

УДК 7.071.1:17.022 Соловьев

**Е. К. Соболевская,**

канд. филол. наук, доцент,  
Одесский национальный университет  
имени И. И. Мечникова,  
кафедра философии и основ общегуманитарного знания

**«ЧТО ДЕЛАТЬ И КТО ДЕЛАЕТ?»  
(НАЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА И НРАВСТВЕННЫЙ ОБЛИК  
ХУДОЖНИКА В НАСЛЕДИИ ВЛ. СОЛОВЬЕВА)**

В центре внимания статьи — вопрос о назначении искусства и нравственном облике художника в философском наследии Вл. Соловьёва. Автор рассматривает соответствующие тезисы и проясняет ряд дискуссионных положений философа.

**Ключевые слова:** Красота, Добро, искусство, художник, нравственность.

**Постановка проблемы.** На протяжении многих лет вопрос о назначении искусства является предметом дискуссий, которые время от времени приобретают довольно острую форму. Чему служит искусство и какова его окончательная задача; должно быть искусство «полезным» или «бесполезным» («чистым»); является искусство греховным действием или всё же «святым ремеслом»? В полемику по данному поводу включаются и литературные критики, и философы, и мыслители, и сами художники. Вопрос о назначении искусства ни одна эпоха не обходила стороной. Но с данным вопросом тесно связан и другой вопрос: о нравственном облике художника. Эти вопросы, в свою очередь, неизбежно сталкивают нас лицом к лицу с самыми насущными для человека проблемами и, прежде всего, с проблемой смысла жизни, а значит, они имеют самое непосредственное отношение к каждому из нас. И потому *актуальность* обозначенных выше аспектов творческой деятельности *представляется очевидной*.

Время жизни Вл. Соловьёва совпало с одной из самых острых дискуссий между приверженцами «чистого искусства» и так называемыми утилитаристами, которая дала о себе знать в пятидесятые годы XIX века в связи с публикацией магистерской диссертации Н. Г. Чернышевского («Эстетические отношения искусства к действительности», 1855) и оставалась в силе вплоть до конца второго десятилетия XX века, когда об ответственности искусства и художника заговорил М. Бахтин («Искусство и ответственность», 1919). В ходе этой затянувшейся дискуссии был опубликован и ряд работ Вл. Соловьёва, в которых он также не преминул изложить свою точку зрения по надлежащему вопросу. Правда, Соловьёв, как и подобает истинному философу, не придерживался ни «правых», ни «левых» взглядов. Он искал исход из очередного спора мировоззрений в «золотой середине» и, анализируя тезисы спорящих сторон, находил в них те крупинки истины, которые могли бы быть приняты как апологетами «чистого ис-

куства», так и утилитаристами. Однако некоторые ключевые положения философа, в частности его учение о теургической деятельности художника и спасительной силе красоты, оспаривавшиеся его современниками (см.: [1, с. 320–335]), и в наши дни остаются недостаточно осмысленными и поэтому именуются «ирреальными», или «утопичными», в негативном смысле этого слова (см.: [2, с. 18–19]).

**Цель настоящей статьи:** рассмотреть ряд дискуссионных положений Вл. Соловьёва относительно назначения искусства и прояснить соответствующие аспекты художественного творчества и деятельности художника.

В трудах Вл. Соловьёва многократно повторяется мысль о великой роли искусства в преобразовании *нашей действительной жизни*, которая не только созвучна широко известному высказыванию Достоевского о спасительной силе красоты, но и сходна с ним по сути. Соловьёв возлагает на искусство задачу вселенского масштаба и видит в нем незаменимого посредника в воплощении духовной полноты и осуществлении идеи «положительного всеединства». Причем в рассуждениях Соловьёва не проскальзывает и тени сомнения в действенности мессианской силы искусства. Так, в финале статьи «Общий смысл искусства» (1890) Соловьёв говорит: «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*» [3, с. 404] (курсив мой. — Е. С.). Ставя перед искусством задачу такого масштаба, Соловьёв прекрасно сознает, что осуществление этой задачи совпадает с концом мирового процесса. Но тем не менее в своих требованиях к искусству он остается непоколебимым и полагается исключительно на задачу-максимум. Причем Соловьёв оговаривает тот факт, что сформулированная им задача может трактоваться как задача, за пределы искусства выходящая. Но и это, однако, не служит для него аргументом, чтобы снять свой тезис и отвести искусству роль меньшего масштаба. Он настойчиво исходит из принципа: *что* достойно бытия с точки зрения его должного окончательного состояния, или: *что* должно собой представлять искусство в его внутренней связанности с истинной сущностью всеобщей жизни. Исходя из этого принципа Соловьёв формулирует и определение подлинного искусства, отличая его тем самым от искусства неподлинного: «Всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета или явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение» [3, с. 399].

Данные положения Соловьёва о сущности искусства, его возможностях, его действительном и конечном назначении являются плодом длительных размышлений философа. Эту же роль под именем «свободной теургии» Соловьёв отводил искусству еще в ранних произведениях — «Философские начала цельного знания» (1877) и «Критика отвлеченных начал» (1877–1880). Более того, во второй из них он пришел к выводу, на первый взгляд парадоксальному, но логически неизбежному: вопрос о возможности истинного знания как адекватно отражающего истину существующего имеет непосредственное отношение к сфере эстетической, и к ней — прежде всего.

Ход размышлений Соловьёва следующий: истинная организация процесса познания и его результата (знания) должна основываться на истинной организации действительности. Истинная же организация действительности есть пресуществление, преобразование внешних связей между божественным, человеческим и природным началами во внутренние, органические связи. А это и является задачей подлинного искусства, или *свободной теургической деятельности*. И до тех пор, пока вся наша действительная жизнь не будет переорганизована в соответствии с божественным замыслом всеединства, процесс познания будет базироваться на ложных основаниях; следовательно, и сам он, и его результат будут ложными. Сначала — организация действительности в истине, затем — организация истинного познания и, соответственно, знания (см.: [4, с. 742–744]).

Обратим внимание на то, что, формулируя окончательную задачу искусства, Соловьёв использует понятие «*наша действительная жизнь*», которое может пониматься по-разному. При истолковании данного понятия следует более пристально всмотреться в понятие «жизни». В философской системе Соловьёва оно не сводится ни к органической природе, ни к эмпирической действительности. *Жизнь*, по слову самого философа, служит для обозначения «*полноты действительности везде и во всем*». Изучая функционирование данного понятия в различных текстах Соловьёва, Н. В. Мотрошилова приходит к выводу, что понятие *жизни* отсылает нас к понятию Всеединства по принципу внутренней связанности и что «Всеединство лишь тогда содержательно раскрывается, когда мы последовательно рассматриваем все ступени, формы, возможности жизни» [5, с. 124–125]. Учитывая сказанное относительно идеи Всеединства, раскрывающейся на всех ступенях жизни, добавлю, что и сама жизнь обретает полноту, будучи схваченной только в идее Всеединства. Возможность осознать эту укоренность *всего во всем и, одновременно, в одном* дарована человеку. Но здесь недостаточно одного отвлеченного знания. *Полнота нашей действительной жизни будет реально ощутима и восстановлена только тогда, когда наша внутренняя, глубоко интимная жизнь будет выстраиваться в согласии с единым строем всего сущего* и причем когда на это «жизнестроительство» человек даст свободное внутреннее согласие. Я думаю, что говоря о *нашей действительной жизни*, Соловьёв прежде всего актуализирует экзистенциальный план жизни человека. Вопреки косности в мире неорганической природы, вопреки смертности в природе органической и вопреки существованию нравственного зла в мире собственно человеческого, человек способен не в принципе только, а и на самом деле осознать себя в качестве существа, причастного Красоте нетленной, Добру непреходящему и Истине неизменной как трем ипостасям идеи Всеединства.

Для успешной реализации основополагающей задачи искусства мало отвлеченного осознания, необходимо *исполнение трех условий*. Все они прямым или косвенным образом могут быть вычитаны из трудов Соловьёва.

«...Прежде чем творить в красоте, или претворять неидеальную действительность в идеальную, нужно знать различие между ними, — знать

не только в отвлеченной рефлексии, но прежде всего в непосредственном чувстве, присутщем художнику» [3, с. 394]. Различие между бытием идеальным и неидеальным зависит, по принципу положительного всеединства, от отношения частных элементов друг к другу и к целому. Бытие идеальное предполагает: взаимное сосуществование частных элементов, их утверждение на единой и всеобщей основе, раскрытие всеобщей основы через частное, а частного через всеобщее. Эти существенные признаки бытия идеального действительны и применительно к практической (нравственной), и применительно к теоретической (познавательной), и применительно к творческой (эстетической) сфере. Отклонение от них означает зло в сфере нравственной, ложь — в сфере умственной, безобразие — в сфере эстетической.

Допустим, что истинный художник (гений) не в отвлеченной рефлексии и не по субъективному волеизъявлению знает признаки бытия идеального, а из живого опыта по Божественному соизволению, чем и отличается от других людей. Тогда это первое условие можно считать вполне реально осуществимым. В то же время при таком раскладе оно вообще, по существу, не является условием, ибо не связано напрямую с внутренними усилиями личности. Однако исполнение первого условия самым непосредственным образом связано со вторым. «Во всяком человеческом деле, — утверждает Соловьёв, — большом или малом, физическом и духовном, одинаково важны оба вопроса: *что* делать и *кто* делает? Плохой или неприготовленный работник может только испортить самое лучшее дело. Предмет дела и качества делателя неразрывно связаны между собою во всяком *настоящем* деле, а там, где эти две стороны разделяются, там настоящего дела и не выходит» [6, с. 309] (выделено мною. — Е. С.). Зная правила претворения неидеальной действительности в идеальную, художник в минуты вдохновения не должен отделять Красоту от Добра и Истины. А его внутренняя готовность на реализацию этого нерушимого союза трех ипостасей безусловной идеи определяется не только по независящему от него самого предшествующему опыту художества, но и по зависящему от него опыту жизненному. Ни в своих убеждениях, ни в обыденной жизни он как познающий субъект и поступающий человек не должен отделять Истину от Добра и Красоты и Добро от Красоты и Истины. И только тогда делатель будет действительно хорошо подготовленным работником, когда он всем своим существом будет соответствовать предмету своего делания. Третье условие — наша внутренняя готовность, а не принудительное согласие к восприятию результатов деятельности художника (произведений искусства). Внесенная в мир гармония может не восприниматься в качестве таковой нашими негармонично обустроенными душами. Её восприятие испытывает каждого из нас на «прочность». И это испытание необязательно приведет к ровному и спокойному перерождению и преображению.

Вот здесь-то, в связи со вторым и третьим условием, как раз и дает о себе знать проблема, коренящаяся прежде всего в самой личности — взаимоотношение художника и человека, эстетической сферы деятельности и нравственного совершенствования; проблема, которая немного позже будет

поставлена со всей категоричностью как проблема взаимной вины и ответственности искусства перед жизнью и жизни перед искусством в работах М. Бахтина. Данная проблема имеет отношение не только к личности художника, она в равной степени касается и всех нас, но художника — в первую очередь. Мы, со-творцы, получаем произведение в качестве посредствующего звена, а он, творец, — из конкретного живого опыта соприкосновения с бытием идеальным и должным. Следовательно, он острее ощущает его разительное отличие от бытия недолжного и неидеального, царящего в эмпирической действительности. Если художник по природе своей призван претворять низшее (неидеальное) в высшее (идеальное) в минуты вдохновения, то имеет ли он право в минуты обыденной жизни оставаться к Добру и Истине непричастным или даже идти вразрез с непререкаемым законом всеединства, известным ему непосредственно из опыта художества? И одно дело, когда имеются в виду главным образом внешние противоречия, скажем, между нравственными требованиями личности творца и фактическим положением дел в сфере социальной жизни, и совсем другое дело, когда речь идет о противоречиях внутренних — между духовной силой гениального художника и действительным состоянием его души.

Над этими вопросами Соловьёв начинает размышлять в 1880-е годы в связи с кончиной Ф. Достоевского и затем в статьях, посвященных поэзии и поэтам. Обращение философа именно к поэтическому искусству неслучайно. Поэт-лирик, по убеждению Соловьёва, явственнее других художников соприкасается с всеединым началом сущего, с «истинным смыслом мировых и жизненных явлений» (см.: [7, с. 210]). А это значит, что этическая составляющая личности поэта-лирика должна быть поднята на соответствующий (эстетической составляющей) уровень. Несоответствие этих составляющих, их явное расхождение приводит к окончательному разладу личности. На примере судеб Пушкина и Лермонтова, двух общепризнанных гениев, философ последовательно раскрывает суть внутреннего конфликта творческой личности. За Лермонтовым, как и за Пушкиным, Соловьёв беспрекословно признает редкий божественный дар, т. е. данную от рождения способность творить в красоте. При этом Соловьёв усматривает и в жизни одного поэта, и в жизни другого явное противоречие между собственно человеческой сферой деятельности и плодами художества, между тем, как они поступали в действительности, и тем, что они возвещали в своих произведениях. Жизненная практика обоих поэтов, их взаимоотношения с людьми явно уступали великой силе их поэтического гения. Именно этот внутренний конфликт в ходе их творческой жизни всё более и более усугублялся и в итоге сыграл в их судьбе известную роковую роль. Красота, с которой они непосредственно соприкасались в сфере художества и которая, по убеждению Соловьёва, является чувственным воплощением Добра и Истины, могла бы очистить их души от «червоточин повседневности», но этого по определенным причинам, и, прежде всего, причинам личностного порядка, не произошло.

Противоречия между действительностью житейского опыта и действительностью, открывающейся в минуты вдохновения, не являются, с точки

зрения Соловьёва, фактором субъективного порядка. Они существуют и на самом деле. Но личности, причастной и к той, и к другой сфере и сознающей данные противоречия не отвлеченно, а на собственном опыте, следует занять *определенную внутреннюю позицию*, чтобы нейтрализовать имеющиеся противоречия, по крайней мере, как фактор субъективный, и сохранить или восстановить таким образом свою целостность. Три исхода видит здесь Соловьёв: исход нравственного скептицизма, донкихотство и практический идеализм. Первые два, по сути, являются не исходами, а уходами от проблемы. Только третий путь действительно разрешает противоречия. Ему-то Соловьёв и отдает предпочтение: «...не закрывая глаз на дурную сторону действительности, но и не возводя ее в принцип, во что-то безусловное и бесповоротное, *замечать в том, что есть, настоящие зачатки или задатки того, что должно быть*, и, опираясь на эти хотя недостаточные и неполные, но тем не менее действительные проявления добра, как уже существующего, данного, помогать сохранению, росту и торжеству этих добрых начал, и через то все более и более сближать действительность с идеалом и в фактах низшей жизни воплощать откровения высшей» [8, с. 349]. Соловьёв буквально с маниакальной настойчивостью повторяет и в статье о Пушкине, и в статье о Лермонтове одну и ту же мысль: высший дар гения ко многому обязывает личность и обязывает её, прежде всего, к охранению своего дара от червоточин повседневности. Продолжая его мысль, можно сказать, что в отношении к Пушкину данное обязательство имело ещё большую силу, чем в отношении к Лермонтову. Пушкинский гений был значительно чище и светлее. Он не был поражен грехом самости. Не была поражена греховной сосредоточенностью на «я» и поэзия Пушкина. И эта отличительная черта его не только к большему обязывала, но и являлась устойчивым основанием, чтобы и в житейской практике достигнуть того недостижимого для обычных смертных уровня, на котором он находился, будучи поэтом. Пушкин-человек, пребывающий в плену страстей, мог быть спасен Пушкиным-поэтом, не имеющим привязанности к таковым. Для этого требовалось только его свободное согласие. Другими словами: Красота могла спасти Пушкина, но он не захотел быть спасенным Красотой. Он мог, как говорит Соловьёв, одним решением воли покончить со своими врагами, «поднявшись на ту *доступную ему* высоту, где неуязвимость гения сливалась с незлобием христианина» [8, с. 359]. Но злоба и гнев властвовали над Пушкиным даже во время дуэли после тяжелого ранения и с заключительным выстрелом в противника погубили окончательно его самого.

Во имя спасения своего гения Пушкину, как и Лермонтову, нужно было в первую очередь стать на путь внутреннего нравственного подвига самоотречения и победить своего самого главного врага — самолюбие, или гордыню, и тем самым обрести основную для человека добродетель — смирение. Эстетическое (Красота) находится в прямой зависимости от этического (Добро) — вот основополагающая мысль Соловьёва. Известная высота одного непременно образом предполагает соответствующую высоту другого. Три требования, которые предъявляет Соловьёв к человеку, любящему другого

человека, — вера, нравственный подвиг и труд — являются необходимыми и применительно к художнику-теургу.

Влюбленный не должен останавливаться на первых ступенях любви, как то: переход за границы своего фактического феноменального бытия; конкретное (не теоретическое) и жизненное (не отвлеченное) видение образа Божия в любимом существе и, наконец, традиционный семейный союз. Но в жизненной практике мы, как правило, оказываемся неспособными на дальнейшее должное преобразование любовного чувства и, соответственно, не можем быть преображены любовью. Мы смотрим на любовь как на данный факт, который обязывает нас к исполнению и удовлетворению своих материально-физических потребностей. Тогда как любовь обязывает нас к значительно большему — оправдать на деле данный изначально в чувстве смысл любви, т. е. утверждать другое индивидуальное существо в Боге, что означает «утверждать его не в его отдельности, а во всем или, точнее, в единстве всего» [9, с. 532]. А для деятельного духовно-физического восстановления в Боге другого индивидуального существа требуется *вера, нравственный подвиг и труд*.

Если не говорить о любви в качестве начала будущего подъема, если на время отстраниться от этой каждому дарованной возможности и обратиться непосредственно к художеству, то и здесь мы видим сходное положение вещей. Соловьёв не описывает его с такой тщательностью и последовательностью, как дело любви, но в его работах имеются все основания, чтобы продолжить отдельные положения и связать их воедино. Художник, подобно влюбленному, не должен замыкаться только на предмете своего искусства (Красоте), отделяя его от других не менее важных величин (Добра и Истины), и в то же время не должен сводить свои задачи к узким материальным целям окружающей его эмпирической действительности. Он должен на деле, так сказать, воспользоваться тем сущностным содержанием нездешнего вейния иного мира, которое ему дается в живом опыте в минуты вдохновения — *единство всего сущего*. И воспользоваться им на первых порах для личного духовного совершенствования. И тут от него требуется та же вера, тот же нравственный подвиг и труд. Если он способен на подвижнический путь, то это непременно скажется и на плодах его деятельности — произведениях искусства, которые, в свою очередь, станут действенным «механизмом» для преобразования других. Иначе говоря, если художник может спастись, поднявшись над собой эмпирическим, то и его творчество будет обладать спасительной силой и служить истоком для внутреннего подъема человечества. «Но как же он мог кого-нибудь поднимать, — вопрошает Соловьёв в статье о Лермонтове, — когда сам не поднялся? <...> Судьба или высший разум ставят дилемму: если ты считаешь за собою сверхчеловеческое призвание, исполни необходимое для него условие, подними действительность, поборовши в себе то злое начало, которое тянет тебя вниз. А если ты чувствуешь, что оно настолько сильнее тебя, что ты даже бороться с ним отказываешься, то признай свое бессилие, признай себя простым смертным, хотя и гениально одаренным» [10, с. 450–451].

**Выводы.** Возвращаясь теперь к окончательной задаче искусства, как она представлена у Соловьёва, мы видим, что исполнение этой задачи прежде всего зависит от самого художника, от его человеческой и собственно нравственной составляющей. Было бы совершенно неверно считать окончательную задачу искусства в принципе невыполнимой, даже если в качестве реального факта мы наблюдаем лишь частичное её осуществление. В своих размышлениях об искусстве и его роли в преобразовании нашей жизни Соловьёв никогда не исходил из наличествующей в эмпирике нецелесообразности человеческих дел, а исходил из веры в реальную возможность человека выстроить свою внутреннюю единственную и единичную жизнь в соответствии с законами идеальной целесообразности. Таким образом, Красота (т. е. Добро и Истина, воплощенные в совершенной художественной форме) обладает большими возможностями и спасительной силой вплоть до того, чтобы нас, смертных узников мира страстей, сделать причастными полноте и бессмертию мира иного. И суть этой спасительной силы не сводится к тому, что, увековечивая себя в искусстве, мы получаем залог будущего существования в памяти последующих поколений; не сводится она и к тому, что через неё мы обретаем залог бессмертия в следующей жизни, которая наступит когда-то, после времени. Спасительная сила Красоты настолько велика, что она дает возможность каждому из нас, а художнику в особенности, ощутить действительную полноту жизни (как единство Красоты — Добра — Истины), пресуществить себя единичного во всеедином и осознать невозможность окончательной смерти непременно в этой, временной, жизни. Внутренний опыт бессмертия и обретение достоверных оснований бытия уже есть победа над смертью, уже есть упразднение себя-временного *здесь и сейчас*. Это не будущая жизнь, а жизнь *сейчас* в свете будущего, предельного состояния мира. Но для реализации данной возможности недостаточно одного только Божественного благоволения. Необходимо наше свободное внутреннее согласие. Мир, с точки зрения Соловьёва и, в общем, с точки зрения Разума и Истины, не может и не должен быть спасен насильно. «Красота спасет мир», и искусство есть конкретный живой посредник нашего спасения.

## Литература

1. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. — М.: Республика, 1994. — 415 с.
2. Гальцева Р., Роднянская И. Реальное дело художника // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 8–29.
3. Соловьёв В. С. Общий смысл искусства // Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2. — С. 390–404.
4. Соловьёв В. С. Критика отвлеченных начал // Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1. — С. 581–745.
5. Мотрошилова Н. В. Мыслители России и философия Запада (В. Соловьёв, Н. Бердяев, С. Франк, Л. Шестов). — М.: Республика; Культурная революция, 2006. — 477 с.
6. Соловьёв В. С. Три речи в память Достоевского // Соловьёв В. С. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2. — С. 289–323.



7. Соловьёв В. С. О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского // Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М.: Книга, 1990. — С. 208–232.
8. Соловьёв В. С. Судьба Пушкина // Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М.: Книга, 1990. — С. 342–365.
9. Соловьёв В. С. Смысл любви // Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2. — С. 493–547.
10. Соловьёв В. С. Лермонтов // Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М.: Книга, 1990. — С. 441–457.

**О. К. Соболевська,**

канд. філол. наук, доцент,

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова,

кафедра філософії та основ загальногуманітарного знання

**«ЩО РОБИТИ І ХТО РОБЕ?» (ПРИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА  
І МОРАЛЬНИЙ ОБРАЗ МИТЦЯ В СПАДЩИНІ ВЛ. СОЛОВ'ЙОВА)**

**Резюме**

У центрі уваги статті — призначення мистецтва і моральний образ митця в філософській спадщині Вл. Солов'йова. Автор розглядає відповідні тези і прояснює ряд дискусійних положень філософа.

**Ключові слова:** Краса, Добро, мистецтво, митець, моральність.

**E. K. Sobolevskaya,**

candidate of Philology Sciences, associate professor, Odessa National

I. I. Mechnikov University, Philosophy and Fundamentals of Humanities

department.

**«WHAT TO DO AND WHO DOES?» (THE PURPOSE OF THE ART  
AND THE MORAL MAKE-UP OF AN ARTIST IN VL. SOLOVJOV'S  
HERITAGE)**

**Summary**

The article deals with a question of purpose of the art and the moral make-up of an artist in Vl. Solovjov's philosophical heritage. The author considers corresponding theses and clears up a number of debatable statements of the philosopher.

**Key words:** the Beauty, the Good, the art, the artist, moral.