страстное влечение к идеалу присутствует в творческом порыве бессознательно, на глубинно-интуитивном уровне, но роль его в искусстве чрезвычайно ве-

⁶⁷ Горский А.К. Огромный очерк // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. С. 200, 204.

⁶⁸ Там же. С. 242.

лика. Именно он является источником того таинственного «лирического волнения», которое так отлично от «житейского» своей целенаправленностью, регулятивностью, созидательной силой. В этом волнении, по мысли Горского, трансформируясь, реализует себя особый тип эротики: эротика магнитно-облачной, когда возбуждение действует не только в половой сфере, но распространяется на весь организм, образует вокруг него мощную энергично заряженную атмосферу, как бы «магнитное облако сил». Облачное, эротическое окружение тела рождает ощущение цельности, полноты, радостного всемогущества, и вот уже загорается все существо художника жаждой творчества и в творчестве дает созидательный выход избытку живоносной энергии.

Эрос в искусстве не только телопостроителен, но и миропостроителен, устремлен и к гармонизации духовно-телесного облика человека, и к гармонизации всей вообще лежащей природной и космической среды. Творческий акт открывает «возможность организму неизмеримо далеко <...> расширить круг своих волнений, свободно излучаясь и пространственно и смело формируя, видоизменяя линиями своих волн мельчайшие структурные сетки окружающего вещества»⁶⁹. На нынешней стадии искусства эта возможность дана лишь в зародыше, но его эволюция, подчеркивает Горский, неуклонно движется от опосредованно-механического к непосредственно-органическому, «нерукотворному» воздействию: «так, чтобы творческий акт <...> был более подобен акту рождения живого существа»⁷⁰, чтобы художественные образы самостоятельно, без помощи рук и орудий, проступали на полотне природы, чтобы разнородные элементы и стихии мира слагались в гармоничное целое под влиянием стройных энергичных потоков, направляемых творческой волей.

Опираясь на учение Платона о космогонической силе эроса, концепцию «положительного целомудрия» Федорова и идеи «Смысла любви» Соловьева, Горский ставит перед искусством задачу регуляции эротической энергии. Эта энергия до сих пор то растрачивается в сексуальных актах, то воспроизводит в деторождении все ту же короткодышанную, смертную жизнь, то сублимируется в культурном творчестве, способном, увы, породить лишь мертвую, хотя и прекрасную вещь. Горский же требует внесения сознания в бессознательно, хаотически бурлящую сти-

⁶⁹ Там же. С. 193–194.

⁷⁰ Горский А.К. Из писем 1939–40-х гг. // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. С. 277.

хию пола. В своих рассуждениях он опирается отчасти на практику йоги, но более всего на опыт христианских подвижников, смело расширяя его границы. Саморегуляция, труд внимания, трезвения, душевной и духовной концентрации, которые составляют основу исихастского «умного делания», должны, по убеждению Горского, не отсекают эротические центры, а напротив – озарить их светом, стяжаемым в молитве, устремить мощные силы эроса на созидательные, воскресительные, «телопостроительные» цели.

Метаморфоза эротической энергии, по убеждению Горского, – один из главных этапов на пути обретения человеком целостной, совершенной природы, «нового тела», в котором не останется ничего бессознательно-го, слепого, но все будет одухотворено, подвластно разуму и нравственному чувству. Она же – необходимое условие перехода искусства от стадии предварения и пророчества к полноте житнетворчества. Приобретая качество полноорганичности (термин Федорова), управляя всеми силами и энергиями своего существа, человек и человечество смогут реально, а не символически умножать жизнь, воспроизводить ее «иными путями, нежели пути бессознательной животности»⁷¹.

Провозглашая переход от «искусства подобию» к «искусству действительности» представители эстетики житнетворчества размышляли над тем, каким образом этот переход совершается, как создается искусство священное, полагающее начало «превращению всего уличного, площадного, общественного, демократического <...> в родное, братское, отеческое, во вселенско-храмовое», «превращению базарной, биржевой суеты <...> в истинно-общее дело, в литургию», «ярмарки тщеславия в славу у Бога и в славу друг у друга»⁷². При этом они были убеждены: литургизация искусства не означает того, что оно должно быть вогнано в ограду Церкви, сведено к храмовому зодчеству, живописи, архитектуре как таковым. Преодоление разрыва между храмовым и внехрамовым означает то, что вся жизнь становится религиозным деланием (по формуле Федорова: «площадное» должно «возвыситься до храмового»⁷³), что литургичность, присутствующая в жанрах церковного искусства, может быть возвращена и в жанрах внецерковных: роман, драма, поэма, лирическое стихотворение, портрет, пейзаж и т. д. Говоря о развитии искусства пор-

⁷¹ Горский А.К. Организация мировоздействия // Там же. С. 153.

⁷² Федоров Н.Ф. Собр. соч. Т. 3. С. 459.

⁷³ Там же. С. 100.

трета, П.А. Флоренский подчеркивает, что в замысел живописца «должна входить идеализация изображаемого, возведение его к божественной норме, к Божьей мысли о нем»⁷⁴, что портрет по типу обобщения все более должен приближаться к иконе, выявляя в глубине личности образ и подобие Божие, запечатлевая на холсте отблеск ее грядущего преображения (такой портрет мыслитель называет «иконным» или «портретом по воскресению»). В.Н. Чекрыгин, художник и мыслитель, выступает за усвоение светской монументальной живописью синтетической формы фрески. А А.К. Горский и Н.А. Сетницкий намечают перспективу эволюции романа к «литургической эпопее»⁷⁵, видя ее образцы в творчестве А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и особенно Ф.М. Достоевского. Ибо литургичность – это прежде всего ощущение мира как храма, в котором творится «вселенская евхаристия», пресуществляющая послегрехопадное, смертное, разрозненное бытие в благолепие нетления и неразрушимости.

Эстетика жизнетворчества, декларирующая переход от искусства как пророчества об идеале к искусству как осуществлению идеала, выработала особый подход к теории художественного образа. Художественный образ предстает здесь как «образ действия», организующий «индивидуальное и массовое поведение»⁷⁶. Вершинные образы мировой литературы: Гамлет, Дон-Кихот, Вертер, Фауст, типы «сына века», «героя времени», «лишнего человека» – рассматриваются как модели жизни и мысли, воздействующие на умы и сердца многих поколений людей. При этом подчеркивается, что для искусства активно-христианской эпохи, включенного в дело преображения, уже недостаточно персонажей, воплощающих в себе черты, из которых слагается портрет человеческого рода в текущей истории. Оно нуждается в идеалотворчестве, в таких фигурах, в облике и деле которых раскрывался бы образ преображенной личности и «новый образ действия» – богочеловеческого, спасительного, благодатного. О том, какого плана должны быть эти фигуры, свидетельствует и житейная традиция, и те типы «положительно-прекрасного человека», которые были созданы в литературе жанрово хотя и светской, но ориентиро-

⁷⁴ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 144.

⁷⁵ Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930-х годов. Вып. 1. Н.А. Сетницкий. М., 2003. С. 250.

⁷⁶ Горский А.К., Сетницкий Н.А. Заметки об искусстве // Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930-х годов. Вып. 1. Н.А. Сетницкий. С. 233.

вавшей себя на постановку вопросов «о Боге и бессмертии», – от святых, сознательно выстраивающих свою жизнь в плане «подражания» Христу, до кн. Мышкина, старца Зосимы, Алеши Карамазова.

Перечисленные персонажи христоподобны. И это совсем не случайно. Христос, «вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек»⁷⁷, являет образ совершенства, того «тела духовного», в которое предстоит облечься человеку. И одновременно Богочеловек демонстрирует образ совершенной, преобразующей активности, полноты регуляции (ходил по водам, утишал бури, исцелял больных, воскрешал умерших, наконец, Сам воскрес, «упразднил смерть»). Осмысляя образ Христа, А.К. Горский подчеркивает, что это есть «образ образов», «только этим образом измерит сам себя до конца человек», – именно поэтому «в него упирается путь каждого искусства», именно отсюда «вырастает необходимость <...> для каждого художника сказать какое-то свое слово о Христе, к евангельским повествованиям Матфея, Марка, Луки, Иоанна прибавить рассказ о своей встрече с Тем, Кто “к своим пришел, хотя свои Его не узнали”. Всякий художник нуждается ныне силою вещей стать Евангелистом»⁷⁸.

В свое время Федоров в заметке «Христианской литературы вовсе не существует...» упрекал европейскую литературу в непонимании подвига и дела Христова, заявляя, что «ей по плечу Сократ, а не Христос»⁷⁹. При этом философ подчеркивал колоссальный художественный и духовный потенциал образа Спасителя мира, выражая надежду, что литература наконец сможет вместить и выразить этот образ. А продолжатели Федорова А.К. Горский и Н.А. Сетницкий, опираясь на идеи учителя, выдвинули перед искусством активно-христианской эры задачу освоения образа Спасителя. Но освоения отнюдь не в духе гуманистической, ренессансовской традиции, которая подчеркивала в личности Христа человеческое и только человеческое, выключая из сферы художнического внимания Его Божественную природу. С точки зрения эстетики жизнотворчества, в центре внимания должно быть изображение Христа именно как Богочеловека, в неразрывности двух Его природ, представление Его не только как учителя веры и нравственности, но и как Воскресителя, не только

⁷⁷ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 172.

⁷⁸ *Горский А.К.* Организация мировоздействия // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. С. 183.

⁷⁹ *Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. 3. С. 489.

в Его кенотическом, крестном, страдальческом подвиге, но и в «сиянии славы», в торжестве Фавора, в финальном восстании из мертвых – прообразе грядущего всеобщего воскресения.

Искусство, религиозно организованное, ориентированное на образ Богочеловека, уже выходит за рамки художественной деятельности как таковой, восходя от «искусства подобий» к «искусству действительности». От творца оно настоятельно требует не только вдохновения и таланта, но и «особого напряжения духа, особой концентрации творческих сил», особой просветленности ума и сердца. Труд художественного воплощения здесь неразрывно сплетен с нравственной, психо-физиологической работой над собой, с «опытом подвижнического умного делания» (пример этого отчасти дан в труде иконописцев), «подвиг искусства <...> встречается с искусством подвига»⁸⁰. «Художественное воспроизведение образа Сына Человеческого» знаменует одновременно и дело собственного преображения, «облечения во Христа», воплощения в себе самом идеала «Совершенного Человека», и этот образ, как пишет Горский, «становится в каждом, кто Его вкусил и принял, ядром внутренней жизни, стремящейся затем к соответственному пересозданию и всей внешней организической и космической среды»⁸¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
2. *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова. М., 1918. 48 с.
3. *Бердяев Н.А.* Самопознание. М.: Международные отношения, 1990. 336 с.
4. *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. М.: Искусство, 1994. 542 с.
5. *Блок А.А.* Стихия и культура // Литературный сборник в пользу пострадавших от землетрясения в Мессине. СПб., 1909. С. 208–218.
6. *Булгаков С.Н.* Сочинения: В 2 т. М.: Наука, 1993.
7. *Булгаков С.Н.* Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. М: Республика, 1994. 415 с.
8. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 408 с.
9. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 744 с.

⁸⁰ *Горский А.К.* Организация мировоздействия С. 183–184.

⁸¹ Там же. С. 184.

10. Гачева А.Г. В.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров. История творческих взаимоотношений // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн. Кн. 1. СПб.: РГХИ, 2004. С. 844–936.
11. Гачева А.Г. Концепция истории как «работы спасения» в русской мысли XIX–XX вв. // Общественная мысль России: генезис, формирование, основные направления. М.: РОССПЭН, 2011. С. 571–594.
12. Гоголь Н.В. Духовная проза. М.: Русская книга, 1992. 560 с.
13. Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М.: Раритет, 1995. 448 с.
14. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
15. Записки академика Витберга, строителя Храма Христа Спасителя в Москве // Русская старина. 1872. Т. 5. С. 16–32.
16. Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1958. 823 с.
17. Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. 842 с.
18. Игумен Иоанн Экономцев. Православие, Византия, Россия. М.: Христианская литература, 1992. 238 с.
19. Из истории философско-эстетической мысли 1920–1930-х годов. Вып. 1. Н.А. Сетницкий. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 624 с.
20. Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
21. Круглый стол «Проблема “реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского». Отд. отд. СПб.: Наука, 2004 (Достоевский и мировая культура. Альманах № 20).
22. Молок Ю.А., Костин В.И. Об одной идее «будущего синтеза живых искусств» (По материалам писем В.Н. Чекрыгина к Н.Н. Пунину начала 20-х годов) // Советское искусствознание. 1976. Вып. 2. С. 287–336.
23. Прот. Сергей Булгаков. Агнец Божий. Париж. 1933. 464 с.
24. Русский космизм. Антология философской мысли. М.: Педагогика-Пресс, 1993. 368 с.
25. Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. 822 с.
26. Степанян К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. 507 с.
27. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1959.
28. Умов Н.А. Собр. соч. Т. 3. М.: Типолитограф. т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1916. 666 с.
29. Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. М.: Издательская группа «Прогресс»; «Традиция», 1995–2000.
30. Флоренский П.А. Автореферат // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 112–116.
31. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
32. Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. Т. 3(1). М., 2000 621 с.