

Бужор Евгения Сергеевна

кандидат философских наук, старший преподаватель Департамента социологии, истории и философии Финансового университета при Правительстве Российской Федерации

КОНЦЕПЦИЯ ТЕУРГИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА У ВЛ. СОЛОВЬЕВА И ВЯЧ. ИВАНОВА

Аннотация:

В работе философская концепция Вл. Соловьева рассматривается с точки зрения ее экзистенциальной ценности. Показывается, что сам мыслитель понимал свою философию не как философию школы, а как философию жизни, призванную дать человеку высший смысл существования. Определяется, что последний состоит в продолжении дела природы, которое Соловьев трактует как преодоление разобщенно-эмпирического состояния и восхождение к миру положительного всеединства. Вводится и обосновывается понятие индивидуальной теургии у Соловьева, выражающейся в двух фундаментальных разновидностях – пути любви и пути искусства, доступных каждому человеку. Дается анализ теургического значения искусства по Соловьеву, заключающегося в творении красоты как одухотворении и идеализации эмпирического мира. Далее рассматривается преломление концепции теургического искусства Соловьева в теории художественного творчества Вяч. Иванова. Отмечено, что данная теория находится в тесной связи с его же антропологическим учением, в котором художник-теург является антропологическим идеалом. Обозначено, что главные принципы теории искусства Иванова обладают смысловой взаимосвязанностью и лежат в основе разделения искусства на два фундаментальных типа – насильственно-преобразовательное и ненасильственно-преобразующее. Подлинно теургическое искусство имеет ненасильственный характер преобразования действительности. Исследовано также различие между символическим и теургическим искусством у Иванова, показано, что достижение последнего требует духовного преобразования человеческого существа художника, поднимающего его до уровня духовных существе ноуменального мира. Упоминается, что достигший стадии теургического искусства индивид является сверхчеловеком в том духовном смысле, который вкладывался в это понятие в русской философии всеединства.

Ключевые слова:

Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов, всеединое и разобщенное устройство действительности, индивидуальная теургия Соловьева, теургическое искусство, преобразующая мир красота, смысл человеческого бытия, правое и неправое восхождение, принцип ненасильственности художественного творчества, преобразовательное и преобразующее искусство, теургическая формула искусства Иванова, ненасильственное преобразование действительности, восстановление всеединства, космодицея, антроподицея.

Buzhor Evgeniya Sergeevna

PhD, Senior Lecturer, Department of Sociology, History and Philosophy, Financial University under the Government of the Russian Federation

THE CONCEPT OF THEURGIC CREATIVITY BY VLADIMIR SOLOVYOV AND VYACHESLAV IVANOV

Summary:

The philosophy of Vladimir Solovyov is considered from the perspective of its existential value. He understood his philosophy as a philosophy of life intended to give a man the highest meaning of his existence rather than as a philosophy of the school of thought. For Solovyov, the highest meaning of human existence consists in pursuing the matter of nature that is to overcome the disunified empirical state and ascend to the world of positive all-unity. The paper introduces and explains the concept of individual theurgy by Solovyov manifested in two fundamental varieties, i.e. the path of love and the path of art both available to everyone. Solovyov's theory of art is analyzed as the basic theurgic principle that implies the creation of beauty as the spiritualization and idealization of the empirical world. Then Solovyov's theurgic art is revised in the theory of artistic creativity developed by the Russian poet Vyacheslav Ivanov. This theory is closely related to the anthropological teaching of Ivanov where the theurgic artist is an anthropological ideal. The study notes that the basic aspects of Ivanov's theory of art are semantically interconnected and divide art into two types: violent and transformative or non-violent and transfigurative. Genuinely theurgic art is characterized by a non-violent transfiguration of reality. The study also examines the distinction between symbolic and theurgic arts by Ivanov. The research shows that the achievement of the stage of theurgic art requires the spiritual transformation of the artist that raises him to the level of the spiritual beings of the noumenal world. A person who has reached the stage of theurgic art is defined by Ivanov as a superhuman being in the specific spiritual sense that is a part of this concept from the standpoint of the Russian philosophy of all-unity.

Keywords:

Vladimir Solovyov, Vyacheslav Ivanov, the unified and disunified state of reality, Solovyov's individual theurgy, theurgic art, beauty transforming the world, the meaning of human existence, right and wrong ascension, the principle of non-violence of artistic creativity, transformative and transfigurative art, Ivanov's theurgic formula of art, non-violent transfiguration of reality, restoration of all-unity, cosmodycy, anthropodycy.

Владимира Соловьева рассматривают прежде всего как создателя идеалистической философской системы. В этом плане его творчество ставят в ряд идеалистических систем, созданных представителями немецкой классической философии, что позволяет говорить о Соловьеве как о русском продолжателе линии Шеллинга и Гегеля. Однако он сам считал своей важнейшей задачей обновление философского знания, с тем чтобы превратить его из философии школы в философию жизни. Философия должна продуцировать не отвлеченные схемы для теоретического мышления, а предлагать смыслы, которыми человек может руководствоваться в практической жизни.

В чем может состоять смысл человеческой жизни? Для Соловьева, как и для любого другого представителя философской классики, этот смысл может заключаться только в следовании истине. Истиной для него было всеединство. Теория всеединства предполагает наличие действительности, обладающей всеединым типом устройства, элементы которой находятся в таком состоянии единства и взаимопроникнутости, что всякое существо содержит в себе уникальным, неповторимым образом всю совокупность других существ и одновременно само присутствует особым образом в каждом из них [1]. Соловьев называет эту действительность положительным всеединством. Однако наряду с миром положительного всеединства существует мир эмпирический, который демонстрирует противоположный всеединству разобщенный тип устройства, характеризующийся такими чертами, как изоляция, непроницаемость, замкнутость, ограниченность составляющих его элементов. Ключевым положением теории всеединства, однако, является то, что, несмотря на противоположность по типу устройства всеединному миру, эмпирический мир не представляет собой онтологически иной действительности, но является лишь особым негативным, или, в этических терминах, – недолжным модусом мира всеединства. Мир сверхэмпирический (ноуменальный или божественный) и мир эмпирический (или тварный, если использовать язык христианской теологии) – это один и тот же мир, только существующий в двух разных модусах: всеедином и разобщенном.

Л.П. Карсавин нашел удачный термин для характеристики эмпирического мира как мира умаленного всеединства. Из того, что эмпирический и ноуменальный миры представляют собой онтологически единую действительность, существующую в разных модусах, вытекает прагматика философии всеединства, заключающаяся в необходимости восстановления утраченного всеединого устройства, реинтеграции эмпирического мира в мир сверхэмпирический. Восстановление всеединства – это, по Соловьеву, универсальный смысл существования всего эмпирического мира, всей природы. Оно предполагает преобразование эмпирической действительности в сверхэмпирическую, божественную и на этом основании именуется *теургией* [2]. Следовательно, теургия составляет саму суть природы, принадлежит ей по существу. Однако восстановление всеединства является делом не только природы, но и человека. Дело человека совпадает с делом природы, поскольку человек есть часть природы. В природе теургическое начало проявляется в эволюции, порождении все более совершенных существ, кульминацией которых служит человек. В концепции Соловьева последний предстает как лучшее творение природы; философ определяет его как «центр всеобщего сознания природы» [3, с. 504], он «является естественным посредником между Богом и материальным бытием, проводником всеединящего божественного начала в стихийную множественность, устройтелем и организатором вселенной» [4, с. 140].

С появлением человека эволюция переходит в качественную иную стадию – историю, однако при этом не меняет своей цели. В истории как продолжении эволюции природы Соловьев, как известно, выделял несколько важных фаз, венцом которых выступает свободная теургия – богоподобное творчество, под которым подразумевалась реализация «человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности, осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии природы» [5, с. 743]. Теургия, таким образом, есть альфа и омега всего становления эмпирического мира, только в природе – это связанная или бессознательная теургия, в человеке же она становится сознательной или свободной теургией. В основном корпусе сочинений Соловьев проводил мысль, что свободная теургия является возможной только на высшем и завершающем этапе развития человечества, предполагающем возникновение нового духовного типа общества – свободной теократии, возводимой на базе синтеза государства (светской власти), священства (духовной власти) и пророчества (харизматической власти). Только члены этого совершенного общества смогут, наконец, приступить к свободной теургии как действительному преображению всей природы, всего материального космоса.

Однако философия Соловьева открывает также перспективы того, что по контрасту с рассмотренной общечеловеческой теургией можно назвать индивидуальной теургией, что и сделало ее столь влиятельной в среде художников и поэтов. Соловьев указал по меньшей мере два пути индивидуальной теургии, доступные каждому человеку, – путь любви и путь художественного творчества. Философия всеединства как философия не школы, а жизни раскрывает человеку, что высший смысл его существования кроется в любви и творчестве, поскольку они преобразуют действи-

тельность, позволяют человеку достигать всеединого состояния в своей личной жизни здесь и сейчас, а не в отдаленной перспективе конца мировой истории. Человек, отвечающий своему назначению – продолжению дела природы, преобразению эмпирической действительности в ноуменальную, божественную, должен быть человеком любящим и человеком творящим.

Учение Соловьева о любви и творчестве стало основой мировоззрения художников-символистов, которых в истории культуры принято именовать младосимволистами. В их ряду стоят такие фигуры, как Александр Блок, Андрей Белый, Вячеслав Иванов [6].

В статье хотелось бы остановиться на втором направлении индивидуальной теургии, наметенном Соловьевым, – художественном творчестве и его преломлении в мышлении Вяч. Иванова. Почему искусство было так высоко вознесено Соловьевым? Философ понимает его назначение так же, как и назначение любви, – оно заключается в создании, творении красоты. Однако красоту Соловьев трактует не онтически, а онтологически. Красота предмета, вещи есть не добротность материала, соразмерность частей, гармония пропорций, а проявление в нем высшей действительности – идеи. Согласно онтологии всеединства природа, эмпирический мир в целом есть проявление или воплощение идеи. Воплощающаяся идея предстает в трояком аспекте блага (добра), истины и красоты [7]. При этом красоте принадлежит особая роль, ибо если добро как идея есть предмет воления, а истина – предмет мышления, т. е. в добре и истине идея воплощается субъективно в человеческом разуме, то в красоте идея воплощается объективно, на уровне самих вещей, чувственного бытия. Полное воплощение идеи предполагает ее присутствие в чувственных вещах, а не в человеческом сознании, ибо здесь это все же ее отражение, тогда как в вещах – действительное, реальное присутствие [8].

Способ существования мира – это совершенствование, заключающееся во все большей воплощенности в нем идеи, одухотворении, а значит, нарастании в нем красоты, ибо, по словам Соловьева, «вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только чрез свое просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты» [9, с. 392]. Однако природа не может прийти к совершенной красоте собственными силами, «красота природы, – пишет Соловьев, – есть именно только покрывало, выброшенное на злую жизнь, а не преобразование этой жизни» [10, с. 392–393]. Природной красоте соответствуют «поверхностная материализация идеального начала и столь же поверхностное одухотворение материи» [11, с. 397]. На помощь природе должен прийти человек – самое прекрасное и самое сознательное природное существо [12, с. 390–391]. Более того, природа в известном смысле породила человека в силу «осознания» недостаточности собственных усилий для того, чтобы реализовать совершенное единение духовной сущности и чувственного материала [13]. Задача, которая не могла быть выполнена средствами физической жизни, должна быть исполнена средствами человеческого творчества [14, с. 398]. Поэтому человек с его разумным сознанием становится из результата, цели природного процесса средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала [15, с. 393]. Абсолютная форма разумного сознания, присущая человеку, нужна для того, чтобы, «сообразуя свои действия с этим высшим сознанием», человек «мог бесконечно совершенствовать свою жизнь и природу» [16, с. 502].

Конкретно эта задача ставится так, чтобы продолжать дальнейшее одухотворение природной красоты, чтобы усиливать (потенцировать) уже имеющуюся красоту, «когда внутренний сущностный и вечный смысл жизни, скрытый в частных и случайных явлениях природного и человеческого мира и лишь смутно и недостаточно выраженный в их естественной красоте, открывается и уясняется художником чрез воспроизведение этих явлений в сосредоточенном, очищенном, идеализированном виде» [17, с. 399–400]. Преобразующее природу теургическое искусство не может довольствоваться теми или иными промежуточными этапами одухотворения – этого сумела достичь и художница-природа [18]. Задача человека максималистская – достигать в творчестве полного взаимного проникновения и «свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов и элементов вселенной» [19, с. 391]. Итогом такого теургического творчества должно стать «совершенное воплощение... духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма» [20, с. 398]. В свою очередь подлинная и совершенная красота освободит действительность от материальных процессов, сделает причастной бессмертию духовной сущности [21, с. 397]. Таким образом, именно в теургии и ее важнейшей разновидности – художественном творчестве – Вл. Соловьев усматривает конечный смысл и назначение человеческого бытия, оправдание человеческой жизни.

Эти положения Соловьева были глубоко усвоены символистами. Для Вяч. Иванова художник-теург, творчеством преобразующий мир, является антропологическим идеалом. В своих трудах Иванов разработал своеобразную теорию теургического творчества, которая у него тесно

переплетена с антропологическими и онтологическими представлениями. В духе Соловьева Иванов понимал искусство как изображение в том или ином материале не пространственно-временных вещей, как они доступны эмпирическому созерцанию, а образцов, парадигм вещей, как они видятся умственным взором, или «духовными глазами», если использовать выражение Пушкина [22, с. 172]. Искусство должно быть не подражанием вещам, а подражанием идеям вещей. Подражая идее вещи, художник изображает вещь не как таковую, а как идею или символ. Поэтому любое подлинное искусство – это творение символов, даже при миметическом искусстве это должна быть вещь плюс нечто от ее идеи. Подлинное художественное творчество никогда не разворачивается по горизонтали – от вещи к ее изображению на холсте или в камне. Движение по горизонтали – это ремесло, оттачивание мастерства, умение работать с материалом. Ремесло, конечно, важно, но оно, согласно словам пушкинского Сальери, может в лучшем случае быть лишь подножием искусству, а не самим искусством.

Само искусство осуществляется в парадигме вертикального движения между эмпирическим и ноуменальным мирами. Движение по вертикали может происходить в двух противоположных направлениях – вверх и вниз. Путь вверх Иванов называет восхождением и считает его органично присущим всем людям. Здесь проявляется существенный момент антропологии Иванова. В духе Ницше он считает, что общим законом жизни, применимым к любому живому существу, является закон непрестанного возрастания, расширения сил, роста и экспансии [23]. Однако в отношении к человеку этот закон выходит из биологических рамок и приобретает духовную окраску. Иванов формулирует его как закон восхождения к духовному миру, который, по его мнению, лучше всего иллюстрируется девизом Гете – «к бытию высочайшему стремиться непрестанно» [24, с. 203]: «общий закон духовной жизни, – пишет автор, – хотящей быть жизнью поистине и в постоянно возрастающей силе, есть восхождение к бытию высочайшему» [25, с. 205]. Как человеку естественно жить, так же ему естественно духовно возрастать. Таким образом, устремление к высшему духовному миру, или восхождение, полагает Иванов, органично присуще всем людям.

Нисхождение, по мнению Иванова, это более сложный процесс, чем восхождение. Если восхождение как рост и развитие – естественно, то нисхождение – это умаление, ограничение, расточение, стеснение, поэтому оно противоестественно. Мыслитель разъясняет, что если возрастание соответствует закону самосохранения живого существа, то нисхождение – процесс саморазрушения. По данной причине живые существа не желают нисходить, ибо это своего рода принудительное обращение вспять потока жизни, стремящегося к росту и экспансии. Однако именно с таким «неестественным» процессом – нисхождением – Иванов связывает искусство, художественное творчество. Художник – особый человек, который умеет не только восходить, но и нисходить, т. е. отдавать, расточать. Как указывает Иванов, «много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т. е. истинных художников» [26, с. 200]. Мыслитель разделяет восхождение как «приготовительный момент творчества» и нисхождение как собственно творчество: «творчество в собственном смысле... есть нисхождение; и только нисхождение» [27, с. 212]. «В процессе... творчества, в движении, обратном процессу восприятия, – пишет Иванов в работе о Достоевском, – художник нисходит от предварительного интуитивного постижения высшей реальности к ее воплощению в реальности низшей – *a realioribus ad realia*» [28, с. 516].

В этом суждении мыслителя (творчество есть «нисхождение и только нисхождение», нисхождение является неестественным процессом для человека в отличие от органически присущего ему восхождения) нашла отражение традиционная дихотомия человека и художника, хорошо знакомая людям искусства, которую в русской культуре лучше всех выразил Пушкин. Постулат о том, что художественное творчество есть процесс умаления и отдачи, придает художнику, который не в ладу с самим собой как человеком, особые черты – жертвенности и самопринуждения; художник – это человек, умеющий жертвовать собой для других, он сознательно нисходит к людям, желая им поведать свои видения. Таким образом, даже как эмпирическая личность художник сильно отличается от остальных людей.

Определив, что художественное творчество осуществляется в вертикальном направлении в акте нисхождения, Иванов вводит важный качественный признак этого двусложного движения – признак правоты. Он говорит, что как восхождение, так и нисхождение должны быть правильными, или, в его терминологии, – правыми. «Правота» восхождения заключается в том, что в нем как в подготовительном моменте творчества художник должен действительно восходить к первообразам, т. е. видеть высшую действительность, а не застревать, как говорит Иванов, в промежуточном мире миражей, обманчивых марев, прельстительных, но пустых зеркальностей, отражающих ту же покинутую им действительность, но преломленную в зыбком покрывале его собственных страстей и вожделений [29, с. 210]. Ибо в таком случае создаваемое им в процессе нисхождения произведение искусства будет «только мечтательным, своенравно-фантастиче-

ским, причудливо-туманным, и не будет в нем ни интуитивного познания вещей, ни непосредственного, стихийного сознания действительности, из которой художник уже вышел, но отразится в таком произведении лишь он сам в душевной своей ограниченности и уединенности» [30, с. 210]. В случае если художник проникнет в сферу первообразов, к высшим реальностям, «реальнейшему», то ему откроется ряд важных истин о низшей реальности, где собственно и разворачивается художественное творчество.

Первая истина, открывающаяся человеку в правом восхождении, состоит в том, «что низшая реальность, от которой он восходил и к которой опять низойдет, не есть нечто по существу чуждое тому миру, что ныне он переживает, но объемлется им, этим высшим миром, как нечто покоящееся в его лоне. Правое восхождение возвращает духу его земную родину, тогда как мечтательное воспарение в вышеописанную миражную пелену его уединяет. Правое восхождение единственно восстанавливает для художника реальность низшей действительности, единственно делает его реалистом» [31, с. 210]. Вторая истина заключается в том, что низшая реальность есть на самом деле «живая Земля, находящаяся в изначальном и природном соотношении с высшими и реальнейшими правдами бытия; что не должно и невозможно налагать на нее извне какую бы то ни было форму высшего закона, в ней самой не заложенного» [32, с. 210]. Наконец, из своего правого восхождения художник выносит «познание об истинной воле Земли, о подлинной мысли вещей ее» [33, с. 211], которая заключается в жажде освобождения, собственного преобразования и слияния с высшей реальностью.

Следствием постижения истин о низшей реальности для художника является то, что обеспечивает ему и правоту нисхождения. Поскольку из своего правого восхождения художник вынес, что низшая реальность связана с высшим миром, что она не есть нечто бездушное и инертное, но живая Земля, обладающая волей к слиянию с высшей реальностью, то «высшим законом для нисходящего становится благоговение к низшему и послушание воле Земли» [34, с. 211]. Как видно из этого высказывания, высшим законом художественного творчества выступает деликатное и внимательное отношение к низшему. В целом это выливается в ключевой для Иванова принцип *ненасильственности*. Последний должен проявляться в том числе и на уровне выбора художественного материала и работы с ним. Собственно смысл художественного творчества состоит в том, чтобы создавать воистину прекрасное произведение искусства, чтобы подлинным образом отражать в нем ту высшую действительность, которую художник созерцал в восхождении. Он должен адекватным образом воплощать увиденное, иначе он не сможет правильно намечать те особые точки низшей действительности, в которых она касается «мирам иным». Однако создать прекрасное произведение искусства невозможно без уважительно-внимательного отношения к материалу. Художник должен правильно подбирать то реальное, в котором он будет воплощать реальнейшее, в первую очередь на уровне материала, который должен быть подходящим для воплощения художественного замысла не только в физическом, но и духовном смысле. В духе философии искусства, развиваемой о. П. Флоренским в «Иконостасе» [35, с. 98–99], Иванов также отмечает, что материал художественного произведения должен выразить согласие «на принятие придаваемых ему художником форм», ответить художнику радостным приятием напечатлеваемой на нем идеи [36, с. 204].

Критерий правого и неправого восхождения-нисхождения лежит, как представляется, в основе деления Ивановым искусства на два фундаментальных типа – субъективно-идеалистическое, или преобразовательное, и объективно-реалистическое, или ознаменовательное. В теории искусства и творчества Иванов обозначил два принципиальных подхода человека к художественному отражению действительности. Он назвал их идеалистическим и реалистическим, придав этим понятиям особое смысловое наполнение. Как таковые эти принципы – неизбежные составные моменты любого творческого процесса, однако в случае ярко выраженного преобладания одного из них дают разные типы искусства. «Идеалистически-преобразовательное искусство избавляет себя от необходимости считаться с данными как наблюдаемой, так и прозреваемой действительности, от долга верности вещам, познаваемым опытом, равно внешним или внутренним» [37, с. 147]. Оно следует не правилу верности вещам, а «постулатам личного эстетического мировосприятия» [38, с. 144]. Идеализм в искусстве, по Иванову, преобразует действительность в ее субъективном преломлении, т. е. вырабатывает собственные, объективно не подтвержденные представления о действительности, и насильственно преобразует или даже конструирует мир по этим искусственно созданным лекалам.

В противоположность этому реалистическое искусство следует принципу «верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем» [39, с. 144]. Принцип верности вещам Иванов понимал не как натуралистическое им подражание, а как их *ознаменование*, разумея под этим понятием выявление в вещах, природе их собственного потенциала роста и изменения, которое заключалось в том, что вещь стремится выявлять свои высшую сущность, идею. Реалистическое искусство, в понимании мыслителя, отражает действительность в ее реальных имманентных потенциях, т. е. истинный художник-творец следует за природой, помогая ей выявлять собственную высшую сущность.

Обобщая, можно сказать, что под субъективным или эстетическим идеализмом подразумевается «принцип созидательный, принцип изобретения и преобразования», а под объективным реализмом – «принцип ознаменовательный, принцип обретения и преображения вещи» [40, с. 150].

Если соотнести эти два фундаментальных типа искусства с теорией восхождения и нисхождения, можно заметить, что в основе идеалистически-преобразовательного искусства лежит то, что Иванов называл неправым восхождением. В нем художник не поднимается до мира первообразов и вместо них созерцает собственные представления, фантазии и мнения, которые он затем, в фазе нисхождения, пытается воплотить. Неудивительно, что при этом он сталкивается с сопротивлением материала, ведь в неправом или недостаточном восхождении он не достигает уровня постижения вещей, каковы они, говоря словами Иванова, суть в явлении и существе своем. Соответственно, отсюда проистекает насильственный характер субъективного творчества, стремление художника навязать свою волю материалу, принудить его принять ту форму, которую он пытается ему придать. Воплощая субъективные идеи в художественном творчестве, художник преобразует материал в направлении своих представлений и целей, а не выявляет в нем то, что присуще материалу [41]. Именно поэтому данный тип творчества Иванов именует преобразовательным, обладающим насильственным характером, в отличие от ознаменовательного, преображающего, который ласково и нежно побуждает материал к тому, чтобы раскрыть потенциально находящийся в нем высокий образ [42].

Таким образом, задача ознаменовательного искусства состоит в помощи природной вещи в деле выявления ее смысла, ее первоначальной природы; в деле возвышения, возведения вещи до символа. Это возведение до символа должно принимать во внимание собственную идею, собственный ноуменальный облик сущего, а не пытаться навязать уже сущей вещи субъективный замысел. Разумеется, принцип ненасильственности не является достаточным основанием для создания прекрасного произведения искусства и теургического искусства в целом. Тем не менее он, несомненно, является необходимым основанием для этого, так что Иванов включает его в определение теургического искусства: «теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» [43, с. 144].

Итак, казалось бы, все основные акценты Ивановым уже расставлены. Художник правым образом восходит и нисходит, творит красоту и тем самым осуществляет освобождающее, преобразующее действие на природу. Как пишет мыслитель, «чем содержательнее откровение высших реальностей, осуществляемое в произведении искусства, тем действеннее оно по отношению к освобождаемой материи, при условии ее согласия на воплощение в ней этого откровения» [44, с. 212]. Если художник действует в согласии с законом высших реальностей и волей Земли, то «действие художника есть уже тайнодействие, поскольку речь идет об освободительном изменении Природы и Мировой Души незримым осеменением ее семенами Духа при посредстве художественного гения» [45, с. 212]. Это звучит как итоговая формула теургического искусства.

Однако несколько неожиданно Иванов здесь делает шаг назад и подпускает нотку скепсиса. Он задается вопросом: «Но если, в силу вышесказанного, искусство есть одна из форм действия высших реальностей на низшие, должно ли признать, что оно в своем правом осуществлении уже теургично, ибо преображает мир?» [46, с. 213]. Казалось бы, должен был последовать утвердительный ответ, но неожиданным образом мыслитель отвечает отрицательно и объясняет это таким образом, что «действенность искусства, о которой была речь, еще не есть "теургия"», ибо оно есть создание символов, а «тайнодействие символа не есть тайнодействие жизни» [47, с. 212]. Символ, с точки зрения Иванова, всего лишь проводник к высшей реальности, но не сама эта реальность. Он говорит, что «хотя всякий истинный символ есть некое воплощение живой божественной истины и постольку уже реальность и реальная жизнь, все же он реальность низшего порядка... условно-онтологическая по отношению к низшему и мзониическая в сравнении с высшим» [48, с. 213]. Символ всего лишь посредник, через него высшая реальность только проявляется, течет, причем то в большей, то в меньшей степени. Двойственная природа символа и открывает, и затемняет высшую реальность. Поэтому «освобождение материи, достигаемое искусством, – пишет Вяч. Иванов, – есть только символическое освобождение» [49, с. 213], а не реальное.

Таким образом, главная недостаточность произведения, создаваемого художником даже в результате правого восхождения и нисхождения, заключается в том, что оно «только символ», только символизирует стремление Земли, чувственно-материального мира к освобождению и восхождению к высшим реальностям. Как отмечает Иванов, «человеческий гений ограничивается благовестиями и обетованиями, хотел бы, но не может совершить теургический акт и совершает только акт символический» [50, с. 214].

Однако означает ли сказанное, что теургическое искусство, о котором мечтали Вл. Соловьев и Данте, которое должно «вырвать живущих в этой жизни из состояния бедствия и привести к состоянию счастья» [51], – невозможно вообще? Вяч. Иванов как символист не может этого допустить. В той же статье «О границах искусства» он пишет, что «Душа Мира страдает от этой незавершенности освободительного подвига, предпринятого человеческим духом, и требует от него других и больших усилий» [52, с. 214].

Здесь следует оговориться, что тезис Иванова о недостаточности символического искусства для преобразования действительности не столь однозначен. Даже «всего лишь» символический акт способен оказывать преобразующее воздействие на эмпирическую реальность. Дело не столько в художнике и его духовных способностях, сколько в том, что сама Земля, чувственно-материальная действительность, как это явствует из третьей истины, открывающейся художнику в правом нисхождении, испытывает жажду освобождения, собственного преобразования и слияния с высшей реальностью и способна восполнить недостаточные усилия художника. Это видно по следующему высказыванию Иванова: «вещество... делает больше, чем так называемый "творец" и "поэт": оно не символически или гадательно, но прямо или на деле являет свою волю последовать за духом по тайным путям его, и более святости в мраморе или стихии слова и во всякой плоти всякого искусства, нежели в человеческом духе, символически оживляющем в создании искусства эту видимую для глаза или звучащую для уха плоть» [53, с. 214].

Тем не менее Иванов эксплицитно разделяет акт символический и акт теургический. Что же нужно для того, чтобы символический акт стал теургическим, какие «другие и большие усилия» должны быть еще предприняты, чтобы сделать искусство «реальной силой, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир» [54, с. 293]?

Мыслитель формулирует условие, необходимое для того, чтобы поднять искусство на теургическую высоту, так: «теургическое искусство, божественное художество, предполагает обратное соотношение условий, определяющих достижение искомого. В нашем искусстве восходит человек, а нисходит художник: в том чаемом человек должен нисходить до духовно-реального приникновения к Матери-Земле и до реальнейшего в нее проникновения, а художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия» [55, с. 216].

Как видим, условие возможности теургического искусства у Иванова зеркально противоположно процессу осуществления «всего лишь» символического искусства: требуется, чтобы восходил художник, а нисходил человек. Нельзя сказать, что эта формула легка для понимания. В самом деле, что значит утверждение, что нисходить должен человек, когда человеку, по словам Иванова, свойственно всегда восходить? И что значит, что художник должен восходить, если сам Иванов ранее утверждал, что творчество есть нисхождение и только нисхождение?

Приблизить к пониманию этой формулы может то обстоятельство, что подобная попытка осуществления теургического творчества была предпринята в современном Иванову символическом искусстве, попытка, которую он осудил. В статье «О границах искусства» он писал, что современные поэты-символисты дерзали слить воедино сверхчувственное прозрение (восхождение) и художественное творчество (нисхождение), они стремились к тому, чтобы человек и художник были в них нераздельны [56, с. 206]. Иванов-консерватор пусть сдержанно, но осуждает символистов за это, говоря: «Художник восходил в них, вместо того чтобы нисходить, потому что восходил человек, а художник тождествен был в их сознании с человеком» [57, с. 206]. Казалось бы, в этих словах слышен упрек символистам именно за то, что они пытались осуществить теургическое искусство («художник восходил в них»). Значит ли это, что Иванов считает неосуществимым идеал теургического искусства, к которому сам призывает? Думается, что осуждение символистов за попытку сделать свое искусство теургическим – это не окончательный приговор. При внимательном рассмотрении можно увидеть, что Иванов упрекает символистов не столько за дерзание поднять художественное творчество до высот теургии, сколько за неудачу этого дерзания. Он говорит и о причине этой неудачи: по его мнению, художники «влагали в свое художество свое стремящееся к свету, но неустроенное, человеческое и при том очень молодое и пленное я» [58, с. 206].

Оказывается, причиной неудачи символистов было то, что они пытались осуществить теургическое искусство, будучи эмпирическими, неустроенными, как пишет Иванов, личностями. Поэтому для того, чтобы по формуле теургического искусства человек мог нисходить, чтобы он имел возможность осуществлять теургическое искусство, искусство, которое реально, на деле оказывает ознаменовательно-преобразующее воздействие на окружающую действительность, – он сам должен быть уже преобразенным, должен перестать быть эмпирической личностью. Иванов иллюстрирует это требование тезисом бл. Августина – 'превзойди самого себя' (*transcende te ipsum*). В трудах Иванов не оставил этот процесс самопревосхождения без рассмотрения. Он называл его путем открытия в себе умопостигаемого или божественного измерения. В точности как у Соловьева, путь духовного

преображения личности был у Иванова путем любви, только любви интериоризированной. Иванов придерживался популярной тогда теории, что душа человека двупола, имеет мужскую и женскую стороны. Целью внутренней работы души является гармонический брак мужской и женской сторон, в результате которого человек открывает в себе божественное измерение, открывает свое, как говорит Иванов, богосыновство [59, с. 93]. Это уже сверхэмпирический человек, или просто сверхчеловек, если понимать этот термин Ницше в том специфически духовном смысле, который в него вкладывала русская философия, начиная с Соловьева.

В статье «О границах искусства» Иванов изображает путь самопревосхождения художника несколько иным образом. Он говорит о некоем ограничении, которое нужно налагать на себя художнику, соблюдении определенного «внутреннего канона», под которым он понимает «целостное подчинение художника общим законам бессмертного, чистого, девственного, самоцельного, самодержавного, вселенского, божественно-младенческого искусства и в то же время – целостное приятие святого закона о духовном пути вверх и непрерывном восхождении человека к бытию высочайшему» [60, с. 206–207]. Хотя мыслитель говорит здесь о художнике, в другом месте он разъясняет: то, что он подразумевает под «внутренним канонам», «относится вовсе не к художнику, как таковому, а к человеку», т. е. «внутренний канон» распространяется именно на человека в художнике-символисте, так что возглашаемое им требование «возрастающего духовного познания вещей» и общего преодоления «личного начала... началом сверхличным, вселенским» должно осуществляться «не в моменты только художественного творчества, но в самой личности художника и во всей его жизни» [61, с. 208]. Иванов резюмирует, что «внутренний канон» есть закон устройства личности человека «по нормам вселенским, закон оживления, укрепления и осознания связей и соотношений между личным бытием и бытием соборным, всемирным и божественным» [62, с. 208–209]. Тем самым мыслитель ставит задачу превосхождения себя именно как человека, чего не смогли сделать, по его мнению, современные русские символисты.

Духовно преображенный человек является уже гражданином не эмпирического, а умопостигаемого мира, мира всеединства, поэтому способ его действия меняется – он утрачивает эгоцентризм, фокус его личности смещается на служение интересам других людей, которых он начинает ощущать как неотъемлемую часть своего существа. Духовно преображенный человек нисходит, как пишет Иванов, «до духовно-реального приникновения к Матери-Земле и до реальнейшего в нее проникновения» [63, с. 216]. Приникновение к Матери-Земле и ее порождениям означает любовно-сострадательное отношение ко всем порожденным ею существам, действительную помощь им в деле преодоления разрозненного устройства. Таково возможное истолкование первой части теургической формулы искусства о том, что человек должен нисходить.

Вторую ее часть о том, что «художник должен восходить до непосредственной встречи с высшими сущностями на каждом шагу своего художественного действия» [64, с. 216], как представляется, следует понимать таким образом: художественное творчество теургического уровня осуществляется более не в особой фазе нисхождения, а в самом процессе восхождения, точнее, эти противонаправленные процессы сливаются в один, так что, по формуле Гете, путь вверх и вниз становится одним и тем же. Это приводит к снятию упомянутого ранее разлада между человеком и художником: художник творит не после того, как он пережил подъем вдохновения, не по воспоминанию о том, что он созерцал в момент восхождения, а в самом процессе этого подъема, в самом состоянии вдохновения. Когда личность восходит как человек, она одновременно творит как художник. Поднимаясь к высшему миру и созерцая его, личность в этот же момент творит художественное произведение. В этом смысл слов Иванова: «Могущий вместить при этом восхождении и художественное нисхождение – да вместит» [65, с. 207].

Какие могут быть конкретные примеры этого творчества в момент духовного подъема, в состоянии вдохновения? Сам Иванов в суровом пафосе порицания современных ему символистов за то, что они пытались творить теургическое искусство с непросветленным «я», указывает, что есть один вид искусства, в котором сочетание восхождения и нисхождения возможно даже для непреображенной личности художника, – это лирическая поэзия: «В ней наименее ощутимо нисхождение; она может осуществляться эстетически и в самом восхождении поэта. Все, что испытывает и познает дух в этом восхождении, может непосредственно переливаться в элементы песни. Не нужно ни окончательного овладения новыми опытами восхождения, ни полного усвоения их, чтобы лиризм переживания нашел себе художественно довлеющую форму. В этой области символисты могли творить наиболее легко и наиболее художественно в то самое время, покуда они восходили» [66, с. 208]. Более точно это даже не столько область лирической поэзии, сколько лирической импровизации [67]. Теургическое искусство оказывается сплошь вдохновенной импровизацией высшей пробы. Казалось бы, это возможно только для одного вида искусства – лирики, однако соратник Иванова Андрей Белый считал, что таковой может быть и трагедия [68]. Сложно сказать относительно романа, однако

в русской культуре есть пример романа в стихах – «Евгений Онегин», который будучи романом, одновременно представляет собой большое лирическое стихотворение...

Таким образом, положение о восхождении художника предусматривает, что лицезрение высших сущностей (восхождение) и их художественное воплощение (нисхождение) происходят одновременно, вместе, неразрывно, так что в одном акте совмещаются созерцание и действие. В тот момент, когда поэт находится на вершинах духовного созерцания и одновременно слагает и поет свои песни, – он пребывает в состоянии теургии, т. е. живого, подлинного, а не символического только освобождения низшей реальности. В момент такого творчества поэтом движет божественная энергия, он осуществляет реальную смычку миров, воссоединение двух реальностей, соединение неба и земли, времени и вечности.

Можно продвинуться еще на шаг дальше и обозначить, что в синтезе восхождения-нисхождения в единый процесс уже не столько художник будет воплощать увиденные им высокие сущности в низшей реальности, сколько сами эти сущности будут в ней воплощаться, т. е. творить и преобразовывать ее, а художник – выступать сотворцом и соучастником этой деятельности. В подлинно теургическом искусстве истинными деятелями являются существа высшего мира, а художник-творец – лишь их соратником, подобно тому как у Флоренского в парадигмальном для него теургическом творчестве – иконописании – иконописец предстает только соучастником действия, а подлинным автором иконописного лика является сам святой, который изображается на иконе [69]. О таком же действии говорит и сам Иванов: «каждый удар его резца или кисти должен быть такою встречей, – направляться не им, но духами божественных иерархий, ведущими его руку» [70, с. 216]. Отсюда можно сделать вывод, что теургическое искусство, преобразующее действительность, освобождающее Землю от материального плена, есть в прямом смысле, говоря словами самого Иванова, «одна из форм действия высших реальностей на низшие» [71, с. 213]. Теургическое творчество реализуется существами не низшего мира, а высшего, неслучайно человек должен для участия в теургическом творчестве превзойти самого себя, открыть в себе и воплотить сверхэмпирическое, божественное измерение. Нисхождение – это способ, каким высший мир воздействует на низший, способ любовной и жертвенной самоотдачи, расточения, который одновременно служит способом творения. Иванов именовал этот способ деятельности высших сил «нежной тайной» и описывал его следующим образом: «высшая сила – нежность! В высшей сфере нет обладания, нет насилия, ибо насилие над другим – ограничение своей силы. В этом смысле верны слова о блаженном покое сущих в Раю – это не бездейственность, – но стоящие высоко в иерархии духов должны испытывать сладкое изнеможение, потому что в них непрестанно вливается и из них истекает беспредельная, не могущая ими быть задержанной сила. Их сила потрясает миры – они же пребывают в состоянии изнеможения» [72, с. 80]. В устремлении навстречу этому нисходящему творческому потоку высшего мира художник благодаря преобразованному характеру своей личности встраивается в него, действуя в синергии с высшими сущностями. Каждый его шаг вверх – это чуткое уловление энергий высших сущностей и преобразование действительности в направлении раскрытия в ней смысла, одухотворения вещей. На этом этапе наивысшего значения достигает рассмотренный ранее принцип ненасильственности: «Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он [художник] облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух и будет слышать "что говорят вещи"; изошрит зрение и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений. Нежными и вещими станут его творческие прикосновения. Глина сама будет под его перстами слагаться в образ, которого она ждала, и слова в созвучия, предустановленные в стихии языка» [73, с. 144].

Как отмечалось ранее, художник-творец является парадигмальным антропологическим типом для Иванова. Это значит, что каждый человек может, а следовательно, и должен стремиться стать творцом преобразующей мир красоты. Ибо задачи верности Земле, солидарности с Матерью-Землей, ее освобождения – стоят перед каждым человеком, а не только перед исключительными личностями. Да, на данном этапе это возможно только для избранных, для сверхлюдей. Однако, как это выразил Ницше, земля стремится породить именно сверхчеловека. Все ее силы направлены к этому, и, согласно Ницше, задачей каждого человека также является стремление стать сверхчеловеком или способствовать тому, чтобы другие стали сверхлюдьми. Русская философия расширила понимание сверхчеловека, обогатив его характер чертами жертвенности и сострадательности. Такой сверхчеловек не уходит из мира, не отрывается от него, не говоря уже о том, что он не пытается его поработить, навязать ему свою волю. Сверхчеловек, или, в антропологии Иванова, художник-теург, занимается тем, что ненасильственно преобразует действительность в духе ее собственной, изначально в ней заложенной идеи, а также побуждает творчеством других людей становиться на путь духовного преобразования себя и окружающего мира.

Рассмотренные аспекты теории художественного творчества Иванова – правое восхождение и нисхождение, ненасильственное ознаменование феноменов эмпирической действительности как выявление их сокрытой идеальной сущности, наконец, слияние путей восхождения и нисхождения в едином теургическом акте – находятся в тесной связи с онтологическими и антропологическими положениями философии всеединства. В частности, понятия восхождения и нисхождения предусматривают условие наличия двух фундаментальных модусов действительности – всеединого и разобщенного – и тесную взаимосвязь с ними. Ознаменованное предполагает постижение низшей действительности как проявления и воплощения идей, понимаемых как живые ноуменальные существа. Отождествление пути вверх и вниз в качестве условия осуществления требует духовного преобразования человека, актуализации в нем умпостигаемого изменения. Все эти глубоко продуманные Ивановым положения были выстроены на фундаменте теории всеединства Соловьева с ее ключевыми аспектами различия и тождества феноменального и ноуменального миров, становления эмпирической действительности в направлении слияния с высшей действительностью и ролью человека как ключевого звена в реализации этого процесса.

Сквозным мотивом философии всеединства в разных ее разновидностях были оправдание мира, утверждение «ценности и осмысленности здешнего бытия и материального космоса» [74, с. 76], или, другими словами, космодицея. Однако последняя в философии всеединства тесно сопряжена с антроподицей, оправданием человека, так что в конечном счете космодицея и антроподицея сливаются воедино, поскольку природа находит оправдание в том, что в напряженном эволюционном процессе порождает, наконец, человека, а человек в свою очередь получает оправдание и высший смысл своей жизни в завершении дела природы, возведении ее в божественное достоинство. Средством этого преобразования природы является творение в ней красоты, осуществляемой в том числе художественными средствами, той красоты, которая, по слову Достоевского, призвана спасти мир.

Ссылки и примечания:

1. С точки зрения Вл. Соловьева, «все в положительном смысле или единство всех составляет собственное содержание, предмет или объективную сущность Бога» (Чтения о Богочеловечестве // Сочинения. В 2 т. Т. 2. Чтения о Богочеловечестве. Философская публицистика. М., 1989. С. 80).
2. Согласно С.С. Хоружему, теургия являет собой «всецелое преобразование мира, направляющееся к его финальному преобразению» (Диптих безмолвия. Аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении. М., 1991. С. 102).
3. Соловьев Вл.С. Смысл любви // Сочинения. В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 493–547.
4. Соловьев Вл.С. Чтения о Богочеловечестве. С. 140.
5. Соловьев Вл.С. Критика отвлеченных начал // Сочинения. В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 581–756.
6. Как пишет известный исследователь творчества Вяч. Иванова Р. Берд, «Владимир Соловьев... оказал неоценимое интеллектуальное и духовное влияние на младосимволистов (например, Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока, Сергея Соловьева, племянника философа) и на движение религиозных философов (от Николая Бердяева до Павла Флоренского)» (пер. ред.) (Bird R. The Russian Prospero. The Creative World of Viacheslav Ivanov. Madison, 2006. P. 124).
7. Вл. Соловьев указывает на тождественность этих понятий: «Художественному чувству непосредственно открывается в форме осязательной красоты то же совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истины мышления, а в нравственной деятельности дает о себе знать как безусловное требование совести и долга. Это только различные стороны или сферы проявления одного и того же; между ними нельзя провести разделения, и еще менее могут они противоречить друг другу» (Поэзия Ф.И. Тютчева // Литературная критика. М., 1990. С. 111).
8. Поскольку степень воплощенности идеи в вещи определяется степенью красоты последней, поэтому именно чувственное восприятие красоты вещи служит самым последним и надежным удостоверением ее бытийности. Такое онтологическое понимание красоты восходит к древнегреческому умозрению, понимавшему бытие как совершенство в изначальном смысле этого слова: как свершенность, завершенность внутренней формы, самозамкнутую и уравновешенную в себе полноту. Нечто есть сущее лишь постольку, поскольку оно целокупно и завершено в присущей ему устроенности, т. е. красиво. Дурное, неустроенное, безобразное и бесструктурное есть на языке платонической мысли «меон», т. е. «не-сущее» (См.: Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 38–40).
9. Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства // Сочинения. В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 390–405.
10. Там же. С. 392–393.
11. Там же. С. 397.
12. Там же. С. 390–391.
13. По словам Вл. Соловьева, «если ей [природе] не удастся осуществить совершенную красоту в области физической жизни, то недаром же она путем великих трудов и усилий, страшных катастроф и безобразных, но необходимых для окончательной цели порождений поднялась из этой нашей области в сферу сознательной жизни человеческой» (Общий смысл искусства ... С. 398).
14. Там же. С. 398.
15. Там же. С. 393.
16. Соловьев Вл.С. Смысл любви ... С. 502.
17. Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства ... С. 399–400.
18. Вл. Соловьев считал, что красота, создаваемая в искусстве, достигает более высокой ступени, чем красота, создаваемая природой: «Как человеческое самосознание относится к самочувствию животных, так красота в искусстве относится к природной красоте» (Красота в природе // Сочинения. В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 389).
19. Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства ... С. 391.
20. Там же. С. 398.

21. Там же. С. 397.
22. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Собрание сочинений. В 10 т. М., 1959–1962. Т. 4. С. 5–205.
23. «Жизнь вообще хочет возрастать в силе» (Иванов Вяч.И. О границах искусства // Родное и вселенское. М., 1994. С. 205).
24. Иванов Вяч.И. О границах искусства. С. 203.
25. Там же. С. 205.
26. Там же. С. 200.
27. Там же. С. 212.
28. Иванов Вяч.И. Достоевский Трагедия – Миф – Мистика // Собрание сочинений. В 4 т. Брюссель, 1971–1987. Т. 4. С. 483–588.
29. Иванов Вяч.И. О границах искусства ... С. 210.
30. Там же.
31. Там же.
32. Там же.
33. Там же. С. 211.
34. Там же.
35. Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995. 254 с.
36. Иванов Вяч.И. О границах искусства ... С. 204.
37. Иванов Вяч.И. Две стихи в современном символизме // Родное и вселенское ... С. 143–169.
38. Там же. С. 144.
39. Там же.
40. Там же. С. 150.
41. Такое творчество, когда художник пытается насильственно воплотить художественную мысль в словесном материале, Пушкин изобразил в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...»:

...Беру перо, сижу; насильно вырываю
 У музы дремлющей несвязные слова.
 Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
 Над рифмой, над моей прислужницею странной:
 Стих вяло тянется, холодный и туманный...
 Усталый, с лирою я прекращаю спор...

 (Пушкин А.С. Собрание сочинений ... Т. 2. С. 255).
42. Пример озаменованного искусства, считающегося с материалом, можно увидеть в творчестве Микеланджело с его знаменитым девизом: «Я беру камень и отсекаю все лишнее». Известно, что многие работы творца остались незавершенными, вполне возможно, потому, что материал «не давал согласия» на тот образ, который пытался извести из него скульптор.
43. Иванов Вяч.И. Две стихи в современном символизме ... С. 144.
44. Иванов Вяч.И. О границах искусства ... С. 212.
45. Там же.
46. Там же. С. 213.
47. Там же. С. 212.
48. Там же. С. 213.
49. Там же.
50. Там же. С. 214.
51. Данте Алигьери. Письма. XIII. К Кангранде делла Скала [Электронный ресурс] // Великие люди. URL: <http://dante.velchel.ru/index.php?cnt=14&sub=12> (дата обращения: 06.06.2019).
52. Иванов Вяч.И. О границах искусства ... С. 214.
53. Там же.
54. Соловьев Вл.С. Три речи в память Достоевского // Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 290–318.
55. Иванов Вяч. О границах искусства ... С. 216.
56. Там же.
57. Там же.
58. Там же.
59. Иванов Вяч. Ты еси // Родное и вселенское ... С. 91–95.
60. Иванов Вяч. О границах искусства ... С. 206–207.
61. Там же. С. 208.
62. Там же. С. 208–209.
63. Там же. С. 216.
64. Там же.
65. Там же. С. 207.
66. Там же. С. 208.
67. Обращаясь к Пушкину как к одной из ключевых фигур в русской культуре, размышлявших на тему соотношения человека и художника, отметим, что он остро чувствовал исключительность дара импровизации. Сам он таким даром не обладал в отличие от польского поэта Адама Мицкевича, импровизации которого Пушкин слушал в петербургских салонах и которыми восхищался. Важную для него проблему импровизации Пушкин отразил в «Египетских ночах» в образе заезжего итальянца-импровизатора. Устами Чарского, который сам поэт, он выражает восхищение этим даром в следующих словах: «Как! Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностью, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно. Итак, для вас не существует ни труда, ни охлаждения, ни этого беспокойства, которое предшествует вдохновению?... Удивительно, удивительно!» (Пушкин А.С. Египетские ночи // Собрание сочинений ... Т. 5. Романы, повести. С. 278).
68. «...Трагедия – извне только форма искусства; изнутри же она выражает стремление к преображению человеческой личности», – писал А. Белый (Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 23).
69. Как пишет Н. Бонецкая в книге о Флоренском, «корень иконного изображения – "светоносный надмирный образ, светлый лик, идея", кисть же художника, чуткого к восприятию и легчайших мановений из сферы духа, лишь послушно повинуется руководству самого духовного первообраза, избравшего для своего явления вот эту самую, на глазах рождающуюся икону» (Русский Фауст XX века. СПб., 2015. С. 179).
70. Иванов Вяч. О границах искусства ... С. 216.
71. Там же. С. 213.
72. Цит. по: Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000. 240 с.
73. Иванов Вяч.И. Две стихи в современном символизме ... С. 144.

74. Хоружий С.С. София – космос – материя: устои философской мысли отца Сергия Булгакова // После перерыва. Пути русской философии. СПб., 1994. С. 67–99.

References:

- Averintsev, SS 1997, *Poetics of Early Byzantine Literature*, Moscow, pp. 38-40, (in Russian).
Belyi, A 1994, *Symbolism as a World View*, Moscow, p. 23, (in Russian).
Bird, R 2006, *The Russian Prospero. The Creative World of Vyacheslav Ivanov*, Madison, p. 124.
Bonetskaya, N 2015, *Russian Faust of XX Century*, Saint Petersburg, p. 179, (in Russian).
Dante, A 1316-1320, L'Epistola XIII a Cangrande della Scala, Velikie lyudi, viewed 06 June 2019, <<http://dante.velchel.ru/index.php?cnt=14&sub=12>>, (in Russian).
Florensky, PA 1995, *Iconostasis*, Moscow, 254 p., (in Russian).
Ivanov, Vyachl 1979, 'Dostoevsky: Tragedy – Myth – Mysticism', *Collected Works*, in 4 vols, vol. 4, Brussels, pp. 483-588, (in Russian).
Ivanov, Vyachl 1994a, 'About the Boundaries of Art', *Native and Universal*, Moscow, p. 205, (in Russian).
Ivanov, Vyachl 1994b, 'Two Elements in Contemporary Symbolism', *Native and Universal*, Moscow, pp. 143-169, (in Russian).
Ivanov, Vyachl 1994c, 'You Are', *Native and Universal*, Moscow, pp. 91-95, (in Russian).
Khoruzhy, SS 1991, *Diptych of Silence. Ascetic Doctrine of Man in Theological and Philosophical Light*, p. 102, (in Russian).
Khoruzhy, SS 1994, 'Sofia – Cosmos – Matter: the Foundations of the Philosophical Thought of Father Sergius Bulgakov', *Posle pereryva. Puti russkoy philologii*, Saint Petersburg, pp. 67-99, (in Russian).
Obatnin, G 2000, *Ivanov as a Mystic (Occult Motifs in the Poetry and Prose of Vyacheslav Ivanov (1907–1919))*, Moscow, 240 p., (in Russian).
Pushkin, AS 1959-1962, 'Egyptian Nights', *Collected Works*, in 10 vols, vol. 5, p. 278, (in Russian).
Pushkin, AS 1959-1962, 'Evgeny Onegin', *Collected Works*, in 10 vols, vol. 4, pp. 5-205, (in Russian).
Solovyov, VIS 1988a, 'Beauty in Nature', *Works*, in 2 vols, Moscow, vol. 2, pp. 351-389, (in Russian).
Solovyov, VIS 1988b, 'Criticism of Abstract Beginning', *Works*, in 2 vols, Moscow, vol. 1, pp. 581-756, (in Russian).
Solovyov, VIS 1988c, 'General Sense of Art', *Works*, in 2 vols, Moscow, vol. 2, pp. 390-405, (in Russian).
Solovyov, VIS 1988d, 'Sense of Love', *Works*, in 2 vols, Moscow, vol. 2, pp. 493-547, (in Russian).
Solovyov, VIS 1988e, 'Three Speeches in Memory of Dostoevsky', *Works*, in 2 vols, Moscow, vol. 2, pp. 290-318, (in Russian).
Solovyov, VIS 1989, 'Lectures on Godmanhood', *Works*, in 2 vols, Moscow, vol. 2, pp. 80, 140, (in Russian).
Solovyov, VIS 1990, 'Poetry of F.I. Tyutchev', *Literary Criticism*, Moscow, p. 111, (in Russian).