

ведь также и женатые неодолимо влекут, нежели “очень скромные юноши”, еще “ничего не испытывавшие”. И победа 40-летнего над 24-летним — часта и обыкновенна. Девушка водяниста. Замужняя масляниста» (М, 124–125). В 1905, когда речь зашла о допущении Ж. в будущие народные представительства, Р. выступил с поддержкой этой идеи, считая, что «разделение полов при историческом труде есть неумная затея новых веков». При этом Р. утверждал, «что историческая, широко-народная, могуче-общественная роль женщины есть именно древнее, даже древнейшее явление. Что лишь последним двум векам принадлежит тенденция, довольно жалкая, свести женщину к какой-то “кокетливой”, флиртующей роли на паркетах, где она “усплаждала” бы мужчину, и даже не столько мужчину, сколько “кавалеров на отдыхе”. Но были времена святые, эпические, когда “кавалеров” еще не появлялось, а были мужчины, — и вот тогда и женщина выступала как пророчица, как вождь народных сонмов» (КНУ, 46). Р. сам определил свое отношение к Ж. и женскому вопросу: «Женщины! женщины! Все будете приходить на мою могилу, говоря: — Уже не родится еще такого, кто так любил бы нас. — Но никогда, никогда, никогда я не любил вас, и ни одной из вас, ни которой, как тело. Но душу вашу я воистину обожил... Она была унижена, загрязнена, — увя, отчасти и вами. Но — по несчастью: я изгладил этот грех ваш. И поднял ее к звездам. Но я только добавил: душа и тело одно, и душа мерцает в теле, а тело пахнет в душистости мыслей, жестов и слов... И неотделим запах цветка от формы цветка...» (М, 37). О духовном назначении Ж. писатель говорил: «Женщина должна заутреннивать человека. Не “должна”, а ей указал Бог. Разве вы не верите Библии? Вот откуда костюмы и моды и вечные вариации их <...> А милые старушки? Они омоют наше тело, когда мы умрем» (КНУ, 480–481). В книгу Р. «Семейный вопрос в России» вошел большой раздел «Женский труд и образование». Особое значение придавал Р. роли Ж. в области культуры и образования: «Нет более надежного и более ревностного распространителя вообще всякого рода нововведений, чем женщины, — чего бы дело ни коснулось, от покрова платья до философии, от удовольствий до религии! У нас Екатерина II распространяла идеи Дидро, в Швеции королева Христина пропагандировала философию Декарта; Элоиза шла за Абелляром, как св. Клотильда и Берта шли за христианскими учителями. Так было, и, можно думать, так навсегда останется. Поэтому образование вообще в стране также нуждается в помощи специально женского образования, как наука в учебнике, как новая истина в популяризации. Женщины — вечные популяризаторы, талантливейшие» (РГО, 57). Вместе с тем Р. не приемлет церковного взгляда на Ж. «“Женщина” — скверна, ласка ее или от нее — “скверна”. Этим пропитано все “святоотеческое”; “святость” церковная и определяется этой “разделительной от женщин” чертой» (ВТРЛ, 346). См. Баба.

А.Н.

ЖИВОПИСЬ. П.П. Перцов отмечал, что из всех искусств Р. ближе балет и театр, а искусство Ж. «чуждо и даже отчасти принципиально враждебно своенравно-“бурлящему” таланту» Р. (Рец. на кн. «Среди художни-

ков» // НВ. 1913. 13 нояб.). А.Н. Бенуа также писал о «равнодушии» Р. «к пластическим художествам и об его невежестве в этой области»: «Имена первейших художников: Рафаэля, Микеланджело, Леонардо, Рембрандта и т.д. были ему, разумеется, знакомы, и он имел некоторое представление об их творчестве. Но он до странности никогда не выражал живого интереса к искусству вообще и, в частности, к искусству позднейших эпох, разделяя, впрочем, эту черту почти со всеми литераторами, с которыми меня сводила жизнь. Он был способен в одинаковой степени заинтересоваться какой-либо пошленькой сценкой в “Ниве”, как и какой-либо первоклассной картиной, лишь бы в том и другом случае он находил что-либо соответствующее какой-либо занимавшей его в тот момент идее» (PRO, 1, 141). Этому мнению вторил Э. Голлербах: «Менее определенно было отношение Розанова к искусству изобразительному. Разумеется, он не мало понимал в этой области, “чуял” прекрасное, как никто, но особых пристрастий и верований, кажется, не имел. Достаточно сказать, что он способен был одновременно восхищаться грубым, вульгарным анекдотизмом Репина и тонкой, нежной молитвенностью Нестерова» (PRO, 1, 233). Современники упрекали Р. также и в субъективности, ненаучности. П. Муратов отмечал банальность и непрофессионализм розановского восприятия Ж.: о творениях Микеланджело и Рафаэля «не нашел сказать большего, чем говорится решительно всеми», «не говорится ни слова о художестве лучшей поры Возрождения, о XV веке, который навсегда останется гордостью, славой и счастьем человечества», а «ничтожные портреты, ошибочно называемые “Форнариной” Рафаэля и “Беатриче Ченчи” Гвидо Рени, сказываются для В.В. Розанова “чудесами” вдохновения и гения и принадлежат к числу “miracula”, на которые весь свет сбежался смотреть» (Рец. на кн. «Итальянские впечатления» // РМ. 1909. № 6. С. 158–159). При всем этом и Бенуа, и Голлербах признавали в розановском восприятии Ж. «многообразие» и «глубину» «прозрений», «дар проникновения» в самые сокровенные ее тайны (PRO, 1, 138, 142): «Недостаток эрудиции с избытком пополнялся в нем огромным, пытливым, напряженным и проницательным умом, умением проникать в душу вещей и событий» (Голлербах Э. В.В. Розанов как историк искусства и коллекционер // Среди коллекционеров. М., 1922. № 2. С. 36). Эрудированность Р. в области Ж. была явно преуменьшена современниками. С 5–6 классов гимназии Р. составлял «обширные хронологические таблицы». И хотя их целью было «уложить в хронологические данные все море человеческой мысли, преимущественнее, чем искусства и литературы, — дав параллельно даты только важнейших политических событий», материалом таблиц служили книги не только по истории наук, но и по истории Ж. (КНУ, 295). Не прошли для Р. бесследно и лекции в Московском университете «святых» для него имен (У, 185) — Н.С. Тихоновова — «о расколе, о его художественной и литературной стороне» (ОЦС, 26), а также Ф.И. Буслаева — «о староцерковной словесности и параллельно как ее разъяснение — о византийской живописи» (ВТРЛ, 152). В этом «параллельном» рассмотрении Ж. с другими областями культуры — истоки розановского восприятия Ж. В книге «О понимании» наряду со скульптурой и архи-

тектурой Р. относит Ж. к образным, пространственным искусствам — формам, исходящим из духа. Но пространственное очертание Ж. имеет форму не линии, как в архитектуре, а форму плоскости, которая является ее основой (ОП, 444–445). В Ж. приходят элементы архитектуры и скульптуры — линия и контур, которыми затемняется плоскость (рисунок как линейное очертание и перспектива как придающая скульптурность нарисованному образу) (ОП, 445). По сравнению со скульптурой, которую Р. признает «совершеннейшим родом искусства», так как в ней является и отражается «сам человек» «до падения», Ж., выражающая человека «символически», «через уподобления», — «искусство падшего человека, обреченного на труд и на страдания и уже почувствовавшего их»: она изображает «только отклонение от этого вечного, как бы недостаток, о котором нужно сожалеть, неправильность, которую нужно изгладить» (ОП, 447). Кроме линий и перспективы, Р. отмечает в Ж. присущие только ей тень и цвет, придающие геометрической плоскости разнообразие и неопределенность: «Они могут проступать и переливаться, то исчезая почти совершенно, то ярко играя, то едва мерцая и при этом незаметно переходя одна в другую». Благодаря этому в Ж. может «гораздо удобнее, полнее и справедливее отразиться внутренний мир человека, нежели во всех других образных искусствах. И в особенности все, что есть неуловимого, бесконечного в человеческой душе, все, что или, только зарождаясь, не сделалось еще резко очерченным, или, замирая, утратило уже грубые формы, может найти в этом роде искусства несравненное выражение» (ОП, 446). Начиная с этой первой философской работы, Р. раскрывает уникальный персональный характер Ж. Сосредоточенное внимание Р. к человеку, живой личности, лику — одна из главных интенций розановского восприятия Ж. Высший критерий оценки искусств для Р. — проявление в них внутреннего мира личности, индивидуальности человека (ОП, 444, 448). С этой точки зрения Ж. в иерархии искусств занимает второе, после музыки, место, опережая скульптуру и архитектуру. Если архитектура выражает общие настроения человека, то Ж. — личные. Ж. превосходит другие искусства «миром бесчисленных прекрасных чувств с оттенком созерцательным, в которых глубоко выражается личность человека со всеми своими бесконечными изгибами; чувств, которые перестали быть волнениями и перешли в настроения» (ОП, 445). Поэтому именно в эпоху Возрождения, когда «глубоко был взволнован человеческий дух и личность, в противоположность массе, еще впервые и так прекрасно выразилась в истории», «возникла и быстро потухла несравненная живопись, единственная в истории, которая ничем не была подготовлена и которую никто не в силах был продолжать» (ОП, 445). Готика и античное искусство придали «возбужденному и личному духу» Ж. Возрождения «мягкость и созерцательность» (ОП, 445). Если в архитектуре и скульптуре древних греков выразилось их религиозное мироощущение, то в Ж. отразились основные установки христианства: «спиритуализм», «отрешение от земли и стремление к небесному» (ОП, 472). Поэтому, по мнению Р., «искусство стало по преимуществу живописью» с падением античности и с началом эры христианства (ОП, 448). Греческая скульптура для Р. — груба по сравнению с «превосходнейшим

искусством» итальянской Ж. XV в.: «Небесное — это тень, это — перелив; во всяком случае — это намек, а не действительность. Они взяли палитру, т.е. бесконечность цветов; и нежную, как дыхание, кисть. А главное, они пережили, т.е. дух человеческий пережил, XV веков серьезной молитвы» (ВДЯ, 71). Р. считает «драмой, которая была допущена» то, что в Израиле Ж. и скульптуре «не дали развиться» (У, 458), хотя в то же время он признавал, что запрет на Ж. компенсировался в еврейской культуре ее онтологичностью: «не рисовали пейзажей», но «у них был и есть праздник кушей» (ВДЯ, 148–149). Суть творчества художников, по Р., состоит в «тайном сорадовании природе и волнующейся окрест жизни» (СХ, 163). По мнению философа, Ж. — «самое любящее из искусств»: «Нельзя изображать, не любя изображаемого; нельзя захотеть срисовать, уже предварительно не залюбовавшись срисовываемым». Причем в отличие от «субъективной, нервной, таящейся любви» музыки, Ж. любит «успокоенную, ясную, созерцательную» любовь: «Художник есть созерцатель: он не хочет переделать предмет, разбить его форму и дать ему другую. Акт насильственности, так присущий композитору, по существу своему всегда реформатору, — отсутствует вовсе у живописца, по существу своему консерватора, который уже самым существом своего любующегося созерцания утверждает вещь, хочет утвердить ее истину, и всегда закрепляет ее образ» (СХ, 163). В избирательной любви, свойственной природе Ж., по Р., заключается «метод учения, нежный до религиозности» (СХ, 163). Это размышление о феномене художественного творчества возникло и в результате собственного художественного опыта Р., когда, увлекшись Египтом, он стал срисовывать египетские рисунки: «Перебегая от рисунка к натуре и обратно опять к карандашу, правда торопливо, мечешь глаза туда и сюда: но в этот момент глазное яблоко живет утроенною, удесятеренною жизнью; оно страшно напряжено и на натуру бросает “схватывающий” “впивчивый” взгляд <...> в миги срисовыванья душа переходит в глаз и сливается с объектом (“натура”» (ВЕ, 309–310). Исходя из философии личности, Р. различает в Ж. олеографа-копииста и художника, закрепляющего образ «особенною любовью своею, углом своего созерцания» и просвечивающего его светом «своей, особенной, уединенной», «бессмертной» души: «Олеограф — тот все срисовывает; художник избирает. И хоть он гораздо более натуралист, т.е. точнее воспроизводит природу, чем олеограф, но он вместе и идеалист, ибо в самой природе мимо одного проходит с опущенною кистью и при взгляде на другое играет душою, начинает рисовать» (СХ, 163). Мир воспринимается Р. как творение Божие, созданное Творцом-Художником: «Разве “ель на косогоре” не художественное произведение? Разве она не картина ранее, чем ее можно было взять на картину?» (У, 137). Поэтому Ж., «это тончайшее из искусств» (СХ, 163), является, по Р., прежде всего религиозно-онтологическим феноменом: Ж. воссоздает «этот “завороженный мир Божий”», его «энергию, силу» («На выставке картин А.А. Борисова» // НВ. 1914. 9 марта; НФП, 280). Ж. также носит и метафизический характер: «“Наша жизнь”, волнующаяся, переменная, которая под кистью художника закрепилась и теперь передана для суждения в вечность» («В.А. Серов на посмертной выставке» // НВ.

1914. 2 февр.; НФП, 236). Из западноевропейской Ж. особенно выделялась Р. итальянская Ж. эпохи Возрождения. Р. «особенно любил по *гравюрам* и *фотографиям*» картины Корреджо, «снимки с которого покупал еще в дни студенческого нищенства» (СХ, 138), его поразили картины Тициана (СХ, 141–142), *фрески* Микеланджело и Рафаэля (СХ, 46–52). Из художников итальянского Ренессанса для Р. важна личность и явление Микеланджело: «Великая прекрасная душа Микель-Анджело, такого дьявола и кентавра, как бы заворачивающего хвостом своим все Возрождение». «Вся *тайна*» Возрождения лежит в бурях» (ВНС, 379). Р. упоминает также «Рождение Венеры» Боттичелли (вместе с «Паном» Врубеля) (СОЧ, 493–494). Но все же «вершиной» итальянской Ж. эпохи Возрождения Р. назвал только Рафаэля: «Картины Джулио Романо, Поля Веронеза, Тициана, Корреджио, также Микель-Анджело не только не достигают рафаэлевского, но и ничего не имеют в себе рафаэлевского, грубее, суть плоть и кость перед душой. Душу же, “Психею” древнюю, схватил один Рафаэль» (СХ, 50). По воспоминаниям Т.В. и Н.В. Розановых, в столовой их квартиры висели «все в хороших репродукциях» «большая картина — “Афинская школа” <...> и “Форнарина” Рафаэля, “Сотворение мира” Микель-Анджело, “Артемиды Эфесская”, “Леда” — Леонардо да Винчи» (НР, 58). В розановском восприятии западноевропейской Ж. выделяется также испанская Ж. XVII в.: «Мурильо в его уличном жанре» (СХ, 139). Восприятие Р. западноевропейской Ж. эпохи Возрождения, как и Ж. в целом, во многом окрашено его философией *пола*, *семьи*. «Не говоря о наслаждении созерцания», эта Ж. была необходима философу и для «идейного научения» (СОЧ, 493–494). В Ж. этого периода Р. видел попытку преодолеть в культуре христианское восприятие жизни как скорби и греха: эта Ж. поразила Р. «чрезвычайно множеством и чрезвычайно красотою картин на *тему* <...> “Младенчество Иисуса Христа”» (ВТРЛ, 151). Пережив «XV веков серьезной молитвы», итальянская Ж. XV в. сумела раскрыть, по мнению Р., «обужение тела», его религиозность, ноуменальность, перед чем «пало в бессилии» греческое искусство: «Под кистью Корреджио (любимая тема его — “святая ночь”, минута *рождения*) задрожало святое тело» (ВДЯ, 71, 72–73). В «“Святой ночи” Корреджио и “Madonna San-Albani” — Рафаэля» Р. увидел «настоящую *религию* семьи», «безгрешность взгляда» (ВМНН, 305, 111). Поэтому Р. считает, что в итальянской католической Ж. «так чудно небо сочеталось с землей», что контрастирует в «разнице в выборе сюжетов» со «старой русской живописью» (СХ, 37–38). В русской Ж. розановское внимание также привлекала главным образом Ж. на религиозные сюжеты. Начало «Православно-Русской живописи» Р. видел в религиозных картинах И.Е. Репина А.И. Корзухина, А.А. Иванова, в которых — «“русское язычество” в оболочке христианской терминологии», «чистая этнография», обрядовость, а не молитва (СХ, 242–243). Р. не хватает метафизичности и в религиозном «пункте новой русской живописи» рубежа веков (Васнецов, Нестеров и др.): она «есть только пункт обрядовой нашей *веры*, а не *веры* русской во всех ее глубинах и пропастях» (СХ, 186). Отсутствие метафизичности, по Р., проявляется, в частности, в слабости композиции современной Ж., которую Р. считает «вели-

ким недостатком»: «все их зрение микроскопическое, а не телескопическое: они рассматривают вещи, глубоко проникают в единичную вещь», не могут «схватить “лицо неба”, “расположение созвездий”, или <...> дать не забываемое и непоправимое изображение какой-нибудь всемирной сцены, известной из истории, из *Евангелия*, из *Библии*» («О картине “Христос и богатый юноша”» // НВ. 1904. 8 марта). Как «жаждущий религиозного научения человек», философ семьи, Р. упрекает Васнецова, Нестерова в том, что в росписях в храме св. Владимира в *Киеве* они обошли библейскую тему «семьи»: «И Византия и Русь ничего, кроме печальных иллюстраций к “Домострою”, в сфере семьи не дали, не создали; и семья до такой степени в обеих этих странах была постоянно забыта, обойдена и религиозно пренебрежена <...> забыли о классической стране семьи, о классически-семейном народе, откуда бы они могли бы взять живописную, ударяющую в сердце, “проповедь”!» (СХ, 186–187). В этом забвении Р. видит проявление понимания христианства как «отречения от мира», а не «жертвы миру» (СХ, 187). Новая тенденция в религиозной Ж. формулируется Р. как «хвала себе», тогда как «религия есть поклонение Богу над миром» (ВДЯ, 358–359). Р. обращает внимание и на лубочную Ж., раскрывая через нее феномен Н.В. Гоголя: «Лубочная живопись гораздо ярче настоящей. Красного, синего, желтого — напущено реки. Все так ярко бьет в глаза — именно как у Гоголя. “Витязь срезает сразу сто голов”. И драконы, и змеи — все ужас <...> сразу всем понятно» (М, 119). К Р. можно отнести слова, написанные им о П.П. Перцове: «Он смотрит на искусство не как техник-живописец, с целью подсмотреть и научиться, а как историк культуры, который живопись объясняет через человека и, в свою очередь, постигает человека через живопись» (СХ, 376–377). Подход Р. к Ж., внимание к картинам определяется его философскими, религиозными и историко-культурными интенциями: Ж. воспринимается Р. как «эманация» «радия» культуры (СХ, 377). Р. воспринимает Ж. не отдельно как искусствовед, а в единстве, в контексте с религией, историей, литературой, философией, архитектурой, музыкой. Так, творчество Ф.М. Достоевского Р. раскрывает в контексте Ж. итальянского Возрождения: «рафаэлевские черты, это — его успокоение, которое мелькает нам сквозь бури Микель-Анджело» (ЛВИ, 284), и творчеству А.С. Пушкина находит «близкую параллель» в творчестве Рафаэля — «Рафаэль речи человеческой, слова человеческого, стихов, как и прозы» (ОПП, 334). В Ж., по Р., как в капле воды отражается *солнце* культуры, например, по фрагменту полотна Нестерова можно восстановить исчезнувшую «русскую цивилизацию» («Вечное Преображение» // НФП, 189). На книжной миниатюре в византийском стиле «Св. Стефан порубил прокудливую березу», по мнению Р., «запечатлелось столько духа», «отпечатлелась целая цивилизация» (ВДЯ, 367). Впечатление от этого случайно увиденного рисунка стало поводом для создания Р. философской концепции. Картина Г.К. Лукомского становится поводом для размышлений о *лесбийской любви* (М, 55–56). Р. анализирует с точки зрения пола любительский рисунок дамы (М, 120–123). Ж. была родственна художественно-философскому сознанию Р.: «рожден созерцателем, а не действователем» (У, 90). Р. мыслит об-

разами, и произведения Ж. часто выступают у него в качестве образа, например, существование души Р. доказывает присутствием в картине «акта живой человеческой души»: «Это чувство, нам передающееся от картины и уже в ней заключенное, есть по отношению к краскам, которыми она нарисована, то же, что душа в человеке по отношению к телу, в организации которого она выражена» (ЛВИ, 177). «Знаменитый» рисунок художника Б. Бандинелли, изображающий мастера с учениками в его мастерской, для Р. — «манящий образ», образец, «пример естественного воспитания», в том числе и для художественного образования. С «простой, строгой, патриархальной школой, которую проходили великие художники XVI века», по мнению Р., не могут соперничать «современные художественные школы со своим роскошным аппаратом образцов и пособий, и с массой разнообразных сил, художественных и учебных» (СП, 85, 25). В художественном образовании Р. считал важным присутствие ученика при творческом процессе мастера, когда «чуткий ученик почерпает бесконечный ряд незаменимых поучений» и «индивидуальную заботу учителя о каждом из учеников» (СП, 26–27). Розановская философия оказала существенное влияние на художников «*Мира Искусства*». А.Н. Бенуа признавался, что в начале 1900-х был среди тех, кто «особенно часто виделся и беседовал» с Р., «бывал у него ежедневно, и мы с ним вместе многое передумали, многое искали» (ОР РГБ. Ф. 249. К. 7. Ед. хр. 20). Бенуа назвал *портрет* Р. работы Л. Бакста «превосходным памятником» «общего увлечения Розановым» мирискусников (PRO, 1, 138). По мнению П.П. Перцова, «Л.С. Бакст <...> интимно ближе других усваивал его идеи <...> более арийский ум Александра Бенуа глубоко интересовался этими идеями, но не мог и не хотел замкнуться в их кругу» (Перцов П.П. Литературные воспоминания. М., 2002. С. 266). Бакст «особенно ценил в Розанове его культ еврейства» (PRO, 1, 138), розановские «слова об таинстве, о “присутствии” в космосе Божества — мучили», по его собственному признанию, в картине «*Terror antiquus*» (ОР РГБ. Ф. 249. М 3871. Ед. хр. 2). Конспектируя в гимназии труды позитивистов, Р. сопровождал их, «где нужно» рисунками (ОСЖС, 686). Увлечшись Египтом, Р. срисовывал «много сотен» египетских изображений (ВЕ, 309–310). Э. Голлербах свидетельствует о том, «какое наслаждение доставляла Розанову работа о Египте»: «Он много трудился в Публичной библиотеке, копируя при помощи кальки рисунки в каких-то редчайших, роскошных изданиях <...> Он был влюблен в египетское искусство, наслаждался им с нежностью неистощимой, без конца обсуждал малейшую деталь в том или ином изображении» (Голлербах Э. В.В. Розанов как историк искусства и коллекционер // Среди коллекционеров. М., 1922. № 2. С. 38). Р. описывает также один из своих рисунков быка (ПЛ, 235). Вспоминая о *детстве*, Р. в письме к Э. Голлербаху нарисовал окученные клубни картофеля, спринцовку (ВНС, 366, 354).

А.А. Медведев

ЖИВОТ — см. *Беременность*.

ЖИЗНЬ (Живая жизнь). В розановской религиозно-философской концепции бытия существенную роль иг-

рают виталистические мотивы поэтизации полноты жизненных сил, утверждение радости Ж., проповедь семейного начала с разной степенью интенсивности присутствуют на протяжении всего творческого пути мыслителя. Ж. как таковая, как органическое единство бытия получает у Р. самоценное значение. Р. писал: «Нет, батюшка, — жизнь есть жизнь. Она странная, она печальная, она и светлая. А светит в ней один Бог. Он говорит: “Не фарисействуйте, не лукавьте. А живите попросту, как мужички. Мужичок пашет землю, а ты — если греховен, — паши правду, паши так и эдак, переворачивай и клади на бок, как земельку. Только чтобы росло из твоих поворачиваний зернышко и колосок живой жизни. Нужно наказать, — и накажи. Нужно сражаться — сражайся. Соврать нужно (больному) — и соврать можно. Все можно. Одного нельзя: лукавства и злобы”» («Есть ли “всеобщие и безусловные принципы нравственности”?» // НВ. 1916. 20 авг.; ВЧВ, 344). Мироздание, по Р., устроено динамично, противоречиво («Все растет из противоречия, и поистине противоречие есть *корень* жизни». — ПЛ, 152), но в то же время космологически гармонично, так как противоречия космологически упорядочены Создателем. Ж. зиждется на «гармонии противоположений» (ВДЯ, 335), на «неустойчивых равновесиях»: «Жизнь происходит от “неустойчивых равновесий». Если бы равновесия везде были устойчивы, не было бы и жизни. Но неустойчивое равновесие — тревога “неудобно мне”, опасность. Мир вечно тревожен и тем живет» (У, 104). Жизнеутверждающие тенденции мировоззрения Р. тесно связаны с *полом*, как биологической основой бытия, неотделимой от Творца. На обвинения в желании придать «чисто животному акту религиозный характер» Р. возражал: «Опять “животному”! Живому! Ну, исключите Бога из жизни: где же Он будет? В минералах? Неужели они выше твари и птиц? <...> Ибо воздыхает только живое, да даже молитвенными воздыханиями — воздыхает лишь живое, т.е. непременно муже-женское. Ибо где жизнь — там оба пола» (ВМНН, 155). Но Р. не отказывается и от защиты «животного» начала как основы *Древа Жизни*, оказывающего благотворное оздоравливающее воздействие и на духовный мир. Он связывает идею Ж. с *полом*, с *рождением*, с «животом»: «От “живота” не меньше идей, чем от головы (довольно пустой), и идей самых возвышенных и горячих. Идей самых важных, житнетворческих» (У, 151). Выдвинутая Р. еще в книге «*О понимании*» идея *потенциальности*, *семени*, *зерна* органично сочетается с его концепцией Ж.: «Священность вещей и происходит от потенций. И без потенций мир был бы мертв, столб. А как они с потенциями — то он весь жив. Живет — живущий. И открыть «потенции» — значило открыть жизнь мира» (АНВ, 235). Критикуя утилитаризм, Р. написал статью «Цель человеческой жизни» (ВФП. 1892. № 14–15). В периоды преобладания языческих настроений Р. прославляет плотский «прекрасный самодвижущийся, самодышащий мир», в котором «человек всякий есть Бог» и оттого просто, что он имеет фалл» (АНВ, 240). Р. противопоставляет жизнеутверждения аскетическому началу христианства: «Мир создан не хладнокровным, но теплокровным. И мир создан в любви и для любви <...> Religio, religio: мир создан религиозно, но он создан не по-христиански религиозно, а он создан именно