

## Ильин Владимир Николаевич

### Художественный стиль русских философов и ученых

Тема эта совершенно новая. В молчаливом согласии установилось мнение о полной автономии науки и философии от вопросов красоты, стиля и вкуса. Но такая точка зрения не может быть признана правильной, во всяком случае она совершенно неправильна по отношению к значительной категории мыслителей и ученых.

Мы употребляем здесь слово «значительный» не в количественном, но в качественном смысле. Вполне гениальные творцы – открыватели новых миров, мощные мыслители, которых, конечно, очень немного, – обладают своим стилем изложения, следовательно, своим художественным стилем – уже в силу того непреложного правила, что если «стиль – это человек», то и обратно «человек – это стиль», а гений есть в сугубой степени человеческая личность, значит, несомненно и обладатель особого, единственного стиля. Здесь, кстати, следует вспомнить, что некоторые из великих художников были в то же время и великими учеными – достаточно назвать хотя бы Гёте. Кроме того, великий дар, то есть подлинная гениальность, есть совсем не «узость специалиста». Подлинная гениальность означает прежде всего небывалое раскрытие горизонтов. Она всегда универсальна. Но *ars longa, vita brevis* (искусство длинно – жизнь коротка) и экономия времени – роковой вопрос для творчества – требует сосредоточения в какой-нибудь одной области. Все же при особо благоприятных условиях универсальность гениальности себя проявляет – и тогда налицо такие гиганты, как Платон, Аристотель, Лейбниц, отец Павел Флоренский и др...

Великое творчество предполагает такую же великую силу его проявления. Ничего не может быть смешнее, как пытаться оправдать бесплодие и бездарность какого-нибудь «за уши» вытаскиваемого «протеже» тем, что «он не может себя выразить». Нет, тот, кто обладает подлинным даром, если только его не убьют физически, всегда найдет адекватный стиль для выражения своих мыслей и сделанных им открытий. Подлинный гений отличается всегда непреодолимым темпераментом, напором. Он – стихия. Указывают иногда на Канта, на его удивительно тягучий, серый и скучно-педантский стиль, на почти полное отсутствие у него не то что литературного таланта, но даже простой способности удовлетворительно выражать свои мысли. Переводивший его, блестяще одаренный как поэт и писатель Владимир Соловьев раздраженно замечал на полях своих переводов: «Скверно писал старая немчура». Мы вполне понимаем раздражение Вл. Соловьева, но думаем, что Кант не всегда его заслуживал. Кант мутно выражался и заменял подлинную отчетливость скучным педантизмом лишь там, где он мутно и непоследовательно мыслил. Там же, где мысль его отчетлива и действительно последовательна, не говоря уже о глубине и новизне, – там и стиль его приобретает величавость, вескость и своеобразную художественность. Достаточно вспомнить «Критику

практического разума», особенно ее последние страницы. То же самое придется сказать *mutatis mutandis* и о Гегеле, которого часто упрекают в плохом стиле. Но такие философы, как Гераклит, Платон, Плотин, Абельяр, Декарт, Паскаль, Кеплер, Шеллинг, Бергсон, из русских А.Н. Гиляров, Лосев и особенно Флоренский, не говоря уже о столь известных, как кн. С.Н. Трубецкой, Вл. Соловьев или прославленный за свой стиль Л.М. Лопатин, должны быть просто отнесены к числу великих писателей. Среди философов есть один, который вообще оттеснил научность убедительностью гениального художественного дара – и через это «удался» в философии. Это – Артур Шопенгауэр.

Стиль – явление настолько важное, что, как мы видим, он неоднократно определял собой содержание и развитие его. Ведь стиль – это форма. А форма – как это доказано от Платона и Аристотеля по наше время – есть основное свойство, даже содержание духа. Форма онтологична и не «материя» ее определяет, но она определяет собой материю, которая без формы – ничто. Надо только брать понятия научно-философского стиля или научно-философской формы во всей его онтологической бытийственной глубине как «мыслеобраза».

В огромном большинстве случаев полетом мысли великих ученых и мыслителей руководит то, что Альберт Ланге назвал «поэзией понятий». Надо только достаточно расширить и углубить как понятие поэзии, так и смысл самого термина «понятие».

Поэзия, как видно из греческого состава самого термина, есть прежде всего творчество как таковое. Подлинное творчество в каком-то смысле богоподобно, оно, если речь идет о подлинной гениальности, есть «творчество из ничего», творчество того, о существовании чего никто никогда не догадывался, а если догадывались, то по той причине, что задатки творческой гениальности содержатся, можно сказать, в любой не слишком отупевшей и искаженной человеческой душе вместе с «образом Божиим». Теперь переходим прямо к проблемам художественного стиля в произведениях русских философов и богословов. Тема здесь может начаться с произведений Вл. Соловьева. Надо заметить, что и в философской прозе Вл. Соловьев так же силен, как в поэзии. Есть у него недостаток, – если только это можно считать недостатком, – некоторая сухость, вернее, «подсушенность». Впрочем, этот «недостаток» можно отнести и на счет особенностей изложения у Вл. Соловьева, отличающегося всегдашней язвительностью и колкостью. Вряд ли это можно считать недостатком, хотя многим лицам подобного рода прием и неприятен. Возможно, что о таких лицах сказал Крылов:

Принято считать, что о вкусах не спорят. Автор этих строк уверен, что пословица эта придумана для самозащиты теми, у кого вкус сильно хромает либо вовсе отсутствует. Гераклит объяснил бы это очень легко своим удивительно остроумным противопоставлением сухой огненной души – души мокрой, влажной. Настоящий подлинный стиль всегда от огня, ибо

зажигает только тот, кто сам горит. И не вина горящего, если так много людей уподобляется гнилой соломе или мокрой курице.

Что касается прозаических произведений Вл. Соловьева, то надо признать за ним дар, которым обладал Шопенгауэр, – дар убеждать с чрезвычайной последовательностью и внутренней логичностью, которая гораздо сильнее формально схоластической силлогистики. Внутренняя логика есть логика органического раскрытия мысли своей или чужой. Это – «логика морфологическая», которая прежде всего отличается непреодолимой динамикой, силой в движении, благородством темперамента. Этими свойствами Владимир Соловьев зачаровывает, как излагая чужие мысли, так и развивая свои собственные идеи. Особенно хороши в первом случае его статьи, посвященные монографическому изложению учений отдельных великих философов, в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона. Лучшие из них в этом смысле – о Канте и о Гегеле. Они положительно должны быть названы образцовыми. Хотя Вл. Соловьев и не немец, но немцам никогда и не мечтать о таком изложении учения их собственных философов. Кстати мы здесь добавим по этому поводу, что лучшее изложение системы Гегеля, да еще на немецком языке, сделано профессором И.А. Ильиным.

Владимир Соловьев так же блестяще знал немецкий язык, как и французский и английский и умел адекватно передавать, стиль (внутренний) немецких мыслителей в своем изложении, улучшая этот стиль и как бы показывая, каким он мог бы быть, если бы эти авторы лучше владели своим языком. Заметим кстати, что «Критика чистого разума» Канта в обоих переводах И.О. Лосского при всей их точности гораздо совершеннее по своему стилю, чем несносный оригинал Канта, который «точно на лошадь хомут клещами натягивает». Однако, читая превосходный перевод Вл. Соловьева очень важной, хотя небольшой книжечки Канта «Пролегомены ко всякой будущей метафизике могущей возникнуть в смысле науки», начинаешь давать себе полностью отчет и в философской гениальности Канта, и в литературной одаренности Вл. Соловьева. Но эта «литературная одаренность» соединена у Вл. Соловьева в один морфологический комплекс с одаренностью философской: ибо такие переводы возможны только при наличии, если так можно выразиться, дара философского перевоплощения, что бывает очень редко. Единственное, чего не выносил Владимир Соловьев, – это бездарное и скучное философствование позитивистов и материалистов, которых неизбежно, как судьба, сопровождал вялый слог «сонной одури». Это по сей день – слог всевозможных изданий вроде брошюрок против религии «Безбожников у станка», «Науки и жизни», писаний субъектов вроде Емельки Ярославского, Демьяна Бедного, «Крокодила».

Вл. Соловьев обладал способностью уничтожать такую мелюзгу одним щелчком. Как ловко, например, он уничтожил Лесевича, критиковавшего его диссертацию «Кризис западной философии». Владимир Соловьев убедительно и в немногих словах показал, что его критик «ничего, кроме заглавия, не прочитал, – да и заглавие дурно понял»... Стальной рапирой

поражает автор «Трех разговоров» другого тупицу – проф. Троицкого, образовавшего П.Н. Милюкова по своему образу и подобию. Некролог по поводу приказавшего долго жить старого глупца Вл. Соловьев начинает так: «Я познакомился с проф. Троицким в тот период его жизни, когда он уподобился безмятежным богам Эпикура, или, если угодно, – стоячей воде»...

Все основные произведения Вл. Соловьева, как-то: «Кризис западной философии», «Критика отвлеченных начал», «Оправдание добра», «Смысл любви», «Жизненная драма Платона», «Чтения о богочеловечестве» – буквально блещут хорошим и острым индивидуальным стилем великолепной философской прозы. Сверх этого Вл. Соловьев был отличным, хотя не всегда справедливым, критиком, журналистом и публицистом. Его оригинальнейшее и особняком стоящее как в истории русской мысли, так и в русской публицистике творение – «Три разговора» – заслуживает специального анализа.

«Три разговора» – лебединая песнь великого философа. В ней он сочетал переживание личного апокалипсиса, личной эсхатологии, чем всегда бывает кончина больших людей, с пророчеством о близящейся кончине мира, ибо, по мнению Вл. Соловьева, «мировая история сыграна», хотя «ее пятый акт может растянуться еще на пять актов». Для Вл. Соловьева времена и сроки сдвинулись, сблизились в предчувствии скорой кончины. Сама по себе эта тема уже в высшей степени значительна. Но Вл. Соловьеву, по причине размера его дара, удалось овладеть многими мировыми перспективами, хотя сама «Повесть об Антихристе», как и следовало ожидать, «не удалась» и «не закончена».

Форма этого произведения – диалогическая. Вл. Соловьев был знатоком Платона, написал великолепную статью о нем и перевел его многие диалоги, не говоря уже о написанной им блестящей «Жизненной драме Платона». Поэтому он и овладел с таким совершенством диалогической формой. Стиль этих диалогов живой, блестящий и остроумный. Лица в них выведенные – тоже вполне живы и отличаются от автора, который сам себя вывел в лице господина Зет. Правда, фигура «Князя», под которым несомненно надо разумеать ненавистного Вл. Соловьеву Л.Н. Толстого, чуть-чуть сбивается на карикатуру. Но делать нечего, ведь несомненно и Платон в этом отношении не церемонился, да и как было ему церемониться с теми, которые убили Сократа? В общем упрямый фанатизм толстовского доктринализма эпохи непротивления все-таки выведен Соловьевым с удивительной выпуклостью, равно как и все его недочеты и провалы.

Вл. Соловьев ставит этот вопрос в органической связи с тем, что св. ап. Павел именует «взятием удерживающего». Поэтому для него «толстовство» есть прямая прелюдия к «Повести об Антихристе». Зато великолепный образ генерала – антипода «Князя» – для Вл. Соловьева есть как бы земной двойник архангела Михаила... И рассказ этого земного архангела об истреблении шайки башибузуков (речь идет о русско-турецкой войне 1877–1878 гг.), замучивших население армянской деревни, дышит – помимо своей

первоклассной художественности – таким заразительным пафосом, таким чисто воинским воодушевлением, что второго такого повествования придется долго искать на страницах художественной литературы. С точки зрения чистой художественности этот рассказ и есть вершина «Трех разговоров». Сама «Повесть об Антихристе» вначале слишком схематична, и ее художественный интерес плачевно падает по мере приближения к неосуществленному концу...

Удивляться не приходится: «О дни же том или часе никто не знает, ни ангелы небесные, ни Сын, но только Отец» (Марк. 13, 32). Это значит, что для момента перехода времени в вечность на языке человеческом нет подходящих образов, количественных и качественных. «Описывать» это невозможно. «Конец» может только свершаться и переживаться, но не описываться.

Однако и в пределах этой «неудавшейся» повести содержатся великолепные детали, среди которых лучшей, пожалуй, может считаться изображение слабости и измены делу Христову, так сказать, всеобщего скандала на «Вселенском соборе». Не лишена своеобразного яростного напора сцена предания анафеме разоблаченного Антихриста папою Петром II – с именем символическим и несомненно удачно выбранным, как удачно выбрано также имя старца Иоанна – имя «Ученика его же любяще Иисус», пророчествовавшего о том, кого старец Иоанн первый и узнал. Есть черты характерной конкретности и в профессоре Паули, имя которого тоже говорит за себя. Все же вещь в целом наивна, схематична и как-то малокровна. Но, как мы уже сказали, иначе и быть не могло. Что бы мы ни говорили и кто бы об этом ни говорил, все это будет «не так и не то», ибо здесь слово принадлежит исключительно одному Богу. Даже Бог Слово как Сын Человеческий отказывается знать об этом и передает все знание, всю власть и всю силу Богу Отцу.

Эсхатологические пророчества Вл. Соловьева, несмотря на их вдохновенность, яркость и силу, вызвали всеобщее недоумение и обнаружили такую же всеобщую глухоту. Владимиру Соловьеву с его чрезвычайно ярко выраженной артистической организацией пришлось вкусить перед началом собственного «апокалипсиса» самое горькое: одиночество перед лицом отвернувшихся друзей и явление бредового кошмарного образа, жалкой «человечицы» с лицом, похожим на печеное яблоко, – вместо чаемой ослепительной красавицы, похожей на «жену, облеченную в солнце».

От такой чаши горчайшего питья, которое ему преподнесла в последнюю минуту судьба, «изскочи душа от тела». Здесь не бывает счастливых концов... Во всяком случае последние годы жизни Вл. Соловьева вместе с его полной пророческого пафоса повестью об Антихристе выявляют нам лик великого философа и как трагический лик великого художника.

Совсем иную картину дает нам художественная сторона в творчестве А.Н. Гилярова. Сын знаменитого славянофила Гилярова-Платонова, этот замечательный ученый, украшение Киевского университета, обладал

исключительно разносторонним образованием, знанием множества языков и чрезвычайной художественной впечатлительностью. Так же как и Вл. Соловьев, он очень любил и ценил поэзию. Его единственное в своем роде «Руководство к изучению философии» и есть в то же время обширная поэма, где сочетались великолепное «Введение в философию», «История философии» и изложение собственной системы, так называемого «синехологического спиритуализма», по духу своему близкого к системе Фехнера, ныне, к сожалению, мало читаемого, но очень крупного философа. «Руководство» Гилярова инкрустировано, как драгоценными камнями, стихотворными цитатами, всегда отлично подобранными и проявляющими вкус и умение цитировать. Все «Руководство» читается как великолепный, если так можно выразиться, « философский роман ». В этом смысле оно – явление единственное не только в истории русской философии, но и в новой философии вообще. Гиляров был великий знаток Платона и оставил после себя два отличных сочинения по платонизму, из которых одно уже могло бы сделать автора бессмертным в области истории древней философии. Называется оно «Источники о софистах», с подзаголовком «Платон как исторический свидетель». Так же как и «Руководство», это сочинение блещет искусным подбором оригинальных текстов. Оно поэтому может служить и хрестоматией, «Энхиридионом» по древней философии эпохи Сократа, платонизма и софистов, то есть самой интересной эпохи классического эллинизма. Однако чтение этой книги предъявляет читателю требования в очень большом знании греческого языка и уже вполне зрелом знакомстве с историей древней философии.

В «Руководстве к изучению философии» большую роль играет то, что ныне называется экзистенциальным подходом к бытию. Однако Гилярову удастся идти царственным путем, минуя Сциллу оптимизма и Харибду пессимизма. Изложение в «Руководстве» идет ритмично, волнами от гребня к гребню. Нам нет возможности перечислять здесь и цитировать все красоты этого «Руководства»; но чтобы не быть голословными, приведем два места. В изложении онтологической проблемы А.Н. Гиляров так определяет счастливую жизнь:

«Внутреннее благосостояние в современном культурном обществе определяется несколькими переплетающимися и взаимно себя предполагающими признаками, из которых одни содействуют этому благосостоянию, другие составляют его содержание» (с. 67).

Такой метод определения и изложения мы называем конъектурально морфологическим комплексом. Вот этот «комплекс счастливой жизни» у А.Н. Гилярова:

«Жизнь тем счастливее, чем 1) легче, 2) свободнее, 3) шире, 4) полнее, 5) цельнее, 6) больше говорит достоинству, 7) надежнее, 8) слаженнее, 9) краше, 10) отраднее» (там же, с. 67).

Получилась великая пифагорейская десятирица качеств рая «счастливой жизни». Если эти качества заменить противоположными, то получится очень своеобразная картина, которую можно назвать жизненным адом,

местопребывание которого, ныне весьма определенное, сразу будет всем понятно. Может быть по этой причине Гиляров, несмотря на весь свой аполитизм, так не пришелся по вкусу «светлым личностям»; ведь именно при ближайшем воздействии «светлых личностей» получилось вот что: Жизнь тем несчастнее, чем 1) тяжелее, 2) связаннее, 3) уже, 4) беднее, 5) раздробленнее, 6) чем больше унижает человеческое достоинство, 7) чем ненадежнее, 8) чем более она разорвана, раздроблена, 9) чем она уродливее, отвратительнее, 10) безотраднее, чернее, мрачнее.

«Тяжелую жизнь никто не назовет счастливой, – пишет далее А.Н. Гиляров. – Порою люди добровольно принимают на себя тяжелые подвиги, но это потому, что обычная жизнь кажется им тяжкой, а предпринимаемые ими подвиги – облегчением.

Лишение свободы – одна из наибольших тягостей. Как уже было сказано, история полна борьбой за свободу одинаково внешнюю и внутреннюю.

Отсюда ясно, что свобода принадлежит к главным благам.

Свобода дорога потому, что открывает для жизни простор, а лишение свободы его стесняет. Если стеснение испытывается как тягость, то простор, широта жизни – как благо. Чем существо развитее, тем шире круг его деятельности, тем больше порывается оно на простор, тем стеснение для него тяжелее.

С широтой неразрывна полнота жизни. Жизнь тем полнее, чем больше разворачивается, чем разнообразнее. Полнота жизни идет в уровень с развитием. С высотой развития несовместима скудость жизни. Отсутствие полноты, разнообразия сознается как пустота, однообразие и скука. По верному замечанию поэта, скука – одно из самых страшных чудовищ, сравняться с которой может только смерть.

Полнотой жизни в свою очередь предполагается ее цельность. Полная жизнь есть жизнь цельная; недочеты, нецельность исключают полноту. Стремление к полному удовлетворению есть стремление к удовлетворению всего существа во всей его цельности.

Свобода невозможна без господства над тем, что ее стесняет. Свободный духом господин над собою стоит выше обстоятельств и людских отношений. Этим внушается чувство достоинства, всегда доставляющее отраду.

Приниженность, зависимость сознается как тяжесть.

Неуверенность, страх исключают возможность счастья. Удовлетворен может быть лишь тот, чья жизнь надежна, кто чувствует под собою опору, и, чем эта опора устойчивее, тем жизнь счастливее.

Колебания, сомнения, внутренний разлад свидетельствуют об отсутствии такой опоры и несовместимы с жизнерадостью. Вполне счастливой может быть лишь жизнь слаженная, гармоническая, в которой примирены и удовлетворены все стороны.

Полнота удовлетворения есть вместе и красота жизни. Все определения прекрасного покрываются одним, намеченным Платоном. Прекрасное есть любимое, то что нравится всецело, удовлетворяет всем нашим запросам. Жизнь счастливая есть любимая, прекрасная.

Жизнь любимая есть и отрадная. Отрада жизни – верховное условие счастья. В чем эта отрада, установить вследствие индивидуальности потребностей нельзя. Бесспорно лишь, что в отрадной жизни предполагается не только личная радость, но и радость окружающих, так как по симпатии недовольство передается и отравляет жизнь. Нельзя радоваться, когда кругом плачут, чувствовать себя блаженным среди несчастья окружающих. Только черствый эгоизм может быть равнодушен при виде горя, но для такого эгоизма и его собственные радости скудны.

Во всем этом счастье трудно достижимо. Во-первых, иные потребности безграничны... Во-вторых, число потребностей может быть безграничным и по удовлетворению одной могут возникать другие; в-третьих, удовлетворение ведет к пресыщению, равнодушию и скуке; наконец, в-четвертых, многое от нас не зависит: болезни, разные случайности могут препятствовать счастью.

Счастье поэтому надо рассматривать не как что-нибудь данное, но как заданное, как идеал. Последний всегда идет впереди наших требований и никогда недостижим вполне. Пользуясь сравнением, принадлежащим Толстому, можно уподобить идеал зажженному фонарю, который на длинном шесте несет впереди себя путник. Фонарь всегда впереди нас, мы едва вступаем в его свет"»... (с. 68–69).

А.Н. Гилярову принадлежит почин детски прекрасного, наивно-поэтического и в то же время чрезвычайно глубокого сравнения всякой хорошей философии со «сказкой». Этим А.Н. Гиляров хочет сказать, что философия есть художественное творчество, созидание нового бытия, где наука в специальном смысле этого слова играет лишь подчиненную роль. В этом отношении действительность, как ее рассматривает религия и философия, представляется различной; но никак нельзя сказать, что это различие есть противоречие. Философия и неразрывно с ней связанная мифология творят то, что в глубинах человеческого духа уже заложено как бытие и как ценность. Особенно много придает А.Н. Гиляров значения тому, что можно назвать «взиранием на небо» и «отрывом от земли», где философия следует за религией и питается ее образами. Без религии не было бы философии, но зато религия есть нечто вполне самостоятельное, и религиозная жизнь поэтому в известном смысле может считаться удовлетворяющей всем десяти пунктам, или, если угодно, баллам, таблицы Гилярова.

«Чем больше взор сосредоточивается на небе, тем большую работу дает оно воображению и обобщающей мысли. В созвездиях небо населяется героями, чудовищами, животными, вещами. На нем разворачивается повесть, нам теперь непонятная. У египтян, вавилонян, индусов, греков были свои особые созвездия. Каждый народ влагал в эти образы то, что подсказывалось ему мифотворческим воображением. Если взять наши созвездия, сколько творчества в этих, например, Орионе, Волопасе, Змееносце, Медведице и пр. или во всем этом животном поясе, Зодиаке, по которому солнце совершает свой кажущийся путь. Около того места, где в осеннее равноденствие экватор пересекает эклиптику, в самом этом кресте или у самого креста,

сияет со своим колосом Дева. Почему Дева? Никто не знает. Но достоверно то, что это Дева, это Царица Небесная озаряет своим небесным светом одинаково и вавилонскую Астарту, и индийскую Богоматерь, и греческую Деметру, и римскую Юнону, и нашу Богородицу. Все эти богини переносятся на небо, у всех колос – символ плодородия – заменяется божественным Младенцем. За Девой, позади Весов, склоняющихся к осени, ползет Скорпион, подобно тому, как за Изидой в ее поисках за предательски убитым Озирисом ползли скорпионы. Не для того ли, чтобы своим жалом обозначить великую скорбь, пронзившую сердце богини, как нашей Богородице, по Евангелию, должно было пронзать душу оружие, и чтобы на небе воссияла для египтян и для христиан в одном слитном, но глубоко различном образе скорбящая Богоматерь, утешение на земле всех скорбящих? Осеннее равноденствие, начало мировой печали – поворот к зиме, мраку, смерти. Около креста, где в весеннее равноденствие эклиптика пересекается с экватором, сиял за много веков до нас Овен, таинственный Агнец, символ кротости и невинности, ведший все небесное Царство к теплу, свету, жизни, чтобы, дойдя до вершины неба, начать скорбный путь к мраку смерти и затем опять восторжествовать над ними в светлой и радостной жизни. Крест небесный, так же как земной, одновременно символ смерти и жизни. Наша Дева и Матерь, непорочная и плодоносная, испытавшая на земле великую скорбь и вознесенная на небо, чтобы оттуда утешать людское горе небесными лучами любви и радости, и ее Сын, Агнец, распятый за грехи мира, для победы над смертью и сокрушения ее жала – какое здесь слияние богатого творчества разных времен и народов, какое великолепное сплетение земного с небесным и как много во всем этом поэтической роскоши» («Руководство», с. 255–256).