

---

---

В.С.СОЛОВЬЕВ

---

---

ФИЛОСОФИЯ  
ИСКУССТВА  
И  
ЛИТЕРАТУРНАЯ  
КРИТИКА

---

---



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1991

**ББК 87.8  
С 60**

---

**Редакционная  
коллегия**

---

**Председатель  
А. Я. ЗИСЬ**

К. М. ДОЛГОВ  
А. В. МИХАЙЛОВ  
И. С. НАРСКИЙ  
А. В. НОВИКОВ  
Ю. Н. ПОПОВ  
Г. М. ФРИДЛЕНДЕР  
В. П. ШЕСТАКОВ

---

**Составление  
и вступительная статья  
Р. ГАЛЬЦЕВОЙ  
и И. РОДНЯНСКОЙ**

**Комментарий  
А. А. НОСОВА**

**С 0301080000-100 16-91 © Гальцева Р., Роднянская И. Составление,  
025(01)-91 вступительная статья, 1991 г.  
ISBN 5—210—0246^n— © Носов А. А. Комментарий**

---

## ОБЩИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА

---

### I

Дерево, прекрасно растущее в природе, и оно же, прекрасно написанное на полотне, производят однородное эстетическое впечатление, подлежат одинаковой эстетической оценке,— недаром и слово для ее выражения употребляется в обоих случаях одно и то же. Но если бы все ограничивалось такою видимою, поверхностною однородностью, то можно было бы спросить и действительно спрашивали: зачем это удвоение красоты? Не детская ли забава повторять на картине то, что уже имеет прекрасное существование в природе? Обыкновенно на это отвечают (наприм., Тэн в своей «*Philosophie de l'art*»), что искусство воспроизводит не самые предметы и явления действительности, а только то, что видит в них художник, а истинный художник видит в них лишь их *типические*, характерные черты; эстетический элемент природных явлений, пройдя через сознание и воображение художника, очищается от всех материальных случайностей и, таким образом, усиливается, выступает ярче; красота, различаясь в природе, в ее формах и красках<sup>1</sup>, на картине

является сосредоточеною, сгущенною, подчеркнутою. Этим объяснением нельзя окончательно удовлетвориться уже по тому одному, что к целым важным отраслям искусства оно вовсе неприменимо. Какие явления природы подчеркнуты, например, в сонатах Бетховена? — Очевидно, эстетическая связь искусства и природы гораздо глубже и значительнее. Поистине, она состоит не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой,— в дальнейшем и более полном разрешении той же эстетической задачи.

Результат природного процесса есть человек в двояком смысле: во-первых, как самое прекрасное \*, а во-вторых, как самое сознательное природное существо. В этом последнем качестве человек *сам* становится из результата *деятелем* мирового процесса и тем совершенно соответствует его идеальной цели — полному взаимному проникновению и свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов и элементов вселенной. Но почему же, могут спросить, весь мировой процесс, начатый природой и продолжаемый человеком, представляется нам именно с эстетической стороны, как разрешение какой-то художественной задачи? Не лучше ли признать за его цель осуществление правды и добра, торжество верховного разума и воли? Если в ответ на это мы напомним, что красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется добром и истиной, то это вызывает новое возражение. Добро истина, скажет строгий моралист, не нуждаются в эстетическом воплощении. Делать добро и знать истину — вот все, что нужно.

В ответ на это возражение допустим, что добро осуществлено — не в чьей-нибудь личной жизни только, но в жизни целого общества, осуществлен идеальный общественный строй, царствует пойная солидарность, всеобщее братство. Непроницаемость эгоизма упразднена: все находят себя в каждом и каждый во всех других. Но если эта всеобщая взаимопроницаемость, в

\* Разумею здесь красоту в смысле общем и объективном, именно что наружность человека способна выражать более совершенное (более идеальное) внутреннее содержание, чем какое может быть выражено другими животными.

которой сущность нравственного добра, останавливается перед материальной природой, если духовное начало, победивши непроницаемость человеческого психического эгоизма, не может преодолеть непроницаемость вещества, эгоизм физический, то, значит, эта сила добра или любви не довольно сильна, значит, это нравственное начало не может быть осуществлено до конца и вполне оправдано. Тогда является вопрос: если темная сила материального бытия окончательно торжествует, если она неодолима для доброго начала, то не в ней ли подлинная истина всего существующего, не есть ли то, что мы называем добром, только субъективный признак? И в самом деле, можно ли говорить о торжестве добра, когда на самых идеальных нравственных началах устроенное общество может сейчас же погибнуть, вследствие какого-нибудь геологического или астрономического переворота? Безусловное отчуждение нравственного начала от материального бытия пагубно никак не для последнего, а для первого. Самое существование нравственного порядка в мире предполагает связь его с порядком материальным, некоторую координацию между ними. Но если так, то не следует ли искать этой связи помимо всякой эстетики в прямом владычестве разума человеческого над слепыми силами природы, в безусловном господстве духа над веществом? По-видимому, уже сделано несколько важных шагов к этой цели: когда она будет достигнута, когда, благодаря успехам прикладных наук, мы победим, как думают иные оптимисты, не только пространство и время, но и самую смерть, тогда существование нравственной жизни в мире (на основе материальной) будет окончательно обеспечено, без всякого, однако, отношения к эстетическому интересу, так что и тогда останется в силе заявление, что *добро не нуждается в красоте*. Но будет ли в таком случае полно само добро? Ведь оно состоит не в торжестве одного над другим, а в солидарности всех. А могут ли из числа этих всех быть исключены существа и деятели природного мира? Значит, и на них нельзя смотреть только как на средства или орудия человеческого существования, значит, и они должны входить как положительный элемент в идеальный строй нашей жизни. Если нравственный порядок для своей прочности должен опираться на материальную природу

как на среду и средство своего существования, то для своей *полноты* и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через свое просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только *ю* просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира \*.

Но не совершено ли уже помимо нас это дело всемирного просветления? Природная красота уже облекла мир своим лучезарным покрывалом, безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса и не может сбросить его с себя ни в беспредельном просторе небесных светил, ни в тесном круге земных организмов. Не должно ли наше искусство заботиться только о том, чтобы облечь в красоту одни человеческие отношения, воплотить в ощущительных образах истинный смысл человеческой жизни? Но в природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, наброшенное на злую жизнь, а не преображение этой жизни. Поэтому-то человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала. Мы знаем, что реализация этого начала уже в самой природе имеет различные степени глубины, причем всякому углублению положительной стороны соответствует и углубление, внутреннее усиление отрицательной. Если в неорганическом веществе дурное начало действует только как тяжесть и косность, то в мире органическом оно проявляется уже как смерть и разложение (причем и тут безобразие не так явно торжествует в разрушении растений, как в смерти и разложении животных, и между ними — у высших более, чем у низших), а в человеке оно кроме более сложного и усиленного своего проявления с физической

\* О красоте как идеальной причине существования материи см. в моих статьях о «цельном знании» (Журнал Министерства народного просвещения 1877 и 1878 гг.) <sup>2</sup>.

стороны выражает еще и свою глубочайшую сущность как нравственное зло. Но тут же и возможность окончательного над ним торжества и совершенного воплощения этого торжества в красоте нетленной и вечной.

Весьма распространен ныне возобновленный старый взгляд, отождествляющий нравственное зло с темною бессознательною жизнью физическою (плотскою), а нравственное добро — с разумным светом сознания, развивающимся в человеке. Что свет разума сам по себе добро, это несомненно; но нельзя назвать злом и свет физический. Значение того и другого в их соответственных сферах одинаково. В свете физическом \* всемирная идея (положительное всеединство, жизнь всех друг для друга в одном) реализуется только отраженно: все предметы и явления получают возможность быть друг для друга (открываются друг другу) во взаимных отражениях чрез общую невесомую среду. Подобным образом в разуме отражается все существующее посредством общих отвлеченных понятий, которые не передают внутреннего бытия вещей, а только их поверхностные логические схемы. Следовательно, в разумном познании мы находим только отражение всемирной идеи, а не действительное присутствие ее в познающем и познаваемом. Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческою силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею только действительность. Как в мире физическом свет превращается в жизнь, становится организующим началом растений и животных, чтобы не отражаться только от тел, но воплощаться в них, так и свет разума не может ограничиться одним познанием, а должен сознанный смысл жизни художественно воплощать в новой, более ему соответствующей действительности. Разумеется, прежде чем это делать, прежде чем творить в красоте, или

\* Само собою разумеется, что я говорю здесь о свете не в смысле зрительных ощущений у человека и животных, а в смысле движения невесомой среды, связывающей между собою материальные тела, отчего зависит их объективное бытие друг для друга независимо от наших субъективных ощущений. Слово «свет» употребляется для краткости, так как сюда же относятся и прочие динамические явления: теплота, электричество и т. д. Притом нам нет здесь дела до тех или других гипотез физической науки: для нас достаточно несомненного фактического различия между признаками упомянутых явлений и признаками весомого вещества.

претворять неидеальную действительность в идеальную, нужно знать различие между ними,— знать не только в отвлеченной рефлексии, но прежде всего в непосредственном чувстве, присущем художнику.

## II

Различие между идеальным, т. е. достойным, должным, бытием и бытием недолжным, или недостойным, зависит вообще от того или иного отношения частных элементов мира друг к другу и к целому. Когда, во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа или абсолютное начало не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе, тогда такое бытие есть идеальное, или достойное,— то, что должно быть. Оно и есть само по себе \*, но для нас оно является не как данная действительность, а как идеал, лишь отчасти осуществленный и осуществляемый; в этом смысле он становится окончательно целью и безусловною нормою наших жизненных деятельности: к нему стремится воля как к своему высшему благу, им определяется мышление как абсолютную истину, он же частию ощущается, частию угадывается нашими чувствами и воображением как красота \*\*. Между этими положительными идеальными определениями достойного бытия находится такое же существенное тождество, как и между соответствующими им отрицательными началами. Всякое зло может быть сведено к нарушению взаимной солидарности и равновесия частей и целого;

\* Обоснование этого утверждения принадлежит к области метафизики, а не эстетики.

\*\* Различные мыслители с совершенно различных сторон приходят к мысли о существенном тождестве добра и красоты и о нравственной задаче искусства. Своебразное и талантливое выражение этой мысли находится у недавно умершего французского писателя Гюйо в сочинении «De l'art au point de vue sociologique». Взгляд Гюйо изложен г. Гольцевым в его книжке об искусстве, другие статьи которой также заслуживают внимания<sup>3</sup>.

и к тому же, в сущности, сводится всякая ложь и всякое безобразие. Когда частный или единичный элемент утверждает себя в своей особности, стремясь исключить или подавить чужое бытие, когда частные или единичные элементы порознь или вместе хотят стать на место целого, исключают и отрицают его самостоятельное единство, а через то и общую связь между собою и когда, наоборот, во имя единства теснится и упраздняется свобода частного бытия,— все это: и исключительное самоутверждение (эгоизм), и анархический партикуляризм, и despотическое объединение мы должны признать злом. Но то же самое, перенесенное из практической сферы в теоретическую, есть ложь. Ложью называем мы такую мысль, которая берет исключительно одну какую-нибудь из частных сторон бытия и во имя ее отрицает все прочие; ложью называем мы и такое умственное состояние, которое дает место лишь неопределенной совокупности частных эмпирических положений, отрицая общий смысл или разумное единство вселенной; наконец, ложью должны мы признать отвлеченный монизм или пантеизм, отрицающий всякое частное существование во имя принципа безусловного единства \*. И те же самые существенные признаки, которыми определяется зло в сфере нравственной и ложь в сфере умственной, они же определяют безобразие в сфере эстетической. Все то безобразно, в чем одна часть безмерно разрастается и преобладает над другими \*\*, в чем нет единства и цельности и, наконец, в чем нет свободного разнообразия. Анархическая множественность так же противна добру, истине и красоте, как и мертвое подавляющее единство: попытка реализовать это последнее для чувств сводится к представлению бесконечной пустоты, лишенной всяких особенностей и определенных образов бытия, т. е. к чистому безобразию.

Достойное, идеальное бытие требует одинакового простора для целого и для частей,— следовательно, это не есть свобода от особенностей, а только от их исключ-

\* Ложность этого принципа в таком его применении ясно обнаруживается из внутреннего противоречия, в которое он при этом впадает, ибо, становясь исключительным, единство перестает быть безусловным.

\*\* См. примеры этого в статье «Красота в природе» <sup>4</sup>.

чительности. Полнота этой свободы требует, чтобы все частные элементы находили себя друг в друге и в целом, каждое полагало себя в другом и другое в себе, ощущало в своей частности единство целого и в целом свою частности,— одним словом, абсолютная солидарность всего существующего, Бог все во всех.

Полное чувственное осуществление этой всеобщей солидарности, или положительного всеединства,— совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи,— предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним, или духовным, и внешним, или вещественным, бытием. Это есть основное собственно эстетическое требование, здесь специфическое отличие красоты от двух других аспектов абсолютной идеи. Идеальное содержание, остающееся только внутреннею принадлежностью духа, его воли и мысли, лишено красоты, а отсутствие красоты есть бессущие идеи. В самом деле, пока дух не способен дать своему внутреннему содержанию непосредственного внешнего выражения, воплотиться в материальном явлении, и пока, с другой стороны, вещество не способно к восприятию идеального действия духа, неспособно проникнуться им, претвориться или пресуществиться в него, до тех пор, значит, между этими главными областями бытия нет солидарности, а это значит, что у самой идеи, которая именно и есть совершенная солидарность всего существующего, нет еще здесь, в этом ее явлении, достаточно силы для окончательного осуществления или исполнения ее сущности. Абстрактный, неспособный к творческому воплощению дух и бездушное, неспособное к одухотворению вещество — оба несообразны с идеальным, или достойным, бытием, и оба носят на себе явный признак своего недостоинства в том, что ни тот, ни другой не могут быть прекрасными. Для полноты этого последнего качества требуются, таким образом: 1) непосредственная материализация духовной сущности и 2) всецелое одухотворение материального явления как собственной неотделимой формы идеального содержания. К этому двоякому условию необходимо присоединяется или, лучше сказать, прямо из него вытекает третье: при непосредственном и нераздельном соединении в красоте духовного содержа-

ния с чувственным выражением, при их полном взаимном проникновении материальное явление, действительно ставшее прекрасным, т. е. действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея. По гегельянской эстетике красота есть воплощение универсальной и вечной идеи в частных и переходящих явлениях, причем они так и остаются переходящими, исчезают, как отдельные волны в потоке материального процесса, лишь на минуту отражая сияние вечной идеи. Но это возможно только при безразличном, равнодушном отношении между духовным началом и материальным явлением. Подлинная же и совершенная красота, выражая полную солидарность и взаимное проникновение этих двух элементов, необходимо должна делать один из них (материальный) действительно причастным бессмертию другого.

Обращаясь к прекрасным явлениям физического мира, мы найдем, что они далеко не исполняют указанных требований или условий совершенной красоты. Во-первых, идеальное содержание в природной красоте недостаточно прозрачно, оно не открывает здесь всей своей таинственной глубины, а обнаруживает лишь свои общие очертания, иллюстрирует, так сказать, в частных конкретных явлениях самые элементарные признаки и определения абсолютной идеи. Так, свет в своих чувственных качествах обнаруживает всепроницаемость и невесомость идеального начала; растения своим видимым образом проявляют экспансивность жизненной идеи и общее стремление земной души к высшим формам бытия; красивые животные выражают интенсивность жизненных мотивов, объединенных в сложном целом и уравновешенных настолько, чтобы допускать свободную игру жизненных сил, и т. д. Во всем этом несомненно воплощается идея, но лишь самым общим и поверхностным образом, с внешней своей стороны. Этой поверхностной материализации идеального начала в природной красоте соответствует здесь столь же поверхностное одухотворение материи, откуда возможность кажущегося противоречия формы с содержанием: типически злой зверь может быть весьма красивым (противоречие здесь только кажущееся, именно потому, что природная красота по своему поверхностному ха-

рактеру вообще не способна выражать идею жизни в ее внутреннем, нравственном качестве, а лишь в ее внешних физических принадлежностях, каковы сила, быстрота, свобода движения и т. п.). С этим же связано и третье существенное несовершенство природной красоты: так как она лишь снаружи и вообще прикрывает безобразие материального бытия, а не проникает его внутренно и всецело (во всех частях), то и сохраняется эта красота неизменною и вековечною лишь *вообще*, в своих общих образцах,— родах и видах; каждое же отдельное прекрасное явление и существо в своей собственной жизни остается под властью материального процесса, который сначала прорывает его прекрасную форму, а потом и совсем его разрушает. С точки зрения натурализма эта непрочность всех индивидуальных явлений красоты есть роковой неизбежный закон. Но чтобы примириться хоть бы только теоретически с этим торжеством всеразрушающего материального процесса, должно признать (как и делают последовательные умы этого направления) красоту и вообще все идеальное в мире за субъективную иллюзию человеческого воображения. Но мы знаем, что красота имеет объективное значение, что она действует вне человеческого мира, что сама природа неравнодушна к красоте. А в таком случае, если ей не удается 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 низшей области в сферу сознательной жизни человеческой. Задача, неисполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнена средствами человеческого творчества.

Отсюда троякая задача искусства вообще: 1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и через это 3) увековечение ее индивидуальных явлений. Это есть превращение физической жизни в духовную, т. е. в такую, которая, во-первых, имеет сама в себе свое слово, или откровение, способна непосредственно выражаться вовне, которая, во-вторых, способна внутренно преображать, одухотворять материю или

истинно в ней воплощаться и которая, в-третьих, свободна от власти материального процесса и потому пребывает вечно. Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства. Ясно, что исполнение этой задачи должно совпасть с концом всего мирового процесса. Пока история еще продолжается, мы можем иметь только частные и отрывочные *предварения* (антиципации) совершенной красоты; существующие ныне искусства, в величайших своих произведениях схватывая проблески вечной красоты в нашей текущей действительности и продолжая их далее, предваряют, дают предошущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат, таким образом, переходом и связующим звеном между красотою природы и красотою будущей жизни. Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного *пророчества*. Что такое высокое значение искусства не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религию. Эту первоначальную нераздельность религиозного и художественного дела мы не считаем, конечно, за идеал. Истинная, полная красота требует большего простора для человеческого элемента и предполагает более высокое и сложное развитие социальной жизни, нежели какое могло быть достигнуто в первобытной культуре. На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу. Ведь и та совершенная жизнь, предварения которой мы находим в истинном художестве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии.

Теперь мы можем дать общее определение действительного искусства по существу: *всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение.*

## III

Эти предварения совершенной красоты в человеческом искусстве бывают трех родов: 1) *прямые, или магические*, когда глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром (или, если угодно, с бытием *an sich* всего существующего), прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика)\*; 2) *косвенные, через усиление* (потенцирование) данной красоты, когда внутренний существенный 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 через воспроизведение этих явлений в сосредоточенном, очищенном, идеализованном виде: так, архитектура воспроизводит в идеализированном виде известные правильные формы природных тел и выражает победу этих идеальных форм над основным антиидеальным свойством вещества — тяжестью; классическая скульптура, идеализуя красоту человеческой формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая никогда откроется нам в живой действительности; пейзажная живопись (и отчасти лирическая поэзия) воспроизводит в сосредоточенном виде идеальную сторону сложных явлений внешней природы, очищая их от всех материальных случайностей (даже от трехмерной протяженности), а живопись (и поэзия) религиозная есть идеализированное воспроизведение тех явлений из истории человечества, в которых

\* Разумею такие лирические стихотворения (а также лирические места в некоторых поэмах и драмах), эстетическое впечатление которых не исчерпывается теми мыслями и образами, из которых состоит их словесное содержание. Вероятно, на это намекал Лермонтов в известных стихах:

Есть звуки — значение  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможно<sup>5</sup>

заранее открывался высший смысл нашей жизни. 3) Третий, отрицательный род эстетического предварения будущей совершенной действительности есть *косвенный*: чрез *отражение* идеала от несоответствующей ему среды, типически усиленной художником для большей яркости отражения. Несоответствие между данной действительностью и идеалом, или высшим смыслом жизни, может быть различного рода: во-первых, известная человеческая действительность, *по-своему* совершенная и прекрасная (именно в смысле *природного человека*), не удовлетворяет, однако, тому абсолютному идеалу, для которого предназначены *духовный* человек и человечество. Ахилл и Гектор, Приам и Агамемнон, Кришна, Арджуна и Рама — несомненно прекрасны, но чем художественнее изображены они и их дела, тем яснее, в *окончательном результате*, что не они настоящие люди и что не их подвиги составляют настоящее человеческое дело. По всему вероятию, Гомер,— а авторы индийских поэм наверное — не имели в виду этой мысли, и мы должны назвать героический эпос бессознательным и смутным отражением абсолютного идеала от прекрасной, но не адекватной ему человеческой действительности, которая поэтому и обречена на гибель:

Будет некогда день, и погибнет священная Троя.  
С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама<sup>6</sup>.

Новейшие поэты, возвращаясь к темам античного эпоса, сознательно и в виде всеобщей истины выражают ту идею, которая сама собою конкретно выступает в их образцах. Таково «Торжество победителей» Шиллера:

Все великое земное  
Разлетается как дым:  
Ныне жребий выпал Тroe,  
Завтра выпадет другим...<sup>7</sup>

и еще яснее (как подчеркнутое впечатление) в балладе Жуковского:

Отуманилася Ида,  
Омрачился Илион,  
Спит во мраке стан Атрида,  
На равнине битвы — сон...<sup>8</sup> — и т. д.

Более глубокие отношения к неосуществленному идеалу находим мы в трагедии, где сами изображаемые лица проникнуты сознанием внутреннего противоречия между своею действительностью и тем, что должно быть. Комедия, с другой стороны, усиливает и углубляет чувство идеала тем, что, во-первых, подчеркивает ту сторону действительности, которая ни в каком смысле не может быть названа прекрасною, а во-вторых — представляет лиц, живущих этою действительностью, как вполне довольных ею, чем усугубляется их противоречие с идеалом. Это *самодовольство*, а<sup>\*</sup> никак не внешние свойства сюжета, составляет существенный признак комического в отличие от трагического элемента. Так, например, Эдип, убивший своего отца и женившийся на своей матери, мог бы быть, несмотря на это, лицом высококомическим, если бы он относился к своим страшным приключениям с благодушным самодовольством, находя, что все случилось нечаянно и он ни в чем не виноват, а потому и может спокойно пользоваться доставшимся ему царством\*.

Определяя комедию как отрицательное предварение жизненной красоты через типичное изображение антиидеальной действительности в ее *самодовольстве*, под этим самодовольствием мы разумеем, конечно, никак не довольство того или другого действующего лица тем или другим частным положением, а лишь общее довольство целым данным строем жизни, вполне разделяемое и теми действующими лицами, которые чем-нибудь недовольны в данную минуту. Так, мольеровские герои, конечно, весьма недовольны, когда их бьют палками, но они вполне удовлетворяются тем порядком вещей, при котором битье палками есть одна из основных форм общежития. Подобным образом, хотя Чацкий в «Горе от ума» и сильно негодует на жизнь московского общества, но из его же речей следует, что он был бы совершенно доволен этою жизнью, если бы только Софья Павловна оказывала ему больше внимания и если бы гости Фамусова не слушали с благоговением францутика из Бордо и не

\* Разумеется, комизм был бы возможен здесь именно потому, что преступление не было личным намеренным действием. Сознательный преступник, довольный самим собою и своими делами, не трагичен, но отвратителен, а никак не комичен.

болтали бы по-французски: поэтому, при всем своем недовольстве и даже отчаянии, Чацкий оставался бы лицом вполне комическим, если бы только он вообще был живым лицом \*. Иногда моральное негодование по поводу какой-нибудь подробности подчеркивает довольство всею дурною действительностью, отчего комическое впечатление еще усиливается. Так, в «Свадьбе Кречинского» яркий комизм одного монолога основан на том, что говорящее лицо, пострадавшее за шулерство, находит совершенно нормальным, что одни мошенничают в карточной игре, а другие их за это бьют, но только возмущается чрезмерностью возмездия в данном случае<sup>10</sup>.

Если, помимо указанного различия между эпическим, трагическим и комическим элементом \*\*, мы разделим все человеческие типы, подлежащие художественному воспроизведению, на положительные и отрицательные (как это обыкновенно делают), то легко видеть, что первые должны преобладать в изобразительных искусствах (скульптуре и живописи), а вторые — в поэзии. Ибо скульптура и живопись имеют непосредственно дело с телесными формами, красота которых уже реализована в действительности, хотя и требует еще усиления, или идеализации; тогда как главный предмет поэзии есть нравственная и социальная жизнь человечества, бесконечно далекая от осуществления своего идеала. Для того чтобы изваять пре-

\* В литературной критике уже было давно замечено (если не ошибаюсь, еще Белинским), что название «Горе от ума» совсем не соответствует содержанию комедии, так как Чацкий никакого особенного ума не выказывает, а проявляет лишь пустое и мелочное озлобление, горе же его происходит от совершенно внешнего и случайного обстоятельства. Сам Грибоедов мог думать иначе, но от этого сущность дела нисколько не изменяется. Из недавно напечатанных биографических данных явствует, что в создании «Горе от ума» более действовало непосредственное вдохновение, нежели отчетливая работа мысли: Грибоедов видел свою комедию во сне прежде, чем написал ее. Это тем более вероятно, что все прочие его произведения — выдуманные, а не виденные им — совершенно ничтожны, так же как и в самом «Горе от ума» лицо главного героя — очевидно надуманное и потому совершенно безжизненное с его намеренно умными, а в сущности вздорными речами<sup>9</sup>.

\*\* В области изобразительного искусства историческая живопись соответствует эпосу и отчасти трагедии, жанр — комедии, а портретная живопись, смотря по изображаемым лицам, может иметь и эпическое, и трагическое, и комическое значение.

красное тело или написать прекрасное лицо, очевидно не нужно того пророческого угадывания и той прямотворческой силы, которые необходимы для поэтического изображения совершенного человека \* или идеального общества. Поэтому, кроме религиозных эпопей (которые за немногими исключениями заслуживают одобрения только по замыслу, а не по исполнению), самые великие поэты воздерживались от изображения прямо-идеальных или положительных типов. Таковыми у Шекспира являются или отшельники (в «Ромео и Юлии»), или волшебники (в «Буре»), а преимущественно женщины, и именно обладающие более непосредственно-природной чистотой, нежели духовно-человеческим нравственным характером. А Шиллер, имевший слабость к добродетельным типам обоего пола, изображал их сравнительно плохо.

Чтобы видеть, что в самых великих произведениях поэзии смысл духовной жизни реализуется только через *отражение* от неидеальной человеческой действительности, возьмем гетеевского «Фауста». Положительный смысл этой лирико-эпической трагедии открывается прямо только в последней сцене второй части и отвлеченно резюмируется в заключительном хоре: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» etc.<sup>11</sup>. Но где же прямая органическая связь между этим апофеозом и прочими частями трагедии? Небесные силы и «das ewig Weibliche»<sup>12</sup> являются сверху, следовательно, все-таки извне, а не раскрываются изнутри самого содержания. Идея последней сцены присутствует во всем «Фаусте», но она лишь отражается от того, частию реального, частию фантастического действия, из которого состоит сама трагедия. Подобно тому как луч света играет в алмазе к удовольствию зрителя, но без всякого изменения материальной основы камня, так и здесь духовный свет абсолютного идеала, преломленный воображением художника, озаряет темную человеческую действительность, но нисколько не изменяет ее сущности. Допустим, что поэт более могучий, чем Гете и Шекспир, представил нам в сложном поэтическом произведении художественное, т. е. правдивое и конкретное, изображение истинно-духовной жизни,— той, которая должна

\* Лицо Христа изображено поэтически только в евангелиях — очевидцами и летописцами, а не художниками.

быть, которая совершенно осуществляет абсолютный идеал,— все-таки и это чудо искусства, доселе не удававшееся ни одному поэту \*, было бы среди настоящей действительности только великолепным миражем в безводной пустыне, раздражающим, а не утоляющим нашу духовную жажду. Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле,— должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы? В истории мы их не находим: мы видим здесь искусство изменяющееся,— в процессе развития. Отдельные отрасли его достигают возможного в своем роде совершенства и более не преуспевают; зато возникают новые. Все, кажется, согласны в том, что скульптура доведена до своего окончательного совершенства древними греками; едва ли также можно ожидать дальнейшего прогресса в области героического эпоса и чистой трагедии. Я позволяю себе идти далее и не нахожу особенно смелым утверждение, что как указанные формы искусства завершены еще древними, так новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия. Разумеется, это будущее развитие эстетического творчества зависит от общего хода истории; ибо художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста.

\* В третьей части «Божественной комедии» Данта рай изображен чертами, быть может, и верными, но, во всяком случае, недостаточно живыми и конкретными,— существенный недостаток, который не может быть искуплен и самыми благозвучными стихами <sup>13</sup>.

## ОБЩИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА

Впервые — *ВФиП*, 1890, № 5, с. 84—102.

Предполагалась как продолжение статьи «Красота в природе»; однако ее публикация задержалась в связи с загруженностью Соловьева работой. «Благородный Гrot сам предложил мне отложить до осенней книжки мою эстетику», — писал Соловьев Э. Л. Радлову 3 апреля 1890 г. (*Письма*, I, с. 244). Из откликов на статью укажем рецензию на книжку журнала в «Русском богатстве»: «К сожалению, и эта статья, как и первая [т. е. «Красота в природе».— А. Н.], отличается некоторой мистической туманностью и произвольностью

своих положений. Вообще мы готовы сделать вывод, что Соловьев обладает блестящим, огромным талантом, когда выступает как критик и публицист, но в качестве философа он туманно-мистичен и поэтому неубедителен, а только изящен в своих полуфантастических мечтах» (1890, № 11, с. 237).

<sup>1</sup> Согласно концепции И. Тэна, цель искусства — «воспроизвести внешний, воспринимаемый нашими чувствами вид предметов (...) передать соотношение частей (...) выдвинуть на первый план основной характер предмета» (Тэн И. Философия искусства. М., 1933, с. 24).

<sup>2</sup> То есть в работе «Философские начала цельного знания»; ср., в частности: «Душа может быть названа *materia secunda* [вторая материя.— латин.]. Соответственно этому идея души, то есть красота, обладает наибольшую актуальностью, наибольшую полнотой формального бытия и есть поэтому последнее, окончательное осуществление, или реализация, идеи как таковой. В этом смысле благо есть утверждаемая цель, истина есть необходимо определяющее посредство, красота есть действительное исполнение, или осуществление; другими словами, сущее, утверждая идею как благо, дает ей посредством истины осуществление в красоте» (*Сочинения*. Т. 2, с. 256).

<sup>3</sup> «Красота художественных произведений,— говорит Гюйо,— будет становиться все более и более значительной по мере того, как эти произведения станут выражать все более и более возвышенную умственную и нравственную жизнь».— Гольцев В. А. Об искусстве (Критические этюды). Спб., 1890, с. 81.

<sup>4</sup> См. наст. издание, с. 61 и далее.

<sup>5</sup> У Лермонтова: «Есть речи — значение...».

<sup>6</sup> Гомер. Илиада IV, 164—165. Пер. Н. Гнедича. Соловьев цитирует неточно.

<sup>7</sup> Стихотворение Ф. Шиллера «Торжество победителей» в переводе В. А. Жуковского.

<sup>8</sup> Баллада В. А. Жуковского «Ахилл».

<sup>9</sup> Оценка Соловьевым характера Чацкого и комедии Грибоедова в целом близка точке зрения Белинского, выраженной в статье «Горе от ума, сочинение А. С. Грибоедова». О том, что Грибоедов видел свою комедию во сне, он писал в черновом письме от 17 ноября 1820 г.

<sup>10</sup> Комедия А. В. Сухово-Кобылина. Эпизод, упоминаемый Соловьевым,— действие II, явление II.

<sup>11</sup> «Все быстротечное — Символ» (пер. Б. Пастернака).

<sup>12</sup> «Вечная женственность» (нем.).

<sup>13</sup> Соловьев владел итальянским языком: летом 1883 г. он писал матери из Красного Рога: «...выучился итальянскому языку, так что свободно читаю самые трудные стихи» (*Письма*, II, с. 38); тогда же он сообщал И. С. Аксакову, что читает «униатскую полемику (...) по-польски, а Данта по-итальянски» (*Письма*, IV, с. 22).