



ВЛ. С. СОЛОВЬЁВ

Общий смысл искусства

I

Дерево, прекрасно растущее в природе, и оно же, прекрасно написанное на полотне, производит однородное эстетическое впечатление, подлежит одинаковой эстетической оценке, недаром и слово для её выражения употребляется в обоих случаях одно и то же. Но если бы всё ограничивалось такой видимой, поверхностной 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 (например, Тэн в своей *Philosophie de l'art*¹), 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, разлитая в природе, в её формах и красках, на картине является сосредоточенною, сгущённою, подчёркнутою. Этим объяснением нельзя окончательно удовлетвориться уже по тому одному, что к целым важным отраслям искусства оно вовсе неприменимо. Какие явления природы подчёркнуты, 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 [Разумею здесь красоту в смысле общем и объективном, именно что наружность че-

ловека способна выражать более совершенное (более идеальное) внутреннее содержание, чем какое может быть выражено другими животными], а во-вторых, как самое сознательное природное существо. В этом последнем качестве человек *сам* становится из результата *деятелем* мирового процесса и тем совершеннее 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 истиною, то это вызывает новое возражение. Добро и истина, скажет строгий моралист, не нуждаются в эстетическом воплощении. Делать добро и знать истину — вот всё, что нужно.

В ответ на это возражение допустим, что добро осуществлено — не в чьей-нибудь личной жизни только, но в жизни целого общества, осуществлён идеальный общественный строй, царствует полная солидарность, всеобщее братство. Непроницаемость эгоизма упразднена; все находят себя в каждом, и каждый — во всех других. Но если эта всеобщая взаимно-проницаемость, в 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 тёмная 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 призрак? 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 ныне 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 своё просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира [О красоте как идеальной причине существования материи см. в моих статьях о «цельном знании» («Журн<ал> Мин<истерства> нар<одного> просв<ещения>», 1877 и 1878 гг.)]².

Но не совершенно 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 осязаемых образах истинный смысл человеческой жизни? Но в природе тёмные 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 преобразование 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, причём 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 (причём 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 стороны выражает ещё 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 распространён ныне возобновлённый старый взгляд, отождествляющий нравственное зло с тёмной, бессознательной жизнью физической (плотской), 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 (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, от чего 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. п. 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) всемирная идея

(положительное всеединство, жизнь всех друг для друга в одном) реализуется только отражённо: 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 всё существующее посредством общих отвлечённых 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 её в познающем и познаваемом. Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческой силой в субъекте, преобразующей, а не отражающей 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 новый, более ему соответствующей действительности. Разумеется, прежде чем это делать, прежде чем творить в красоте, или претворять неидеальную действительность в идеальную, нужно знать различие между ними, — знать не только в отвлечённой 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 своё 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, даёт им полный простор в себе, тогда такое бытие есть идеальное, или достойное, — то, что должно быть. Оно и есть само по себе (основание этого утверждения принадлежит к области метафизики, а не эстетики), но для нас оно является не как данная действительность, а как идеал, лишь отчасти осуществлённый и осуществляемый; в этом смысле он становит-

ся окончательно целью и безусловной нормой наших жизненных деятельностей: к нему стремится воля как к своему высшему благу, им определяется мышление как абсолютной истиной, он же частью ощущается, частью угадывается нашими чувствами и воображением, как красота (Различные мыслители с совершенно различных сторон приходят к мысли о существенном тождестве добра и красоты и о нравственной задаче искусства. Своеобразное 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).³ 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; 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 чрез то и общую связь между собою и когда, наоборот, во имя единства теснится и упраздняется свобода частного бытия, — всё это: и исключительное самоутверждение (эгоизм), и анархический партикуляризм, и деспотическое объединение мы должны признать *злом*. Но то же самое, перенесённое из практической сферы в теоретическую, есть *ложь*. Ложью называем мы такую мысль, которая берёт исключительно одну какую-нибудь из частных сторон бытия и во имя её отрицает все прочие; ложью называем мы и такое умственное состояние, которое даёт место лишь неопределённой совокупности частных эмпирических положений, отрицая общий смысл или разумное единство вселенной; наконец, ложью должны мы признать отвлечённый монизм или пантеизм, отрицающий всякое частное существование во имя принципа безусловного единства (ложность этого принципа в таком его применении ясно обнаруживается из внутреннего противоречия, в которое он при этом впадает, ибо, становясь *исключительным*, единство перестаёт быть *безусловным*). И те же самые существенные признаки, которыми определяется зло в сфере нравственной и ложь в сфере умствен-

ной, они же определяют безобразие в сфере эстетической. Всё то безобразно, в чём одна часть безмерно разрастается и преобладает над другими (См. примеры этого в статье «Красота в природе»), в чём нет единства и цельности и, наконец, в чём нет свободного разнообразия. Анархическая множественность так же противна добру, истине и красоте, как и мёртвое подавляющее единство: попытка реализовать это последнее для чувств сводится к представлению бесконечной пустоты, лишённой всяких особенных и определённых 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 исключительности. 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 частность, — одним словом, абсолютная солидарность всего существующего, Бог — всё во всех.

Полное чувственное осуществление этой всеобщей солидарности или положительного всеединства — совершенная красота не как отражение только идеи от материи, а действительное её присутствие в материи — предполагает прежде всего глубочайше 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 внутренней принадлежностью духа, его воли и мысли, лишено красоты, а отсутствие красоты есть бессилие 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, не способно 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 ещё здесь, в этом её явлении, достаточно силы для окончательного осуществления или исполнения её сущности. Абстрактный, не способный к творческому воплощению дух и бездушное, не способное к одухотворению вещество — оба несообразны с идеальным или достойным бытием и оба носят на

себе явный признак своего недостойнства 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 двойному условию необходимо присоединяется, или, лучше сказать, прямо из него вытекает, третье: при непосредственном и нераздельном соединении в красоте духовного содержания 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 преходящих явлениях, причём они так и остаются преходящими, 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 найдём, 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, объединённых в сложном целом и уравновешенных настолько, чтобы допускать свободную игру жизненных сил, и т. д. Во всём этом несомненно воплощается идея, но лишь самым общим и поверхностным образом, с внешней своей

стороны. Этой поверхностной материализации идеально-го 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 характеру вообще не способна выражать идею жизни в её внутреннем, нравственном качестве, а лишь в её 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 внутренне и всецело (во всех частях), то и сохраняется эта красота неизменно и вековечную лишь *вообще*, в своих общих образцах — родах и видах, каждое же отдельное прекрасное явление и существо в своей собственной жизни остаётся 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 хотя бы только теоретически с этим торжеством всеразрушающего материального процесса, должно признать (как и делают последовательные умы этого направления) красоту и вообще всё 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 не равнодушна к красоте. А в таком случае, если ей 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. Задача, не исполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнима средствами человеческого творчества.

Отсюда тройкая 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 чрез это; 3) увековечение её индивидуальных явлений. Это есть превращение физической

жизни в духовную, т. е. в такую, которая, во-первых, имеет сама в себе своё слово, или Откровение, способна непосредственно выражаться вовне, которая, во-вторых, способна внутренне преобразовать, 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 совпадать с концом всего мирового процесса. Пока история ещё 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 предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность и служат таким образом переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни. Понимаемое таким образом искусство перестаёт 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 религией. 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 искусстве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии.

Теперь мы можем дать общее определение действительности 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) [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 — значенье
темно иль ничтожно,
но им без волненья
внимать невозможно.⁴];

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, идеализированном 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, идеализируя красоту человеческой формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая некогда 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 трёхмерной протяжённости), а живопись (и поэзия) религиозная есть идеализированное воспроизведение тех явлений из истории человечества, в которых заранее открывался высший смысл нашей жизни. 3) Третий отрицательный род эстетического предварения будущей совершенной действи-

тельности есть *косвенный*; через отражение идеала от не соответствующей ему среды, типически усиленной художником для большей яркости отражения. Несоответствие между данною 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 вероятно, Гомер — а авторы индийских поэм наверное — не имели в виду этой мысли, и мы должны назвать греческий 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.⁵

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:

Всё великое земное
разлетается как дым:
ныне жребий выпал Трое,
завтра выпадет другим...

И ещё яснее (как подчёркнутое впечатление) в балладе Жуковского:

Отуманилася Ида,
омрачился Илион,
спит во мраке стан Атрида,
на равнине битвы — сон.⁶ <И т. д.>

Более глубокие отношения к неосуществлённому 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, подчёркивает ту сто-

рону 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 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 всё случилось нечаянно и он ни в чём не виноват, а потому и может спокойно пользоваться доставшимся ему царством (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).

Определяя комедию как отрицательное предварение жизненной красоты чрез типичное изображение антиидеальной действительности *в её самодовольстве*, под этим самодовольством 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 битьё 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 явствует, что он был бы совершенно доволен этой жизнью, если бы только Софья Павловна оказывала ему больше внимания и если бы гости Фамусова не слушали с благоговением французика из Бордо и не болтали бы по-французски: поэтому, при всём своём недовольстве и даже отчаянии, Чацкий оставался бы лицом вполне комическим, если бы только он вообще был живым лицом [В литературной критике уже было давно замечено (если не ошибаюсь, ещё 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 нисколь-

ко не изменяется. Из недавно напечатанных биографических данных явствует, что в создании «Горе от ума» более действовало непосредственное вдохновение, нежели отчётливая работа мысли: Грибоедов видел свою комедию во сне прежде, чем написал её. 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]. Иногда моральное негодование по поводу какой-нибудь подробности подчёркивает довольство всею дурною действительностью, отчего комическое впечатление ещё 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.

Если, помимо указанного различия между эпическим, трагическим и комическим элементом (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), 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 ещё усиления, или идеализации, тогда как главный предмет поэзии есть нравственная и социальная жизнь человечества, бесконечно далёкая от осуществления своего идеала. Для того чтобы изваять прекрасное тело или написать прекрасное лицо, очевидно, не нужно того пророческого угадывания и той прямой творческой силы, которые необходимы для поэтического изображения совершенного человека (лицо Христа изображено поэтически только в евангелиях очевидцами и летописцами, а не художниками) или идеального общества. Поэтому, кроме религиозных эпопей (которые, за немногими исключениями, заслуживают одобрения только по замыслу, а не по испол-

нению), самые великие поэты воздерживались от изображения прямо идеальных или положительных типов. Таковыми у Шекспира являются или отшельники (в «Ромео и Джульетте»), или волшебники (в «Буре»), а преимущественно женщины, и именно обладающие более непосредственной, 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 чрез *отражение* от неидеальной человеческой действительности, возьмём гётевского 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 Gleichniss etc* [Всё быстротечное — Символ... (Пер. Б. Пастернака)]. Но где же прямая органическая связь между этим апофеозом и прочими частями трагедий? Небесные силы и *das ewig Weibliche* [«Вечная женственность» (нем.). — *Ред.*] являются сверху, следовательно, всё-таки извне, а не раскрываются изнутри самого содержания. Идея последней сцены присутствует во всём «Фаусте», но она лишь отражается от того частью реального, частью 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, преломлённый воображением художника, озаряет тёмную человеческую деятельность, но нисколько не изменяет её сущности. Допустим, что поэт более могучий, чем Гёте и Шекспир, представил нам в сложном поэтическом произведении художественное, т. е. правдивое и конкретное, изображение истинно духовной жизни — той, которая должна быть, которая совершенно осуществляет абсолютный идеал, — всё-таки и это чудо искусства, доселе не удавшееся ни одному поэту (В третьей части «Божественной Комедии» Данте рай изображён чертами, быть может, и верными, но во всяком случае недостаточно живыми и конкретными, — существенный недостаток, который не может быть искуплен и самыми благозвучными стихами), было бы среди настоящей действительности только великолепным миражом 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 своём 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 позволю себе идти далее и не нахожу особенно смелым утверждение, что, как указанные формы художества завершены ещё 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.

