

# ФИЛОСОФ О ПОЭТЕ: А.К. ГОРСКИЙ ОБ А.К. ТОЛСТОМ<sup>1</sup>

А.Г. ГАЧЕВА

*Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН  
Музей-библиотека Н.Ф. Федорова при Библиотеке № 180*

**Аннотация:** Цель статьи – рассмотреть творчество поэта-предсимволиста А.К. Толстого в интерпретации философа, критика, эстетика, поэта Александра Константиновича Горского (1886–1943), связав этот анализ с проблемой взаимодействия русской философии и литературы, показав на конкретном примере, как поэтические образы работают в философском тексте, под каким углом зрения рассматривает их философ, что происходит тогда, когда творец является одновременно и философом, и поэтом (писателем). Привлекая данные архива А.К. Горского, автор анализирует хранящиеся там материалы его заметок об А.К. Толстом, наброски статьи «А.К. Толстой. О поэтическом мировоззрении (литургизм)», фрагменты об А.К. Толстом в записных книжках и письмах мыслителя и делает вывод о том, что в интерпретации Горского творчество А.К. Толстого предстает важнейшим этапом в движении русской литературы через символизм к «новому реализму», рассматривающему бытие в перспективе его преобразования, к новым, литургическим формам искусства. Показано значение творчества А.К. Толстого для формирования концепции жизнетворящего, воскресительного Эроса, которую выдвигает А.К. Горский во второй половине 1910-х – начале 1920-х годов.

**Ключевые слова:** философия и литература, творчество А.К. Толстого, А.К. Горский об А.К. Толстом, поэтическое мировоззрение, литургизм, философия искусства.

## PHILOSOPHER ON POET: ALEXANDER GORSKY ON ALEXEY K. TOLSTOY

ANASTASIA G. GACHEVA

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS  
Nikolay Fedorov Museum-library, Library №180*

**Summary:** The article aims to consider how the works of a pre-symbolist poet Alexey K. Tolstoy were interpreted by Alexander Konstantinovich Gorsky (1886–1943), a philosopher, critic, aesthete and a poet. This analysis is linked here to the problem of interaction

---

<sup>1</sup> Статья написана в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17–18–01432).

This scientific research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with financial support of the Russian Science Foundation (RSF, the project № 17–18–01432).

---

between Russian philosophy and literature. A concrete example illustrates how poetical images work in a philosophical text, from what angle a philosopher approaches them and what happens if the creator is also a philosopher and a poet. In the analysis of A.K. Gorsky's archive, the author focuses on Gorsky's notes on Alexey K. Tolstoy, the draft of his article «Alexey K. Tolstoy. On a poetical worldview (liturgism)», on isolated fragments on Alexey K. Tolstoy in Gorsky's diaries and notebooks. The author comes to the conclusion that Gorsky considered the works of Tolstoy to be a significant step in the movement of Russian literature from symbolism to "new realism", which regards objective reality in the perspective of its transfiguration, to the new, liturgical forms of art. The article also shows the importance of Tolstoy's works for Gorsky's concept of life-asserting, reviving Eros, the concept which he put forth at the end of the 1910s – beginning of the 1920s.

**Key words:** philosophy and literature, A.K. Tolstoy's works, A.K. Gorsky on A.K. Tolstoy, poetical worldview, liturgism, philosophy of art.

Серебряный век, давший впечатляющие примеры взаимодействия философии и литературы, создал мощную традицию литературно-философской критики. От «русского Платона» В.С. Соловьева до идеолога «нового религиозного сознания» Д.С. Мережковского, от В.В. Розанова и экзистенциалиста Л. Шестова до перешедших от марксизма к идеализму С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, С.Л. Франка русская религиозно-философская мысль обращалась к литературе как к своей духовной родине, той «почве», на которой вызревали ее стержневые идеи: богочеловечества, всеединства, софийности мира, оправдания истории, смысла любви. В знаменитой публичной лекции «Иван Карамазов в романе Достоевского "Братья Карамазовы" как философский тип» С.Н. Булгаков так обозначил эту источную связь: «Та сила мысли нашего народа, которая не выразилась в научных трактатах, нашла для себя исход в художественных образах. <...> Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их»<sup>2</sup>.

Этикоцентризм и антропологизм русской мысли определили и ее пристрастия в мире литературы, и шкалу оценки художественных явлений. На первый план здесь выходила аксиология. «Дело поэзии, как и искусства вообще, – писал В.С. Соловьев, – не в том, чтобы "украшать действительность приятными вымыслами живого воображения", как говорилось в старинных эстетиках, а в том, чтобы воплощать в *ощутитель-*

---

<sup>2</sup> Булгаков С.Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского "Братья Карамазовы") как философский тип // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 16.

ных образах тот самый высший *смысл* жизни, которому философ дает определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем как идея добра»<sup>3</sup>. Внимание мыслителей Серебряного века привлекала русская философская лирика с ее рефлексией о природе и человеке, с ее ледяными сердцем «вопросами» («Откуда, как разлад возник?», «Скажите мне, что значит человек, / Откуда он пришел, куда идет / И кто живет под звездным сводом?») от Державина до Тютчева, которого Достоевский называл «первым русским поэтом-мыслителем». И в самом Достоевском, давшем это определение своему собрату в культуре и духе, они видели «выдающийся философский талант»<sup>4</sup>, называли его «величайшим русским метафизиком»<sup>5</sup> и рассматривали романы «великого пятикнижия» как своего рода философский *opus magnum*. При этом собственно филологических задач, относящихся к изучению литературы не как духовно-этического феномена, а как вида искусства христианские мыслители начала XX в. перед собою не ставили, что, впрочем, не отменяло внимания к форме, а скорее манифестировало их отношение к самодовлеющему эстетизму, а позднее к формализму, интересовавшемуся не тем, *что сказано*, а тем, *как сделано*, фактически сводившему художественный текст к чистой форме.

Литературно-философские опыты, данные философами *par excellence*, соседствовали с опытами, которые выходили из-под пера самих художников слова, «облеченных» религиозно-философскими темами (А. Белый, Вяч. Иванов, М. Волошин), и философствующих критиков, занимавших своего рода срединное положение между теми и другими (А.Л. Волынский, А.С. Глинка-Волжский). Характерной приметой времени были синтетические фигуры, равно одаренные художественно и философски (Д.С. Мережковский, Г.И. Чулков). К этому третьему типу творцов и принадлежал Александр Константинович Горский (1886–1943), философ, эстетик, поэт, бывший одновременно талантливым критиком и исследователем литературы.

Эта область его наследия, по-настоящему обширная, а в определенные периоды жизни и вовсе выдвигавшаяся на первый план, пока в должной мере не привлекает внимания исследователей. Горского больше знают и

<sup>3</sup> Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 472.

<sup>4</sup> Булгаков С.Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Булгаков С.Н. Сочинения. Т. 2. С. 17.

<sup>5</sup> Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 9.

изучают как продолжателя идей Н.Ф. Федорова, одного из создателей программного сборника «Вселенское дело» (Одесса, 1914) с его «говорящим лозунгом» «Смертные всех стран, племен, народов, всех занятий, званий, состояний, всех верований, мнений, убеждений – соединяйтесь!»<sup>6</sup>, автора серии очерков «Николай Федорович Федоров и современность» (Вып. 1–4, Харбин, 1928–1933), одного из ведущих представителей религиозной ветви отечественного космизма, автора философского трактата «Огромный очерк» (1924), развивавшего идеи «Смысла любви» В. Соловьева. Достаточно редко в орбиту внимания попадают его литературно-философские работы «Перед лицом смерти: Л.Н. Толстой и Н.Ф. Федоров» (Харбин, 1928) и «Рай на земле. К идеологии творчества Ф.М. Достоевского. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров» (Харбин, 1929), рассматривавшие прямой и опосредованный диалог трех современников с точки зрения проблемы «конечного идеала», соотношения истории и эсхатологии и, коль скоро речь идет о Федорове, темы «смерти и воскресения/воскрешения».

Однако литературно-критическое наследие Горского не ограничивается только перечисленными – хотя и достаточно объемными – сочинениями и стоящими в их шапке ключевыми для русской мысли Серебряного века фигурами. Архив мыслителя, по материалам которого в ИМЛИ ныне готовится двухтомное издание его работ, извлекаемых, по образно-точному выражению Н.С. Тихонова, «из могилы стола», демонстрирует широту охвата литературного материала: от А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.Н. Глинки, Н.В. Гоголя, Г.И. Успенского, А.П. Чехова до ведущих фигур русского символизма Ф. Сологуба, А.А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, а затем, в 1920-е–1930-е гг. Б.Л. Пастернака, М.И. Цветаевой, О.Э. Мандельштама, М.М. Пришвина, А.Н. Новикова, А.М. Горького и др., а из зарубежных писателей – И. Гёте, М. Метерлинка, Г. Ибсена, Г. Майринка, С. Цвейга, Р. Роллана... При этом калейдоскоп имен, всплывающих в записных книжках Горского, текстах докладов, черновиках статей, большинство которых, будучи созданы в 1920–1930-е гг., не имели никакого шанса пробиться в печать, объединен темой смысла искусства и конечных задач литературы. Эти задачи Горский, наследник Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, рассматривал в контексте философии активного христианства, представляющего историю как поле соработничества Бога и человечества в деле преображения мира в Царство Христово, в свете концепции теoантропоургической эстетики, включающей искусство в «рабо-

<sup>6</sup> От редакции // Вселенское Дело. Вып. 1. Одесса, 1913. С. VIII.

ту спасения», делающей его частью «внехрамовой литургии». Характерный для деятелей религиозно-философского возрождения взгляд на реальность сквозь призму эсхатологии заставлял Горского видеть в искусстве орудие «последней битвы» с «имущим державу смерти». Неоднократно возникал в его текстах апокалипсический образ гуляров, стоящих на огнестеклянном море, держа гусли Божии, и поющих «новую песнь» (Откр. 15, 2). Этот образ был воплощением идеала подлинного, «совершеннолетнего», активно-христианского искусства и его творцов, символизировал высшую стадию развития искусства, когда оно оказывается способным гармонизовать жизнь уже не в поэтическом воображении, а на деле, не только в художественном пространстве лирического фрагмента, романа, картины, архитектурного памятника, но и в самом бытии, до конца проявляет свою регулятивную, «собирающую» мир функцию.

Одна из опорных тем литературно-философских размышлений Горского, проходящая через все его творчество, от записных книжек 1906–1912 гг. до статей, набросков, писем 1930 – начала 1940-х гг., – судьба русского символизма, его место и роль в становлении будущего искусства «восьмого дня». «Развитие символизма, – подчеркивает мыслитель, – неизбежно влекло его к переходу от литерат<урно>-художественной школы к установке общего мировоззрения. <...> Но вместе с тем характер этого мировоззрения получился таков, что оно переходило за грани символизма, ведя к новому реализму, к реализации, воплощению, т. е. превращаясь в проективизм (осознан<ная> и худож<ественная> мечта как проекция творчества новой жизни)»<sup>7</sup>.

В контексте этой темы и появляется у А.К. Горского фигура А.К. Толстого, поэта-предсимволиста, перебрасывающего мостик от тютчевской «поэзии мысли» к поэтическим опытам В.С. Соловьева и младосимволистов. Его творчество для Горского – важнейший этап в движении русской литературы через символизм к «новому реализму», рассматриваемому бытие в перспективе его возрастания к благобытию. Статья, из которой взяты процитированные выше строки, носит название «Алексей Толстой. О поэтическом мировоззрении (литургизм)», и слово, скромно заключенное в скобки, обозначает вершинную точку эволюции литературного и вообще всякого творчества, одновременно выдвигая критерий оценки художе-

<sup>7</sup> Горский А.К. А. Толстой. О поэтическом мировоззрении (литургизм). Архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Папка «А.К. Толстой». 1920-е гг. Далее статья Горского цитируется по этому источнику. Публикацию статьи см. ниже.

ственных явлений, рождающихся в процессе движения обмирщенной культуры к новым, активно-христианским, литургическим формам искусства.

Свое размышление об этом движении Горский начинает с эпохи романтизма, актуализировавшей платоновское двоemiрие и одновременно утвердившей поэта «гражданином двух миров», «мира мечты, мира творческого воображения» и «мира действительности». Примирить эти миры, подчеркивает мыслитель, не удалось ни Пушкину, ни Лермонтову, ни Боратынскому, ни Тютчеву. И тогда, дитя «века отчаянных сомнений», русская поэзия пошла по пути усиления «изоляции», создания «толстой, непроницаемой стены между двумя мирами, чтобы ничего не врывалось из одного в другой», породив тем самым два противоположных образа творчества, которые на русской почве были воплощены Фетом и Некрасовым.

Фет, проводя границу между мирами, утверждая «принцип невмешательства строгого», всецело живет в мире воображения: для него только «поэт может знать молитву, толчком сгоняющую ладью живую с псков». Некрасов, напротив, всецело переселяет поэта в посюсторонность. «Поэзия – средство для других целей, этических, морально оправданных» – так передает Горский его позицию.

«Но возможен и третий тип мировоззрения. Он редок, но только он нормален. <...> Здесь искусство переходит в наступление и берет на себя задачу, ни в чем не идя на компромисс, организовать и преобразовать жизнь». Родоначальником этого типа Горский и объявляет А.К. Толстого.

Крупный художник, он являет в своем творчестве «беспредельный рост и мощь поэзии» и одновременно – устремленность к «действительному слову» («Хочу, чтоб в песнопении / Всегда сквозило дело»). Причем это слово, слово поэзии, по убеждению А.К. Толстого, не самостоятельное, но восходит к Слову, творящему мир. Как восходит к Нему и все в бытии: «И вещим сердцем понял я, / Что все рожденное от Слова», / Лучи любви кругом лия, / К нему вернуться жаждет снова». Горский не раз цитирует эти строки из стихотворения «Меня, во мраке и в пыли, / Досель влачившего оковы». Трактую эти строки Толстого в контексте темы «оправдания искусства», начало которой было положено в эпоху споров об иконопочитании, Горский подчеркивает богодухновенность художественного творчества: оно вдохновляется Духом Святым, чувствует и проявляет в художественных образах софийную основу мира и в своем высшем, идеальном задании являет собой воплощенную синергию с Творцом, направленную на преображение Вселенной в Царство Христово. Поэму «Иоанн Дамаскин», посвященную величайшему подвижнику VIII в., отцу Церк-

ви и одновременно поэту, создавшему выдающиеся образцы христианских богослужебных текстов, убежденному защитнику иконопочитания, Горский трактует как декларацию целостного, активно-христианского взгляда на художественное творчество, примиряющего небесное и земное, реальное и идеальное.

Художник, «гражданин двух миров», призван их соединить. Именно в этом, по Горскому, смысл стихотворения «Меня, во мраке и в пыли...», начинающегося, как в тютчевском «Проблеске», образом рвущейся в небо, возносящейся горé души. Однако в отличие от тютчевского героя, который, будучи не в силах удержаться «в пламенном эфире», вновь падает в чуждую и нелюбимую им земную реальность, погружаясь в «бывание», в «утомительные» сны, лирический герой Алексея Толстого, за которым отчетливо виден авторский силуэт, обретает новое зрение, сознание неразрывной связи горнего и дольного, «там» и «здесь» («И на волнующийся дол / Взираю новыми очами»). Той же природы и гимн Иоанна Дамаскина, одна из кульминационных точек поэмы А.К. Толстого: «Благословляю Вас, леса, / Долины, нивы, горы, воды / <...> И в поле каждую былинку, / И в небе каждую звезду». Этот гимн запечатлевает любовный восторг поэта-подвижника перед многоликим творением, рождающий стремление слить с ним «всю душу», заключить в свои объятия все человечество и всю природу, и одновременно, по мысли Горского, манифестирует должное отношение человека к творению. Философ специально подчеркивает, что это не пантеизм, без остатка топящий Бога в природе, сливающий личность с миром ценой ее уничтожения (тютчевское: «Дай вкусить уничтоженья! / С миром дремлющим смешай!»), но образ всеединства, нарушенного в грехопадении и восстанавливаемого творческим усилием человека-художника.

Опираясь на поэму А.К. Толстого и ее художественное богословие, Горский выдвигает тезис: «Художник великий – всегда подвижник». Это суждение затем он развернет специально – в наброске второй части работы «Смертобожничество», в центре которой должна была встать тема искусства и его роли в апокалипсическую эпоху, и главе «Организация мировоздействия», входящей в серию очерков «Н.Ф. Федоров и современность». Там же был дан и парафраз этого тезиса: «Подвиг искусства встречается с искусством подвига»<sup>8</sup>, разворачивая который, Горский под-

<sup>8</sup> *Остромиров А. [А.К. Горский]. Николай Федорович Федоров и современность. Очерки. Вып. 3. Организация мировоздействия. Харбин, 1932. С. 37.*

черкивает, что «без полного “вхождения ума в сердце”, без усвоения опыта подвижнического умного делания»<sup>9</sup>, художнику, стремящемуся к житнетворчеству, обойтись невозможно.

Для Советской России 1920-х годов, наращивавшей кампанию по борьбе с Церковью, подобные заявления были юродивы и нелепы, шли вразрез с генеральной линией, со всем строем тогдашней ментальности, утверждавшей человеческое достоинство принципиально вне религиозной опоры. Однако Горский меньше всего смущался тем, что его активно-христианская эстетика строится вопреки и наперекор прометейзму советского времени, требовавшему от искусства действенности и участия в строительстве жизни. Недаром он так любил цитировать стихотворение А.К. Толстого «Против течения» (1867) с его финальным призывом: «Мы же возбудим течение встречное / Против течения!», трактуя его как манифест творчества, осуществляющегося в религиозной свободе, не идущего на компромисс с «дробными идеалами», не примиряющегося с духом времени. Ставя это стихотворение в эсхатологический контекст, он видел в нем своего рода «созывание рати» на «словесный бой» с «князем века сего», с ложными идеалами современности, против искаженных моделей искусства и жизни, иллюстрируя последние строками из стихотворения А.К. Толстого «Богатырь», где нарисован почти апокалипсический образ зла и соблазна, стреножащего человека, уводящего его с путей правды. Богатырь, предлагающий всем, без разбора, попробовать его «даровое вино», которое отнюдь не есть евангельское вино новое (для Горского, наследника Федорова, призывавшего к замене «дарового» «трудовым», адская подмена еще очевиднее), в финале стихотворения сбрасывает с себя личину, обнажая «безглазый череп», воочию являя отталкивающий лик смерти<sup>10</sup>. В контексте религиозно трактуемой темы «самозванства» рассматривает философ и драматическую трилогию А.К. Толстого, где «последний и явный самозванец (Лжедмитрий) лишь завершает двух первых – Грозного и Годунова»<sup>11</sup>.

Более того, даже в стихотворении «Колокольчики мои», поднимающем тему объединения русских земель вокруг Москвы, видит Горский

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Горский А.К.* Новое вино // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Папка «Новое вино». 1913 г.

<sup>11</sup> *Горский А.К.* Записная книжка «Тысяча и один разговор». 1906–1910 // Там же. Папка «Записные книжки». Фрагменты записей Горского об А.К. Толстом, извлеченные из записных книжек, публикуются ниже.



прикровенно звучащий мотив «подмены», показывая, как художественная интуиция поэта, питающаяся христианским пониманием творчества, развенчивает идеологические схемы его современников, подчас готовых забыть слово Евангелия, что во Христе нет ни эллина, ни иудея, и, как герой «Бесов», свести «православие» к «атрибуту народности», дополнив впридачу сей симбиоз и третьим «охранительным» членом – «самодержавием». Фанфарно, декларативно подается тема единства: под звон колокольный появляется величавая фигура царя («Его светлое лицо / Блещет новой славой / Всех его исполнил вид / И любви, и страха»), хозяина, встречающего всадников хлебом-солью («Долго, дети, ждал я вас / В город православный») и слышащего в ответ: «И в тебе мы с давних лет / Чаем господина». Но вот говорящая черточка в этом, на первый взгляд, *хвалительном, величающем* описании самодержца, на которую обращает внимание Горский: «На челе его *горит* шапка Мономаха». Это-то словечко «горит», отсылающее к знаменитой пословице «На воре и шапка горит», и вскрывает подмену: самый благообразный, «христианнейший» Кесарь – отнюдь не Христос, не Тот, Кто «Весь Любовь», Чей «вид не исполнен страха под личиной любви – и шапка на нем не горит – ибо он ничего не крал»<sup>12</sup>.

Примечательно, что Горский не знал истории создания стихотворения «Колокольчики мои...», первая редакция которого, написанная в 1840-е гг., содержала ностальгическую отсылку к дням новгородской вольницы. И тем не менее чутьем критика он почувствовал: фанфарные декларации в духе официальной народности – отнюдь не последнее слово А.К. Толстого. Внутренняя полемичность стихотворения маркирована, подчеркивает философ, и главным лирическим образом – «колокольчиков», недаром лирический сюжет закольцован вопрошанием поэта: «Что глядите на меня, темно-голубые? / И о чем грустите вы...». Колокольчики, по мысли Горского, символически воплощают у А.К. Толстого образ природы-невесты, жаждущей подлинного, а не мнимого Жениха, «Царя Небесного», что, «исходил, благословляя», «некошеную траву», «напечатлел поцелуй любви и обручения в чашечках колокольчиков»<sup>13</sup>.

Впрочем, А.К. Толстой ценен Горскому не только и не столько разоблачением антихристовой «подмены», ложных путей искусства и жизни, но прежде всего, если можно так выразиться, установкой на идеал,

<sup>12</sup> Горский А.К. Записная книжка «Тысяча и один разговор».

<sup>13</sup> Там же.

проявлявшейся, как подчеркивал Горский, даже в опусах воображаемого Козьмы Прутков, поэта и доморощенного философа. И прячась под маской Козьмы Прутков, и выступая с открытым забралом, А.К. Толстой фактически делал комическое «вратами вечного», возводя к идеалу через очищающий смех, через иронию, которая еще немецкими романтиками была понята как универсальный инструмент идеалотворчества. «Козьма Прутков – один из величайших мистиков всех времен. М<ожет> б<ыть>, и всякий юмор есть юродство Христа ради»<sup>14</sup> – заявлял Горский, протягивая нить преемственности между Прутковым и Владимиром Соловьевым, который, называя Козьму «единственным в своем роде литературным явлением»<sup>15</sup> прямо наследовал ему в своей поэзии – достаточно вспомнить знаменитую эпитафию «Владимир Соловьев лежит на месте этом...» или комедию «Белая лилия», яркий образчик «шуточной» поэзии философа, подающего сокровенные темы творчества сквозь призму «романтической иронии»<sup>16</sup>. Так это в стихотворении «Два лада», где дева-Муза, дева-Россия, бросает незадачливого ухажера, не чурающегося формулы «Цель оправдывает средства», или в мини-памфлете, строящемся на переименованных образах стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья»: «Одарив весьма обильно / Наш землю, Царь Небесный / Быть богатою и сильной / Повелел ей повсеместно. / Но, чтоб падали селенья, / Чтобы нивы пустовали – Нам на то благословенье / Царь Небесный дал едва ли!»

Обращаясь к творчеству А.К. Толстого как к «предчувствию и предвестию» искусства будущего, Горский отчетливо видит движение к идеалу «литургической поэзии», а значит к подлинной христианизации искусства. Он убежден: повернуть искусство на Божьи пути не значит обрубить ему крылья, как то пытается старец в поэме Толстого «Иоанн Дамаскин», к которому поступает на монастырское послушание певец и подвижник. Сфера действия подлинного религиозного художника не может ограничиваться рамками церковного искусства как такового, но должна захватывать внецерковные жанры, возвращая в них литургичность. Предшественник Горского Н.Ф. Федоров так обозначал этот вектор: не храмо-

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 25а. СПб, 1898. Стлб. 634.

<sup>16</sup> См. подробнее: *Мицц З.Г.* Владимир Соловьев – поэт // *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 36–53.

вое должно «профанироваться» при переходе в светское, а «площадное должно возвыситься до храмового»<sup>17</sup>. С точки зрения этой задачи Горский и рассматривает пути русской литературы, указывая на творчество Достоевского, трансформирующего жанр романа в «литургическую эпопею». Ростки же «литургической поэзии», являющей в художественном слове и образе идею преображения, тесно слитую с тайной творчества, находит как раз у Алексея Толстого (поэмы «Иоанн Дамаскин» и «Грешница», стихотворения «Меня, во мраке и пыли...», «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений...» и др.). Более того, видит в случае с А.К. Толстым не просто творческое претворение евангельских тем и сюжетов, но и смелую попытку художественно освоить образ Христа, приблизиться к «Образу Образов», которым, по его мысли, «только и измерит себя до конца человек»<sup>18</sup>. Именно эта задача, с точки зрения Горского, выдвигается перед искусством, стремящимся к полноте христианского служения в мире, становящимся, по слову В.С. Соловьева, «переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни»<sup>19</sup>. Философ подчеркивает: каждый художник, «претендующий на сколько-нибудь крупные задачи в своем искусстве»<sup>20</sup>, должен встретиться лицом к Лицу со Спасителем мира. И встретиться, не лишая Его богочеловеческого достоинства, не редуцируя его образ до образа идеального человека (увы, *лишь* человека!), как то делали в своей «Жизни Иисуса» Д. Штраус, Э. Ренан, а потом на русской почве Л. Толстой и Н. Ге (недаром Достоевский воскликнул по поводу его картины «Тайная вечеря»: «Где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства?»)<sup>21</sup>, а Горский так передавал отношение ко Христу Льва Толстого: «Думаю, что он считает Христа наивным, достойным сожаления <...> И как будто опасается: приди Христос в русскую деревню – его девки засмеют»<sup>22</sup>), а так, как воплотил образ Христа Алексей Толстой в поэме «Грешница». Его Христос,

<sup>17</sup> Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. III. М., 1997. С. 100.

<sup>18</sup> Остромиров А. [А.К. Горский]. Николай Федорович и современность. Очерки. Вып. 3. Организация мировоздействия. С. 37.

<sup>19</sup> Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 398.

<sup>20</sup> Остромиров А. [А.К. Горский]. Николай Федорович Федоров и современность. Очерки. Вып. 3. Организация мировоздействия. С. 36.

<sup>21</sup> Достоевский Ф.М. Дневник писателя 1873 г. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 76.

<sup>22</sup> Горский А.М. Лев Толстой // Горский А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. М., 1951. С. 257.

соединяющий «небесное» и «земное», не только не вызывает внутренне-го сопротивления, а тем более «осмеяния»: напротив, встреча с Ним ведет к метаноюе, внутренней перестройке всего существа, как у героини поэмы, смех которой раздается лишь до тех пор, пока она не видит Спасителя, не встречает Его лицом к Лицу. Она смеется, но «только затем, чтобы сейчас же выяснить недоразумение: “она ошиблась! В заблуждение ее привел пришельца лик... то не учитель перед нею...”». Когда же пред юной блудницей предстает Тот, Кому веома вся внутренняя чело-веков, она с рыданием и раскаянием склоняется перед Ним<sup>23</sup>.

Комментируя этот эпизод в письме О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой, Горский замечает: «Не только не было, но представить не-возможно такого случая, где жесты или действия и слова Христа под-верглись бы хоть малейшему осмеянию женщиной, вызвали в них хоть тень *сопротивления*. <...> Вот, можно сказать *ключ* к освоению обра-за Воскресителя, вот самый безошибочный критерий, не позволяющий смешать Его с окружающими, подменить предшествующими или послед-ующими. <...> Образ, Вызывающий хотя бы тень протеста со стороны женской части нашего (двойственного всегда) существа – наверняка не есть образ Христа, но суррогат, “рукотворный кумир”»<sup>24</sup>. Так обозначает-ся еще одна тема, решая которую, Горский оборачивается на А.К. Тол-стого – тема «смысла любви». Еще до Соловьева А.К. Толстой сопря-гает полноту любви с полнотой преображения, чаянием цельности и со-вершенства, сетуя на то, что в эмпирическом, смертном, самостном мире лик любви искажается: «И любим мы любовью раздробленной». Этим образом из его стихотворения «Слеза дрожит в твоём ревнивном взоре...» (1858) Горский проиллюстрирует амбивалентность любви какова она есть, противопоставив «любви раздробленной» образ «цельной и всемирной любви», что является у Достоевского в романе «Братья Карамазовы» в слове старца Зосимы<sup>25</sup>, а у А.К. Толстого, опять-таки, гораздо раньше – в финальных строках все того же стихотворения, где звучит чаяние поэта: «В одну любовь мы все сольемся вскоре, / В одну любовь, широкую как море, / Что не вместят земные берега!»

<sup>23</sup> См. письмо А.К. Горского О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой от 31 декабря 1939 // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Папка «Письма».

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> *Рокутин С. [Горский А.К.]. На распутьях (1907)*. Московский архив А.К. Горско-го и Н.А. Сетницкого.

Образ этой всечеловеческой, вселенской любви как высшей стадии развития любовного чувства ляжет в основу той философии любви, которую будет выстраивать Горский вслед за своими духовными учителями – Н.Ф. Федоровым и В.С. Соловьевым, сплавления в горниле своей творческой мысли федоровскую идею «положительного целомудрия» и соловьевскую идею «всемирной сизигии», которая рождается из всей палитры любовного чувства, созидается не только любовью-агапе, но и просветленными, преображенными энергиями эроса<sup>26</sup>. Споря с Фрейдом, упирившим личность в тупик пола, делавшим «я» игрушкой «бессознательного», ставившим его перед темной бездной хаотических влечений, Горский выдвигает идею регуляции эротической энергии, высветления и преображения тех потенций пола, которые, растрачиваясь в сексуальных актах, способны породить лишь короткодыханную, смертную жизнь. Он создает свою версию «этики преображенного Эроса», целью которой является миро- и телостроительство, воскрешение любящими любимых, дочерьми и сынами – отцов.

Модель этого миро- и телостроительства, с точки зрения Горского, дана в человеческом творчестве. Мыслитель соотносит процесс рождения художественного произведения с процессом рождения человеческого существа, но первый процесс, в отличие от второго, регулируем, направляем творческой волей и воображением. При этом на своих высших взлетах творческое возбуждение, одноприродное с возбуждением эротическим, движется чаянием и восчувствием «новой природы»<sup>27</sup>, совершенной, духоносной телесности. В момент творческой сублимации происходит «расширение» всего существа художника, он соприкасается со всем миром, ощущая его как океан энергий, зрение обретает невиданный ранее вселенский объем, улавливает всю «мировую динамику» и, достигая высшей степени творческой заряженности, рождает образ.

Выражение этой сокровенной сути творческого процесса Горский находил у многих творцов: у А.С. Пушкина – в стихотворении «Осень» («Душа стесняется лирическим волненьем / Трепещет и звучит, и ищет, как во сне, / Излиться наконец свободным проявленьем»), у Е.А. Боратынского, строка которого «И поэтического мира / Огромный очерк я узрел» стала эпиграфом к главному эстетическому трактату Горского «Огром-

<sup>26</sup> Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Сочинения. Т. 2. С. 546–547.

<sup>27</sup> Горский А.К. Огромный очерк // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М., 1995. С. 205.

ный очерк» и дала название этой работе (1924), и наконец у А.К. Толстого. Его стихотворение «Меня, во мраке и в пыли...» (1851 или 1852) философ рассматривает как манифестацию нового, художественного зрения, рождающегося на высшей точке творческого подъема («И просветлел мой темный взор, / И стал мне виден мир незримый»; «И на волнующийся дол / Взираю новыми очами»). Это зрение, по убеждению Горского, способно не только видеть то, что скрыто от обычного, нетворческого, профанного зрения, но и перестраивать наличную действительность силой творческого воображения по образу и подобию той высшей, совершенной реальности, которая явлена художнику в творческом откровении: «И вещим сердцем понял я, / Что все рожденное от Слова, / Лучи любви кругом лия, / К нему вернутся жаждет снова».

Более того, Горский, следуя жизнетворческой, миропреображающей эстетике Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, ее главным тезисам: «Эстетика есть наука о воссоздании всех бывших на крохотной земле <...> разумных существ для одухотворения (и управления) ими всех громадных небесных миров, разумных существ не имеющих»<sup>28</sup> и «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»<sup>29</sup>, – полагает задачу искусства будущего в том, чтобы в союзе со всеми другими областями человеческой мысли и практики достичь способности реально преобразовать бытие, побеждать смерть, воскрешать. Философ дает развитие и высказанной Соловьевым в финале трактата «Смысл любви» мысли о том, что те «духовно-телесные токи», которые в порядке природы служат «дурной бесконечности физического размножения организмов», могут быть перенаправлены на преобразование и естества человека, и лежащей вокруг него «материальной среды», воплощая в ней «образы всеединства»<sup>30</sup>. Смело расширяя опыт аскетики, он говорит о необходимости регуляции эротической энергии за счет развития так называемой «магнитно-облачной эротики», не точечно-экуляторной, а охватывающей все тело, создающей вокруг него как бы «магнитное облако сил»<sup>31</sup>, расширяющей волнения организ-

<sup>28</sup> Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. Т. II. М., 1995. С. 231.

<sup>29</sup> Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 404.

<sup>30</sup> Соловьев В.С. Смысл любви // Там же. С. 547.

<sup>31</sup> Горский А.К. Огромный очерк // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М., 1995. С. 200.

ма вовне, распространяющей их во внешнюю среду. Магнитно-облачная эротика, несущая в себе колоссальные возможности трансформации, более всего свойственна женскому организму, но она же проявляет себя и в поэтическом возбуждении художника, в акте создания шедевра как бы накладывающего свои очертания на все вещи претворяемого им мира.

Интуицию новых, житнетворческих путей Эроса Горский также находит у Алексея Толстого, подчеркивая, что у поэта-предсимволиста появляется, вслед за Пушкиным, тема Эроса воскрешающего. Как в свое время в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях» царевич Елисей «о гроб царевны милой» «ударился всей силой», оживив возлюбленную, спящую вечным сном смерти, как в стихотворении «Заклинание» сам Пушкин зывал к умершей Амалии Ризнич: «Хочу сказать, что все люблю я / Что весь я твой: сюда, сюда!», так Алексей Толстой в поэме «Портрет» (1872–1873) изображает юношу, влюбившегося в портрет прекрасной молодой женщины и силой желания оживляющего прикованный к полотну, запечатленный красками образ. А в неоконченной поэме «Алхимик» (1867), герой которой отправляется добывать для возлюбленной эликсир, продлевающий жизнь, по словам Горского, запечатлена «вся программа “Смысла любви”»<sup>32</sup>, построенного на сопряженности идеалов любви и бессмертия.

Примечательно, что в отличие от Фрейда, для которого творческая сублимация в искусстве суррогатна, не преодолевает дисгармоний пола, Горский видит в искусстве путь подлинного освобождения Эроса, запертого немецким психоаналитиком в тупик сексуальности. Творческая сублимация в искусстве, ограничивающего себя только творчеством «подобий» реальности, действительно, не разрешает дилеммы «Искусство / Жизнь», отодвигая требования «живой жизни» и любви на задний план, по горькому слову Ирены, героини драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»: «На первом плане художественное произведение, человек – на втором»<sup>33</sup>. Но если искусство выйдет за пределы творчества только подобий, признает объектом приложения художественных энергий всю полноту окружающего бытия, в том числе и человека, то эрос в таком искусстве во всей полноте выявит свою источную, «платоновскую» функцию – быть двигателем к совершенству.

Глубинное родство с А.К. Толстым, своим полным тезкой, Горский выразил и *художественно*. Строчки из стихотворений поэта он не

<sup>32</sup> Горский А.К. А. Толстой. О поэтическом мировоззрении (литургизм).

<sup>33</sup> Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1958. С. 448.

раз выносил в эпитафии своих поэтических произведений, и не раз реминисценции и аллюзии на стихи и драмы А.К. Толстого появлялись в собственных стихах и поэмах мыслителя, как тех, которые выстраивались с ориентацией на идеал «литургической поэзии», заявленный в литературно-критических сочинениях Горского, так и тех, что воплощали в себе живительную стихию юмора, высмеивающего «худую» действительность с точки зрения конечного идеала, дающего толчок движению от сущего к должному. А в поэтическом цикле «Песни без недомолвок» (конец 1930-х – начало 1940-х гг.), оригинальном опыте поэтического «сотрудничества» Горского с выдающимися творцами XIX – начала XX в., к стихотворениям которых он дописывал свои «хвосты», то «проясняя» и развивая поэтическую мысль автора, то вступая с ней в диалог, есть стихотворение «Царь-девица», представляющее собой «доработку» стихотворения А.К. Толстого «Темнота и туман застилают мне путь...» (1870), в котором обретает свой голос тема Вечной Женственности, достигая затем полнозвучия в творчестве В.С. Соловьева. Горский сохраняет присутствующий у А.К. Толстого «славянский» колорит образа, вдохновлявшего великих немецких мистиков Я. Бёме, М. Экхарта и др. и явившегося в финале «Фауста». «Вечная Женственность», что, по слову Гёте, «влечет нас вверх», является здесь в сказочном образе «царь-девицы». Однако если Толстой оставляет концовку стихотворения открытой («Я коня разнуздал, наудачу погнал / И в бока ему втиснул остроги»), то Горский с его проективным мышлением рисует перспективу обретения идеала:

И увидел вдали над опушкой туман,  
В небесах полыхает зарница:  
Там колышется диво полуночных стран,  
Там живет, меня ждет Царь-Девица.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1994. – 510 с.
2. Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. – 752 с.
3. Вселенское Дело. Вып. 1. Одесса, 1914. – 208 с.
4. Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М., 1995. – 448 с.
5. Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. М., 1951. – 335 с.



6. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21. Л., 1980. – 552 с.
7. Минц З.Г. Владимир Соловьев – поэт // Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 5–56.
8. Остромиров А. [А.К. Горский]. Николай Федорович Федоров и современность. Очерки. Вып. 3. Организация мировоздействия. Харбин, 1932. – 40 с.
9. Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. – 824 с.
10. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. – 699 с.
11. Толстой А.К. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1981. – 589 с. Т. 2. М., 1981. – 608 с.
12. Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. II. М., 1995. – 544 с.; Т. III. М., 1997. – 744 с.
13. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 25а. СПб., 1898. С. 479–958.