



Г. В. ПЛЕХАНОВ

Литературные взгляды Н. Г. Чернышевского

Умственный прогресс человечества служит, по мнению Чернышевского, самой глубокой пружиной исторического движения. Литература является выражением умственной жизни народов. Поэтому можно было бы, пожалуй, ожидать, что Чернышевский припишет литературе главную роль в истории цивилизации. На самом деле это было не так. Главную роль в истории цивилизации Чернышевский отводил не литературе, а науке. Он говорил об этой последней: «Творя тихо и медленно, она творит все; создаваемое ею знание ложится в основание всех понятий и потом всей деятельности человечества, дает направление всем его стремлениям, силу всем его способностям» *. Не то с литературой. Ее роль в историческом процессе никогда не бывала совершенно маловажна, но она почти всегда бывала второстепенна.

«Так, например,— говорит Чернышевский,— в древнем мире мы не замечаем ни одной эпохи, в которой историческое движение совершалось бы под преобладающим влиянием литературы. Несмотря на все пристрастие греков к поэзии, ход их жизни обуславливался не литературными влияниями, а религиозными, племенными и военными стремлениями, впоследствии, кроме того, политическими и экономическими вопросами, литература была, подобно искусству, лучшим украшением, только украшением, а не основною пружиною, не главною двигательницею их жизни. Римская жизнь развивалась военной и политической борьбою и определением юридических отношений; литература была для римлян только благородным отдыхом

* См. его работу: «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность». Сочинения, т. III, стр. 585 ¹.

от политической деятельности. В блестящий век Италии, когда она имела Данте, Ариосто и Тассо ², также не литература была основным началом жизни, а борьба политических партий и экономические отношения: эти интересы, а не влияние Данте, решали судьбу его родины и при нем, и после него. В Англии, гордящейся величайшим поэтом христианского мира и таким числом первостепенных писателей, какого не найдется, быть может, в литературах всей остальной Европы, вместе взятых, — в Англии от литературы никогда не зависела судьба нации, определявшаяся религиозными, политическими в экономическими отношениями, парламентскими прениями и газетною полемикою: собственно так называемая литература всегда имела только второстепенное влияние на историческое развитие этой страны. Таково же было положение литературы почти всегда, почти у всех исторических народов». *

Чернышевский знает лишь очень не много случаев, составляющих исключение из указанного им общего порядка. Между этими немногими случаями одно из самых важных мест занимает немецкая литература второй половины XVIII и первых годов XIX века: «От начала деятельности Лессинга до смерти Шиллера, ...в течение пятидесяти лет, развитие одной из величайших между европейскими нациями, будущность стран от Балтийского до Средиземного моря, от Рейна до Одера, определялась литературным движением. Участие всех остальных общественных сил и событий в национальном развитии должно назвать незначительным сравнительно с влиянием литературы. Ничто не помогало в то время ее благотворному действию на судьбу немецкой нации; напротив, почти все другие отношения и условия, от которых зависит жизнь, не благоприятствовали развитию народа. Литература одна вела его вперед, борясь с бесчисленными препятствиями». **

Такой же исключительно важной представлялась, по-видимому, Чернышевскому и роль русской литературы со времени Гоголя. До Гоголя литература эта находилась еще в тех периодах своего развития, которые можно назвать подготовительными: каждый предыдущий период имел в ней значение не столько по безусловному достоинству ознаменовавших его литературных яв-

* Там же, стр. 586 ³.

** Там же, стр. 586–587 ⁴.

лений, сколько по тому, что подготавливал собою следующий период. Чтобы пояснить эту его мысль, достаточно будет указать, как понимал он отношение Пушкинского периода нашей литературы к Гоголевскому. На Пушкина он смотрел совершенно так, как смотрел на него Белинский в последний период своей деятельности. Он очень высоко ставил его поэзию, но считал ее преимущественно поэзией *формы*. Выработка совершенной формы и была той исторической задачей, которая выпала на долю Пушкинского периода нашей литературы. Когда задача эта была решена, в нашей литературе начался новый период, ознаменовавшийся тем, что главным делом стало *содержание*, а не форма, как это было прежде. Этот период связывается с именем Гоголя. В течение Гоголевского периода наша литература начала становиться тем, чем она должна быть, т. е. выражением народного самосознания. В том же направлении она развивалась и потом, когда под влиянием Гоголя у нас возникла так называемая натуральная школа. Чернышевский очень высоко ценил это новое направление в нашей литературе. Однако оно далеко не вполне удовлетворяло его. В своих «Очерках Гоголевского периода русской литературы» он оговаривается: «Чтобы не подать повода к недоразумению, будто мы без меры превозносим новое на счет старого, скажем здесь кстати, что и настоящий период русской литературы, несмотря на все свои неотъемлемые достоинства, имеет существенное значение всего только потому, что служит приготовлением к дальнейшему будущему развитию нашей словесности. Мы настолько верим в лучшее будущее, что даже о Гоголе, не сомневаясь, говорим: будут у нас писатели, которые станут настолько же выше его, насколько выше своих предшественников стал он. Вопрос только в том, скоро ли придет это время. Хорошо было бы, если б нашему поколению суждено было дожидаться этого будущего» *.

Утверждая, что литература должна быть выражением общественного самосознания, Чернышевский высказывает ту мысль, которая, перейдя к нам из Германии, уже со времен Надеждина и Белинского играла большую роль в нашей литературной критике. Но у него она сразу принимает свойственный всем «просветительным» периодам рассудочный характер. Собственно говоря, нет такой литературы, которая не служила бы выражением самосознания общества или данного слоя общества,

* Сочинения, т. II, стр. 172, примечание 5.

ее породившего. Даже в те эпохи, когда безраздельно властвует так называемая теория искусства для искусства и когда художники, по-видимому, поворачиваются спиной ко всему тому, что имеет какое-нибудь отношение к общественным интересам, литература не перестает выражать вкусы, взгляды и стремления господствующего в обществе класса. Тот факт, что в ней получает преобладание названная теория, свидетельствует лишь о том, что в господствующем классе или, по крайней мере, в той части его, к которой обращаются художники, царствует индифферентизм по отношению к великим общественным вопросам. Но и такой индифферентизм представляет собою лишь одну из разновидностей общественного (или классового, или группового) настроения, т. е. сознания. В этом смысле несомненно, что наша литература Пушкинского или даже Карамзинского периода выражала собою наше общественное сознание. Но, по Чернышевскому, она начинает выражать его лишь со времен Гоголя. Только с этих пор наши художники перестают, по его словам, заниматься исключительно формой своих произведений и начинают придавать значение их содержанию. Это кажется несправедливым, потому что ведь нельзя же думать, что Пушкин был равнодушен к содержанию, например, своего «Евгения Онегина». Но между «Евгением Онегиным», с одной стороны, и «Ревизором» или «Мертвыми душами» — с другой, есть огромная разница в отношении художника к изображаемым явлениям. Пушкин не прочь пожуричь своих героев за их светскую пустоту, ограниченность, эгоизм и т. д.; но в его «Онегине» нет даже намека на то коренное отрицание изображаемого им общественного быта, какое находится, хотя и без ведома автора, в названных произведениях Гоголя. Вот этот-то элемент отрицания старых общественных порядков и называется у Чернышевского началом общественного самосознания. Если он ожидал в будущем, как мы только что видели, появления таких писателей, которые станут настолько же выше Гоголя, насколько Гоголь был выше своих предшественников, то это было у него равносильно убеждению в том, что со временем наши великие художники далеко превзойдут автора «Мертвых душ» сознательностью своего отрицательного отношения к устарелым общественным и семейным порядкам. Самой главной обязанностью литературной критики являлось, в его глазах, распространение в сре-

де художников этой сознательности. Чем больше стала бы эта сознательность распространяться между русскими художниками, тем более созревала бы наша литература для той великой роли, которую она должна была, по мнению Чернышевского, сыграть в тогдашнее переходное время.

Впоследствии Писарев приписал Чернышевскому намерение разрушить эстетику. Он ошибся. Как далек был от такого намерения Чернышевский, показывают следующие строки из его статьи о «Пиитике» Аристотеля, вышедшей в 1854 году в русском переводе Ордынского («Отечественные Записки», 1854 год, № 9). «Эстетика — наука мертвая! Мы не говорим, чтоб не было наук живей ее; но хорошо было бы, если б мы думали об этих науках. Нет, мы превозносим другие науки, представляющие гораздо менее живого интереса. Эстетика наука бесплодная! В ответ на это спросим: помним ли мы еще о Лессинге, Гёте и Шиллере или уж они потеряли право на наше воспоминание с тех пор, как мы познакомились с Теккереем? Признаем ли мы достоинство немецкой поэзии второй половины прошедшего века?» *.

Задавая порицателям эстетики иронический вопрос о том, признаем ли мы достоинство немецкой поэзии второй половины XVIII столетия, Чернышевский как бы напоминает им, что бывают эпохи, когда литература играет великую общественную роль. Но немецкая литература указанного периода вовсе не была равнодушна к эстетическим вопросам. Напротив, она очень много занималась ими в то время, и только потому, что она много занималась ими, она могла с успехом исполнить великую роль, выпавшую на ее долю. Не надо забывать, что самым замечательным деятелем в немецкой литературе этого времени был, по мнению Чернышевского, Лессинг: «Все значительнейшие из последующих немецких писателей, даже Шиллер, даже сам Гёте в лучшую эпоху своей деятельности, были учениками его» **. А Лессинг был главным образом теоретиком литературы и искусства; область, в которой он сделал больше всего, была областью эстетики.

Чернышевский говорит, что если поэзия, литература, искусство признаются предметами большой важности, то и общие вопросы теории литературы должны иметь огромный интерес.

* Сочинения, т. I, стр. 28–29 ⁶.

** Сочинения, т. III, стр. 589 ⁷.

«Словом, — прибавляет он, — нам кажется, что весь спор против эстетики основывается на недоразумении, на ошибочности понятий о том, что такое эстетик и что такое всякая теоретическая наука вообще» *.

Чернышевский спрашивает читателя: «кто, по вашему мнению, выше: Пушкин или Гоголь?». Решение этого вопроса зависит, по его словам, от понятия о сущности и значении искусства. И эти понятия получают правильный вид еще в сочинениях Аристотеля и Платона. Вот почему Чернышевский и находит нужным ознакомить читателя с эстетическими теориями этих мыслителей. В качестве решительного противника философского идеализма наш автор, разумеется, не мог сочувствовать философии Платона, взятой во всей ее совокупности, это не мешало ему с горячим сочувствием относиться к той точке зрения, с которой смотрел на искусство великий греческий идеалист.

Чернышевский говорит: «не с ученой или артистической, а с общественной и нравственной точки смотрел он на науку и искусство, как и на все. Но человек живет для того, чтобы быть артистом или ученым (как думали многие великие философы, между прочим Аристотель), а наука и искусство должны служить для блага человека» **.

И эта точка зрения должна была, по словам нашего автора, привести Платона к отрицательному взгляду на искусство, которое в его время почти исключительно служило забавою, прекрасною и благородною, но все-таки забавою для людей, которые от нечего делать любовались на более или менее сладострастные картины или статуи и упивались более или менее сладострастными стихами. Вопрос об искусстве решался для Платона именно тем фактом, что оно было не более как забава. И когда Платон видел в нем простую забаву, он не клеветал на него. В доказательство этого Чернышевский ссылается на «одного из серьезнейших поэтов», Шиллера, который, конечно, не враждебно относился к искусству. По мнению Шиллера, Кант совершенно справедливо называет искусство игрою (*das Spiel*), потому что, только играя, человек вполне человек.

Чернышевский находит полемику Платона против искусства чрезвычайно суровою; но он видит в ней много верного. «И лег-

* Сочинения, т. I, стр. 28 ⁸.

** Там же, стр. 31 ⁹.

ко было бы показать, — замечает он, — что многие из строгих обличений Платоновых продолжают быть справедливыми и в отношении к современному искусству» *. Едва ли нужно прибавлять, что этим обстоятельством в весьма значительной степени объясняется его горячее сочувствие к строгим Платоновым обличениям.

Платон восставал против искусства за его бесполезность для человека. Наш автор не менее Платона готов порицать бесполезное для человека искусство. По его мнению, та мысль, что искусство и не должно быть полезным, что оно существует само для себя, есть такая же странная мысль, как «богатство для богатства», «наука для науки» и т. д. «Все человеческие дела должны служить на пользу человеку, если хотят быть не пустым и праздным занятием: богатство существует, для того, чтоб им пользовался человек, наука — для того, чтоб быть руководительницею человека; искусство также должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на бесплодное удовольствие» **.

В чем же заключается польза, приносимая человеку искусством?

Обыкновенно говорят, что эстетические наслаждения смягчают сердце и возвышают душу человека. Чернышевский считает эту мысль справедливою, но он не хочет выводить из нее серьезное значение искусства. Конечно, он согласен с тем, что, выходя из картинной галереи или из театра, человек чувствует себя добрее и лучше, по крайней мере, на то непродолжительное время, пока не изглаживаются полученные им эстетические впечатления; но он напоминает, что ведь сытый человек добрее голодного. Стало быть, с этой стороны нет разницы между влиянием искусства и тем влиянием, которое имеет на человека удовлетворение его физических потребностей. «Благодетельное влияние искусства как искусства (независимо от такого или иного содержания его произведений), — говорит Чернышевский, — состоит почти исключительно в том, что искусство — вещь приятная; подобное же благодетельное качество принадлежит всем другим приятным занятиям, отношениям, предметам, от которых зависит „хорошее расположение духа“. Здоровый человек гораздо менее эгоист, гораздо добрее, нежели больной,

* Там же, стр. 32 ¹⁰.

** Там же, стр. 33 ¹¹.

всегда более или менее раздражительный и недовольный, хорошая квартира также больше располагает человека к доброте, нежели сырая, мрачная, холодная; спокойный человек (т. е. находящийся не в неприятном положении) добрее, нежели раздосадованный, и т.д.» *. При внимательном отношении к делу нетрудно убедиться, что польза, приносимая искусством как одним из источников удовольствия, хотя и несомненна, но все-таки ничтожна в сравнении с пользой, приносимой другими благоприятными отношениями и условиями жизни. И не в этом заключается великое значение искусства. Оно заключается в том, что искусство распространяет в массе людей, так или иначе заинтересованных им, большое количество сведений; что оно знакомит их с понятиями, вырабатываемыми наукой. Впрочем, говоря это, Чернышевский имеет в виду собственно поэзию, которую он называет самым серьезным из искусств, потому что другие искусства очень мало делают, по его замечанию, в указанном смысле. Без всякого сомнения, только очень немногие беллетристы задаются целью распространять знание между своими читателями. Но так как они по своему образованию все-таки стоят выше, нежели большинство их читателей, то эти последние все-таки узнают многое из их произведений. Чернышевский убежден в том, что даже самые пошлые беллетристические произведения значительно расширяют у своих читателей круг свойственных им знаний. «„Забавляя“ читающую публику», поэзия приносит пользу ее умственному развитию. Вот почему она приобретает серьезное значение в глазах мыслителя. И вот почему она, вопреки Платону, имеет это значение даже тогда, когда не заботится о нем.

Итак, Чернышевский вовсе не разрушает эстетики. Напротив, он опирается на нее для того, чтобы выяснить художникам великое значение искусства, заключающееся в распространении тех понятий, которые вырабатываются наукою. Другими словами: наш автор не разрушает эстетики, а только подвергает коренному пересмотру ее теорию. После того, что мы от него слышали о Платоновом взгляде на искусство, мы без труда поймем, почему он нашел нужным и полезным сослаться на своих «великих учителей в деле эстетического суда» — Платона и Аристотеля — при решении вопроса, кто вы-

* Там же.

ше: Пушкин или Гоголь. И нас уже совсем не удивят следующие строки: «Если сущность искусства действительно состоит, как нынче говорят, в идеализации; если цель его — доставлять сладостное и возвышенное ощущение прекрасного», то в русской литературе нет поэта равного автору «Полтавы», «Бориса Годунова», «Медного всадника», «Каменного гостя» и всех этих бесчисленных благоуханных стихотворений; если же от искусства требуется еще нечто другое, тогда...» — Чернышевский прерывает эту свою фразу недоумевающим вопросом от имени читателя, предубежденного в пользу старых эстетических понятий: «Но в чем же, кроме этого, может состоять сущность и значение искусства?» *. Мы знаем, в чем состоят они, по мнению Чернышевского, и мы сами можем дополнить прерванную фразу: если цель искусства состоит не только в том, чтобы доставлять сладостные и возвышенные ощущения прекрасного, то «Ревизор» и «Мертвые души» выше «Каменного гостя» и «Полтавы», и Гоголь выше Пушкина, а те писатели, которые превзойдут Гоголя сознательностью своего отношения к жизни, будут еще выше Гоголя. По поводу изложенного здесь взгляда г. Скабичевский писал впоследствии в своей «Истории новейшей русской литературы»:

«Это отождествление искусства с наукой и придание искусству служебной роли иллюстрирования научных, философских и публицистических изысканий было роковою ошибкою, которая повела за собою весьма крупные последствия. Первым делом, она вывела критику из той роли, которая наиболее ей свойственна как ценительнице художественных произведений и которую критика исполнила с таким блестящим успехом в эпоху Белинского... Но затем теория тождества науки и искусства и служебной роли последнего по отношению к первой, воспринятая молодыми и незрелыми умами, последовательно, по наклонной плоскости, должна была дойти до полного отрицания искусства, что мы и видели в публицистах „Русского слова“ с Писаревым во главе». **

Приписав Чернышевскому «теорию тождества науки и искусства», г. Скабичевский с изумлением спрашивает: «в таком случае, какую же роль должна играть так называемая творческая

* Там же, стр. 29 ¹².** Стр. 65–66 ¹³.

фантазия?» *. И нельзя не согласиться, что «в таком случае» для творческой фантазии в самом деле не было бы места. Но «такой случай» придуман самим г. Скабичевским. Чернышевский вовсе не *«отождествляет»* искусства с наукою. Как человек, знакомый с эстетикой Гегеля, он, подобно Белинскому, прекрасно понимает, что ученый излагает свою мысль с помощью логических доводов, между тем как художник воплощает ее в образах, т. е. прибегает к «творческой фантазии». И г. Скабичевский не сделал бы своей ошибки, если бы он в свою очередь лучше знал те философские источники, из которых почерпали свои эстетические взгляды Белинский и Чернышевский.

Возьмем пример. Роман «Что делать?» более чем на целой половине своих страниц проповедует те же самые мысли, какие излагает статья «Антропологический принцип в философии». Но в романе мысли эти воплощаются в образах, а в статье они доказываются с помощью логических доводов. Ясно, стало быть, что когда Чернышевский взялся за роман, он должен был обратиться к своей творческой фантазии. Мы знаем, что, по мнению многих, Чернышевский обнаружил в своем романе мало творческой силы, но это уж вопрос другой, нас здесь не касающийся и решаемый, мимоходом сказать, большинством читателей крайне легкомысленно: Чернышевский сам заявил, что у него совсем нет никакого художественного таланта, и этому поверили слишком охотно. В действительности его роман не лишен некоторых, правда небольших, художественных достоинств; в нем много юмора и наблюдательности; наконец, он пропитан таким горячим энтузиазмом к истине, что он и до сих пор читается с большим интересом. Нужно много предубеждения, основывающегося на распространенных у нас теперь и в корне ошибочных эстетических теориях, чтобы презрительно пожимать плечами по поводу этого романа, как это делают многие из нынешних, даже «передовых» читателей. Но, повторяем, это вопрос другой. Несомненно то, что в романе Чернышевский апеллировал к своей творческой силе, а в статье — к своей логике. Этого достаточно, чтобы обнаружить перед нами, как грубо ошибся г. Скабичевский.

А впрочем, приведем еще пример. Толстой в таких своих произведениях, как «Смерть Ивана Ильича» или «Хозяин и работ-

* Там. же, стр. 65.

ник», без всякого сомнения, хотел изложить те самые взгляды, к которым он пришел, размышляя над «смыслом жизни». Но, излагая эти взгляды, он — подобно тому, как это сделал Чернышевский в своем романе, — прибегал к своей творческой фантазии, а не к тем или другим теоретическим доводам. Ну, и что же? Кто скажет, что Толстой не дал развернуться своей творческой силе в этих своих сочинениях? Кто откажется отнести их к числу самых выдающихся художественных произведений? Г-н Скабичевский видит отождествление там, где отождествления не было и в помине.

Совершенно неудовлетворительна по своей крайней неопределенности и та мысль г. Скабичевского, что мнимая ошибка Чернышевского вывела критику из той роли, которую она играла в эпоху Белинского. Этот последний в самом деле был «ценителем художественных произведений». Но эстетическая теория Чернышевского — *как таковая* — отнюдь не исключает их оценки. Справедливо то, что критики, ее державшиеся, склонны были забывать вопрос о художественных достоинствах разбираемых ими произведений, сосредоточивая главное свое внимание на идеях этих произведений. Справедливо и то, что, например, у Писарева эстетическая теория Чернышевского получила карикатурный вид. Но это объясняется общественными условиями того времени, в которых Чернышевский, разумеется, совершенно не повинен. *Сама по себе* его эстетическая теория не исключала интереса к эстетическим достоинствам художественных произведений. Этого достаточно для того, чтобы показать нам, как неловко подошел г. Скабичевский к ее критике.

Одной из главных отличительных черт эстетической теории Чернышевского является та мысль, что «прекрасное» не исчерпывает собою содержания искусства. Эту мысль он подробно развивает в своей диссертации об «Эстетических отношениях искусства к действительности» и к ней же не раз возвращается он в своих «Очерках Гоголевского периода русской литературы».

«В каждом человеческом действии, — говорит он там, — принимают участие все стремления человеческой натуры, хотя бы одно из них и являлось преимущественно заинтересованным в этом деле. Потому и искусство производится не отвлеченным стремлением к прекрасному (идею прекрасного), а совокупным действием всех сил и способностей живого человека. А так как в человеческой жизни потребности, например, правды, любви и

улучшения быта гораздо сильнее, нежели стремление к изящному, то искусство не только всегда служит до некоторой степени выражением этих потребностей (а не одной идеи прекрасного), но почти всегда произведения его (произведения человеческой жизни, этого нельзя забывать) создаются под преобладающими влияниями потребностей правды (теоретической или практической), любви и улучшения быта, так что стремление к прекрасному, по натуральному закону человеческого действия, является служителем этих и других сильных потребностей человеческой природы. Так всегда производились все создания искусства, замечательные по своему достоинству. Стремления, отвлеченные от действительной жизни, бессильны; потому, если когда стремление к прекрасному и усиливалось действовать отвлеченным образом (разрывая свою связь с другими стремлениями человеческой природы), то не могло произвести ничего замечательного даже и в художественном отношении. История не знает произведений искусства, которые были бы созданы исключительно идеею прекрасного; если и бывают и бывали такие произведения, то не обращают на себя никакого внимания современников и забываются историей, как слишком слабые, — слабые даже и в художественном отношении» *. Эта мысль Чернышевского тоже справедлива, хотя она и страдает некоторою отвлеченностью. История действительно не знает таких художественных произведений, которые выражали бы исключительно идею прекрасного. Этим, кстати сказать, опровергается также и та мысль, что Пушкинский период нашей литературы характеризуется стремлением поэзии к одной только совершенной форме. Но дело не в этом. Задача научной эстетики не ограничивается констатированием того факта что искусство всегда выражает *не только* «идею» прекрасного, но также и другие стремления человека (к правде, любви и т. д.). Ее задача состоит главным образом в обнаружении того, *каким образом эти другие стремления человека находят свое выражение в его понятии о прекрасном* и каким образом они, сами видоизменяясь в процессе общественного развития, видоизменяют также «идею» прекрасного. Так, например, свойственная средним векам идея прекрасного, воплощавшаяся, скажем, в образе Мадонны, сама сложилась под влиянием тех идеалов, которые господствовали в

* Сочинения, т. II, стр. 213–214 ¹⁴.

духовенстве, как известно, игравшем огромную роль в тогдашнем обществе. В эпоху Возрождения «идея» прекрасного, воплощаемая в том же образе, приобретает совершенно другой характер, потому что она выражает тогда стремления новых общественных слоев, имеющих совершенно другие идеалы. Это теперь общеизвестно. И Чернышевский, несомненно, принимал во внимание этот факт, когда в своей диссертации определял прекрасное как «жизнь». Он писал: прекрасно то существо, в котором мы видим *жизнь* такую, какова должна быть она по нашим понятиям» *. Но если это верно — а это совершенно верно, — то как же происходит дело? Так ли, что искусство, с одной стороны, воплощает нашу идею прекрасного, а с другой — и даже, как это утверждает Чернышевский, главным образом — выражает наши стремления к правде, к доброму, к улучшению своего быта и т. д.? Нет, чаще всего бывает наоборот. Наше понятие о прекрасном само проникается этими стремлениями и само выражает их. Поэтому и не следует разлагать на отдельные элементы то, что в действительности представляет собою нечто органически целое. А Чернышевский, в силу свойственной всем «просветителям» рассудочности, иногда разлагает это органическое целое на его отдельные составные элементы **. Поступая так, он делает теоретическую ошибку. И эта его теоретическая ошибка действительно могла придать и иногда придавала его критике односторонний вид. Если произведение искусства рядом с идеей прекрасного — и, стало быть, независимо от нее — выражает также известные нравственные или практические стремления, то критик имеет право сосредоточить свое главное внимание именно на этих стремлениях, оставляя в стороне вопрос

* Сочинения, т. X, ч. 2, стр. 88 ¹⁵.

** 17-й тезис его «Эстетических отношений искусства к действительности» гласит: «Воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни» (Сочинения, т. X, ч. 2, отд. I, стр. 164) ¹⁶. Но весь вопрос заключается в том, как выражается этот приговор и в каком виде дается это объяснение: в виде художественных образов или же в виде отвлеченных положений? Как бы ни были правильны те или другие отвлеченные положения, они не относятся к области искусства. В нашей литературе это хорошо выяснил Белинский.

о том, в какой мере они получили в разбираемом произведении свое художественное выражение. Когда критика поступает так, она по необходимости принимает *морализирующий* характер. Таким грехом она много грешила у нас в лице Д. И. Писарева, да и не его одного. По иронии судьбы в том же грехе не раз жестоко провинился сам г. Скабичевский. Впрочем, это обыкновенно случается с критикой в «просветительные» периоды, характеризующиеся преобладанием рассудочности. В ее оправдание надо сказать, что в такие периоды рассудочность свойственна не только критикам, но даже и художникам *.

Что в отзывах Чернышевского о произведениях искусства иногда бывало слишком много рассудочности, этого нельзя оспаривать. И когда мы читаем эти похвалы Платоновым обличениям искусства, мы видим пред собою «просветителя» одной эпохи, естественно склонного сочувствовать тому отношению к искусству, которым отличаются представители всех других «просветительных» эпох **. В сущности, отзыв Чернышевского о современном Платону греческом искусстве был не совсем справедлив. Хотя греческое искусство IV века уже не выражает собою мужественного гражданского идеала, вдохновлявшего Поликлета и Фидия, однако все-таки Чернышевский слишком преувеличивал, говоря, что тогдашние художники не давали ничего, кроме более или менее сладострастных картин, стихов и статуй.

Мы не можем согласиться с Чернышевским и тогда, когда он отвергает ту усвоенную Шиллером идею Канта, что искусство есть игра. Для Чернышевского *понятие «игры»* покрывается понятием *пустой забавы*. Но это совсем не так. На самом деле игра становится пустой забавой только при известных условиях. «Играет» не только человек, «играет» также и животное.

* Давид говорил о себе: «je n'aime ni je ne sens le merveilleux: je ne puis marcher à l'aise qu'avec le secours d'un fait réel» (*Delecluze, L. David, son école et son temps. Paris 1895, p. 338*) [«я не люблю и не ощущаю чудесного: я чувствую под собой твердую почву, только когда имею дело с реальными фактами» (*Делеклюз Л. Давид, его школа и его время. Париж 1895, стр. 338*)] (ср. сборник «За двадцать лет»., стр. 145 и сл.)¹⁷. Это чрезвычайно характерно для французского «просветителя» XVIII века, каким был Давид.

** Что в своих суждениях об искусстве ученик Сократа, Платон, показал себя типичным «просветителем», — это вряд ли нуждается в доказательствах.

Еще Спенсер справедливо говорил, что, например, игра хищных животных состоит из притворной охоты и притворной драки. Это значит, что у животных содержание игры определяется той деятельностью, с помощью которой поддерживается их существование. То же мы видим и у детей. По справедливому замечанию того же Спенсера, детские игры суть не более как театральные представления разного рода деятельности взрослых. Это особенно хорошо видно на играх маленьких дикарей. Словом, *игра есть дитя труда*, как прекрасно выразился В. Вундт в своей «Этике» *. И именно потому, что она есть дитя труда, она далеко не всегда является пустою забавою. Она становится ею только у тех общественных классов или слоев, которые живут без всякого труда и которые поэтому даже в своей «*деятельности*» являются *бездельными*. Однако даже и в таких случаях игра есть в некотором роде побочное «дитя труда», потому что только при наличности известных отношений производства возможно существование в обществе класса или слоя, предающего себя безделью.

Если, как это говорит Чернышевский, существенным признаком искусства является воспроизведение жизни, то искусство безусловно должно быть признано родственным игре, которая тоже воспроизводит жизнь не только у человека, но и у животного. Воспроизведение жизни в игре или в искусстве имеет большое социологическое значение. Воспроизводя свою жизнь в созданиях искусства, люди воспитывают себя для своей общественной жизни, приспособляют себя к ней. Различные общественные классы имеют неодинаковые потребности, они живут неодинаковою жизнью; поэтому неодинаковы и их эстетические вкусы. Классы, предающиеся безделью, выражают пустоту своей жизни и в своих произведениях искусства. Их искусство есть в самом деле не более как пустая забава; но оно является пустою забавою не потому, что оно есть совершенно подобное игре воспроизведение жизни, а только потому, что оно воспроизводит пустую жизнь. Дело не в «*игре*», а в том, каково содержание игры.

Взгляд на искусство, как на *игру*, дополняемый взглядом на игру, как на «дитя труда», проливает чрезвычайно яркий свет

* Ср. нашу статью «Еще об искусстве у первобытных народов» в сборнике «Критика наших критиков», стр. 380–399 ¹⁸.

на сущность и историю искусства. Он впервые позволяет взглянуть на них с материалистической точки зрения. Мы знаем, что при самом начале своей литературной деятельности Чернышевский сделал очень удачную, по-своему, попытку применить материалистическую философию Фейербаха к эстетике. Этой его попытке нами посвящена особая работа *. Поэтому здесь мы только скажем, что хотя и очень удалась, по-своему эта попытка, на ней точно так же, как и на исторических взглядах Чернышевского, отразился основной недостаток философии Фейербаха: неразработанность ее исторической или, точнее сказать, диалектической стороны. И только потому, что не разработана была эта сторона в усвоенной им философии, Чернышевский мог не обратить внимания на то, как важно понятие игры для материалистического объяснения искусства.

Но зато в эстетике Чернышевского — опять, как и в его исторических взглядах, — мы находим много зачатков совершенно правильного понимания предмета. Вот, например, посмотрите, как удачно выясняет он зависимость понятия о красоте от условий жизни различных общественных классов. Приводим целиком относящееся сюда и в полном смысле слова замечательное место его диссертации:

«Хорошая жизнь, жизнь, как она должна быть, у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятие „жизнь“ всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве, при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого поселянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку — первое условие красоты по простонародным понятиям. Работая много, поэтому будучи крепка сложением, сельская девушка при сытной пище будет довольно плотна, — это также необходимое условие красавицы сельской; светская „полувоздушная красавица“ кажется поселянину решительно „невзрачной“, даже производит на него неприятное впечатление, потому что он привык считать „худобу“ следствием болезненности или „горькой доли“. Но работа не дает разжиреть; если сельская

* См. статью «Эстетическая теория Чернышевского» в сборнике «За двадцать лет» 19.

девушка толста, это род болезненности, знак „рыхлого“ сложения, и народ считает большую полноту недостатком; у сельской красавицы не может быть маленьких ручек и ножек, потому что она много работает — об этих принадлежностях красоты и не упоминается в наших песнях. Одним словом, в описаниях красавицы в народных песнях не найдется ни одного признака красоты, который не был бы выражением цветущего здоровья и равновесия сил в организме, всегдашнего следствий жизни в довольстве при постоянной нешуточной, но не чрезмерной работе. Совершенно другое дело — светская красавица; уже несколько поколений предки ее жили, не работая руками; при бездейственном образе жизни крови льется в оконечности мало; с каждым новым поколением мускулы рук и ног слабеют, кости делаются тоньше; необходимым следствием всего этого должны быть маленькие ручки и ножки; они — признак такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высших классов общества, жизни без физической работы; если у светской женщины большие руки и ноги, — это признак или того, что она дурно сложена, или того, что она не старинной, хорошей фамилии. По этому же самому у светской красавицы должны быть маленькие ушки. Мигрень, как известно, интересная болезнь — и не без причины: от бездействия кровь остается вся в средних органах, приливает к мозгу; нервная система и без того уже раздражительна от всеобщего ослабления в организме; неизбежное следствие всего этого — продолжительные головные боли и разного рода нервные расстройства; что делать, и болезнь интересна, чуть не завидна, когда она следствие того образа жизни, который нам нравится. Здоровье, правда, никогда не может потерять своей цены и глазах человека, потому что и в довольстве, и в роскоши плохо жить без здоровья; вследствие того румянец на щеках и цветущая здоровьем свежесть продолжают быть привлекательными и для светских людей; но болезненность, слабость, вялость, томность также имеют в глазах их достоинство красоты, как скоро кажутся следствием роскошно-бездейственного образа жизни. Бледность, томность, болезненность имеют еще другое значение для светских людей: если поселянин ищет отдыха, спокойствия, то люди образованного общества, у которых материальной нужды и физической усталости не бывает, но которым зато часто бывает скучно от безделья и отсутствия

материальных забот, ищут „сильных ощущений, волнений, страстей“, которыми придается цвет, разнообразие увлекательность светской жизни, без того монотонной и бесцветной. А от сильных ощущений, от пылких страстей человек скоро изнашивается: как же не очаровываться томностью, бледностью красавицы, если они служат признаком, что она „много жила“? *.

Понятия людей о красоте выражаются в произведениях искусства. Понятия о ней различных общественных классов, как мы видели, очень различны, иногда даже противоположны. Тот класс, который господствует в данное время в обществе, господствует также в литературе и в искусстве. Он вносит в них свои взгляды и понятия. Но в развивающемся обществе в разное время господствуют разные классы. Притом же всякий данный класс имеет свою историю: он развивается, доходит до процветания и господства и, наконец, клонится к упадку. Сообразно с этим изменяются и его литературные взгляды, и его эстетические понятия. Поэтому в истории мы встречаемся с различными эстетическими понятиями людей: понятия, и взгляды, господствовавшие в одну эпоху, оказываются устаревшими в другую. Чернышевский подметил, что эстетические понятия людей определяются в последней инстанции их экономическим бытом. Это свидетельствует об огромной проницательности его взгляда. Чтобы поставить свою эстетическую теорию на прочную материалистическую основу, ему нужно было подробнее изучить подмеченную им причинную связь эстетики с экономикой и проследить эту связь, по крайней мере, через главные фазы исторического развития человечества. Этим он сделал бы величайший переворот в теории эстетики. Но, во-первых, метод, которого он держался в своих исследованиях, был недостаточно разработан для такого теоретического предприятия. А во-вторых, он как «просветитель» интересовался не столько самой теорией, сколько некоторыми ее выводами, имеющими непосредственное отношение к житейской практике. Поэтому он, бросив чрезвычайно проницательный взгляд на вопрос об отношении сознания к бытию в области эстетики, тотчас же отворачивается от этого теоретического вопроса и спешит дать своему читателю разумный практический совет. Он говорит:

* Сочинения, т. X, ч. 2, отд. I, стр. 89–90 ²⁰.

«Мила живая свежесть цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей» ²¹.

«Но если увлечение бледною, болезненною красотою — признак искусственной испорченности вкуса, то всякий истинно образованный человек чувствует, что истинная жизнь — жизнь ума и сердца. Она отпечатывается в выражении лица, всего яснее в глазах; потому выражение лица, о котором так мало говорится в народных песнях, получает огромное значение в понятиях о красоте, господствующих между образованными людьми; и часто бывает, что человек кажется нам прекрасен только потому, что у него прекрасные выразительные глаза!» * Это опять верно. Но в этом верном замечании речь идет уже не столько об эстетике, какой она бывает в зависимости от экономического положения различных классов, сколько об эстетике, какой она должна быть у «образованных людей». Забота о том, что должно быть, преобладает в диссертации Чернышевского над теоретическим интересом к тому, отчего иногда бывает совершенно иначе. Вот чем объясняется тот, по-видимому, странный факт, что в диссертации этого материалиста встречается меньше истинно материалистических замечаний об истории искусства, чем, например, в «Эстетике» абсолютного идеалиста Гегеля **.

Но вернемся к статье о «Пиитике» Аристотеля: она составляет как бы дополнение к исследованию об «эстетических отношениях искусства к действительности». По мнению Чернышевского, Аристотель уступает Платону в возвышенности требований, предъявляемых им к искусству; его понятия о значении музыки, поэзии не так поучительны, как Платоновы, и даже — как мы это объясняли мимоходом выше, говоря об отношениях Чернышевского к Гегелевой диалектике, — иногда страдают мелочностью. Наш автор не соглашается с Аристотелем, когда тот объясняет происхождение

* Сочинения, т. X, ч. 2, отд. I, стр. 90 ²².

** См. замечания Гегеля об истории голландской живописи, с которыми почти безусловно может согласиться любой из современных материалистов-диалектиков («Aesthetik», 1-er Baud, S. 217, 218, B. 11, S. 217–223 («Эстетика», Т. 1. стр. 217, 218; т. II, стр. 217–223) ²³). Подобных замечаний много рассеяно в его «Эстетике».

искусства стремлением человека к подражанию. Однако ему очень нравится взгляд Аристотеля на отношение философии к поэзии. Он говорит: «Поэзия, изображающая человеческую жизнь с общей точки зрения, представляющая не случайные и ничтожные мелочи ее, а то, что в жизни существенного и характеристического, чрезвычайно много имеет, как думает Аристотель, философского достоинства. Она в этом отношении даже гораздо выше, по его мнению, нежели история, которая без разбора должна описывать и важное, и неважное, и существенное, характеристическое, и случайные, не имеющие никакого внутреннего значения факты; поэзия гораздо выше истории также и потому, что представляет все во внутренней связи, между тем как история без всякой внутренней связи, по хронологическому порядку рассказывает разнородные факты, не имеющие между собою ничего общего» *.

Как известно, этот взгляд Аристотеля нравился также и Лессингу и по той же причине: он давал теоретическую возможность предъявить к поэзии столь дорогое обоим «просветителям» требование «объяснения жизни» или — чтобы выразиться с полной точностью — произнесения над нею «приговора». Конечно, на самом деле взгляд Аристотеля мог быть объяснен в том чисто теоретическом смысле, какой придал ему Гегель в своей «Эстетике» и какой мы чаще всего встречаем в касающихся этого предмета рассуждениях Белинского. Но Чернышевский, подобно Лессингу, истолковывает его в дорогом для «просветителей» практическом направлении **.

В качестве «просветителя», озабоченного главным образом практическими выводами и потому не очень расположенного ко всестороннему рассмотрению теоретической основы таких выводов, Чернышевский далеко не всегда отдает историческую справедливость отвергаемым им эстетическим теориям.

Чернышевский, подобно Лессингу, не любил «теоретиков псевдоклассической школы» по причинам, которые сами по себе совершенно понятны — и, что касается Лессинга, хорошо разъяс-

* Сочинения, т. I, стр. 36–37 ²⁴.

** Нелишним будет, пожалуй, напомнить следующую оговорку Чернышевского насчет истории: «Но мнение Аристотеля об истории требует объяснения: оно приложимо только к тому виду истории, который был известен в его время, — это была не собственно история, а летопись» (Сочинения, т. I, стр. 37) ²⁵.

нены Ф. Мерингом в его известной книге «Lessings-Legende» ²⁶, — но рассмотрение которых завело бы нас здесь слишком далеко. Он приписывает этим теоретикам подчас такие грехи, в каких они, говоря по правде, совсем не повинны, в чем он и сам мог бы легко убедиться при несколько большем внимании к исторической стороне занимавших его эстетических вопросов. Вот яркий пример. У Платона и Аристотеля изящные искусства называются *подражательными*. По этому поводу Чернышевский считает нужным оттенить, что то «*подражание*», о котором говорят эти философы, имеет очень мало общего с тем «*подражанием природе*», в котором псевдоклассическая школа видела сущность искусства. «Неужели Платон и особенно Аристотель, учитель всех Батте, Буало и Горациев ²⁷, — говорит он, — поставляют сущность искусства не в подражании природе, как привыкли все мы дополнять фразу, говоря о теории подражания? Действительно, и Платон, и Аристотель считают истинным содержанием искусства, в особенности поэзии, вовсе не природу, а *человеческую* жизнь. Им принадлежит великая честь думать о главном содержании искусства именно то самое, что после них высказал уже только Лессинг и чего не могли понять все их последователи. У Аристотеля в „Пиитике“ нет ни слова о природе: он говорит о людях, их действиях, событиях с людьми, как о предметах, которым подражает поэзия. Дополнение „природе“ могло быть принято в пиитиках только тогда, когда процветала вялая и фальшивая описательная поэзия... и неразлучная с нею дидактическая поэзия — роды, изгоняемые Аристотелем из поэзии. Подражание *природе* чуждо истинному поэту, главный предмет которого — человек. „Природа“ выступает на первый план только в пейзажной живописи, и фраза „подражание природе“ послышалась в первый раз из уст живописца» *.

Далее Чернышевский поясняет, со слов Плиния, при каких обстоятельствах произнесена была эта фраза: когда Лизипп спросил живописца Эвпомпа, кому из великих художников надо подражать, тот ответил, что подражать надо не художникам, а самой природе ²⁹. Из этих слов наш автор справедливо заключает, что образцом для художника должна служить живая действительность вообще, а не природа, в узком смысле этого слова. Но дело в том, что слова: «подражание природе» понимались в том же смысле и «теоретиками псевдоклассической школы».

* Сочинения, т. I, стр. 38–39 ²⁸.

В доказательство мы сошлемся на Буало, которого Чернышевский называет в числе писателей, будто бы забывавших о человеке. В третьей песне своего «*Art poétique*» Буало дает следующий совет авторам:

Que la nature done soil votre etude unique,
Auteurs, qui prétendez aux honneurs du comique.
Quiconque voit bien l'homme, et, d'un esprit profond,
De tant de coeurs caches a pénétré le fond;
Qui sait bien ce que c'est qu'un prodigue, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
Sur une scène heureuse il peut les étaler,
Et les faire à nos yeux vive, agir et parler.
Présentez en partout les images naïves;
Que chacun y soit peint des couleurs les plus vives.
La nature, fèconde en bizarres portraits,
Dans chaque âme est marquée à de différents traits,
Un geste la découvre, un rien la fait paraître.
Mais tout esprit n'a pas des yeux pour la connaître. *

Здесь как нельзя более ясно, что под «природой» Буало понимает именно человека. Не менее ясно это и в следующем отрывке:

Aux dépens du bon sens gardez de plaisanter.
Jamais de la nature il ne faut s'écarter.
Contemplez de quel air un père dans Térance
Vient d'un fils amoureux gourmander l'imprudence;

* Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для вас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить.
Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленяя простотой и яркими тонами.
Природа, от своих бесчисленных щедрот,
Особые черты всем людям раздает,
Но подмечает их по взгляду, по движениям
Лишь тот, кто наделен поэта острым зрением ³⁰.

De quel air cet amant écoute ses leçons,
Et court chez sa maitresse oublier ses chansons.
Ce n'est pas un portrait, une image semblable,
C'est un amant, un fils, un père veritable. *

Когда Буало говорил, что ни в каком случае не следует уклоняться от природы, его слова имели, очевидно, тот смысл, что человеческая природа должна быть изображена с возможно большею верностью. Буало ставит в пример Теренция ³²; но Теренций достоин подражания, по его мнению, именно как художник, мастерски воспроизводивший природу человека: отца, сына, любовника и т. д. Да и не мог XVII век предпочитать изображение природы изображению человеческой жизни. Он слишком интересовался этой последней. Она сосредоточивала на себе почти все его внимание, и даже пейзажная живопись этого столетия отодвигает природу на задний план. Внимание пейзажиста обращается во Франции от человека к природе только уже в конце двадцатых годов XIX столетия; да и этот поворот означает, собственно, не то, что художники начали интересоваться природой больше, нежели человеком, а то, что их стали теперь интересоваться другие, прежде мало интересные для них стороны душевной жизни человека **. Но, повторяем, для Чернышевского, как для «просветителя», не имели особенного значения эти исторические подробности. Ему важен был тот имевший в его глазах

* Природе вы должны быть верными во всем,
Не оскорбляя нас нелепым шутовством.
Пример Теренция тут очень помогает;
Вы сцену помните: сына отец ругает
За безрассудную — на взгляд отца — любовь,
А сын, все выслушав, бежит к любимой вновь.
Пред нами не портрет, не образ приближенный,
А подлинный отец и подлинный влюбленный ³¹.

** См. статьи, посвященные французскому пейзажу в сборнике «Histoire du paysage en France». Paris [«История пейзажа во Франции». Париж] 1908; там же лекции Л. Розенталя: «Le paysage au temps du romantisme» [«Пейзаж в период романтизма»], и статью Шарля Сонье: «Jean-FranCois Millet» [«Жан-Франсуа Милле»]. Ср. также Фромантэна: «Lea maitres d'autrefois. Belgique — Hollande», 8-е edit., Paris [«Мастера прошлого. Бельгия — Голландия», изд. 8, Париж] 1896, стр. 271 и сл.

огромное практическое значение вывод, что «называть искусство воспроизведением действительности (заменяя современным термином неудачно передающее смысл греческого *mimêsis* слово „подражание“) было бы вернее, нежели думать, что искусство осуществляет в своих произведениях нашу идею совершенной красоты, которой будто бы нет в действительности» *. Развивая эту свою мысль, Чернышевский утверждает, что напрасно думают, будто бы, признав своим верховным началом воспроизведение человеческой жизни, искусство тем самым вынуждено было бы делать грубые и пошлые снимки с действительности и отказаться от всякой идеализации. Чернышевский признает идеализацию, но он дает свое определение этому понятию. Идеализация, состоящая в так называемом облагораживании изображаемых предметов и характеров, равносильна чопорности, надутости и фальши: «единственная необходимая идеализация должна состоять в исключении из поэтического произведения ненужных для полноты картины подробностей, каковы бы ни были эти подробности». И это, разумеется, безусловно справедливо.

Не касаясь — как уже разобранных нами в другом месте — других эстетических взглядов, высказанных Чернышевским по поводу «Пиитики» Аристотеля и повторенных им в своей диссертации, мы остановимся еще только на одном. Чернышевский отмечает, что Аристотель ставил трагиков выше Гомера и находил, что поэмы этого последнего много уступают трагедиям Софокла и Эврипида в смысле художественной формы. Наш автор вполне согласен с этим взглядом греческого философа и, со своей стороны, считает нужным дополнить его только одним замечанием: он находит, что трагедии Софокла и Эврипида несравненно художественнее поэм Гомера не только по форме, но также и по содержанию. И он спрашивает, не пора ли и нам последовать примеру Аристотеля и взглянуть без ложного подобострастия на Шекспира. Лессингу, находит он, было естественно ставить великого английского драматурга выше всех поэтов, когда-либо существовавших на земле; но теперь, когда уже нет надобности восставать против слишком усердного подражания французским псевдоклассическим писателям и когда у нас есть Лессинг, Гёте, Шиллер, Байрон, вполне позволительно критическое отношение к Шекспиру. «Ведь Гёте признает же „Гамлета“ нуждающимся в

* Сочинения, т. I, стр. 39 ³³.

переделке? И, может быть, Шиллер не выказал неразборчивости вкуса, переделав наравне с Шекспировым „Макбетом“ и Расинову „Федру“. Мы беспристрастны к давно прошедшему: зачем же так долго медлить признавать и недавно прошедшее веком вышшего, нежели прежнее, развития поэзии? Разве ее развитие не идет рядом с развитием образованности и жизни» *.

Само собою разумеется, что можно и должно относиться с критикою к Шекспиру, как можно и должно относиться с нею, например, к Гёте и Толстому или Гегелю и Спинозе. Но можно ли поставить Лессинга и Шиллера или Байрона выше Шекспира, — это другой вопрос. Мы не имеем возможности разбирать его здесь, но мы все-таки позволим себе сказать, что как драматург Шекспир значительно выше названных Чернышевским писателей. Беспристрастие, конечно, необходимо во всех литературных суждениях; однако оно еще не обязывает нас к признанию той мысли, что успехи поэзии всегда идут рядом с успехами жизни и образованности. Нет, далеко не всегда. Как художники Корнель и Расин несравненно выше Вольтера, а между тем французская образованность и французская жизнь XVIII века далеко опередили образованность и жизнь Франции предыдущего столетия. Или — чтобы взять пример, который показался бы более убедительным Чернышевскому, как решительному противнику французской псевдоклассической школы, — разве не очевидно, что в эпоху того же Шекспира английский театр стоял несравненно выше, нежели в XVIII веке? А ведь английская образованность и жизнь очень далеко подвинулись вперед в промежуток, отделяющий одну от другой эти две эпохи. «Просветители» всех стран очень склонны были думать, что успехам просвещения («образованности») всегда прямо пропорциональны были успехи всех других сторон умственной и общественной жизни народов. Это не так. В действительности историческое движение человечества представляет собою такой процесс, в котором успехи одной из сторон не только не предполагают пропорциональных успехов всех других его сторон, но иногда прямо обуславливают собою отсталость или даже упадок некоторых из них. Так, например, колоссальное развитие западноевропейской экономической жизни, определив собою взаимное отношение между классом производителей и классом присвоителей общественного богатства, привело во второй

* Там же, стр. 43 ³⁴.

половине XIX столетия к духовному упадку буржуазии и всех тех искусств и наук, в которых выражаются нравственные понятия и общественные стремления этого класса. Во Франции конца XVIII столетия буржуазия выступила еще как класс, исполненный умственной и нравственной энергии; но это обстоятельство не помешало поэзии, созданной ею в то время, пойти назад сравнительно с тем, чем она была прежде, когда менее развита была общественная жизнь. Поэзия вообще плохо уживается с рассудочностью, а рассудочность очень нередко является необходимым следствием и верным показателем успехов образованности. Но Чернышевскому, как типичному «просветителю», были совершенно чужды соображения этого рода.

<...> Характеризуя и развивая свое «новое» понятие о действительности ³⁵, Белинский высказывался как «просветитель»; Чернышевскому оставалось только дальше идти в том же направлении. Чтобы показать, как последовательно держался Чернышевский этого направления и как верен был он «просветительскому» завету своего великого предшественника, мы приведем его взгляд на Шиллера, заимствуемый нами из его библиографической заметки о сочинениях Шиллера в переводе русских поэтов («Современник», 1857 год, № 1).

Он говорит там: «Его поэзия никогда не умрет, — это не какой-нибудь Соути или Гербель ³⁶. Люди, гордящиеся своею мнимую положительностью, между тем как имеют только сухость сердца, — своим знанием жизни, между тем как приобрели только знание мелочных интриг, говорят иногда о Шиллере свысока, как об идеалисте-мечтателе, иногда решаются даже намекать, что у него больше было сентиментальности, нежели таланта. Все это может быть справедливо относительно иных поэтов, которых считают у нас сходными по направлению с Шиллером, но не относительно Шиллера. Характер своей поэзии он сам объяснил нам в „Письмах об эстетическом воспитании человеческого рода“, излагая свои понятия о существенном значении поэзии вообще. Это сочинение написано в 1795 г., в эпоху французских войн, от результата которых зависела не только политическая самостоятельность или подчиненность Германии, но также решение вопросов внутреннего быта немецких племен. Шиллер хотел доказать в нем, что путь к разрешению общественных вопросов — эстетическая деятельность. По его мнению, необходимо нравственное возрождение человека для того, чтобы изменить к луч-

шему существующие отношения: устройство их может быть усовершенствовано только тогда, когда облагородится человеческое сердце. Средством такого возрождения должна быть эстетическая деятельность. Она должна давать благородное и твердое настроение умственной жизни. Суровые принципы душевного благородства пугают людей, когда излагаются строгою наукою. Искусство незаметно внушает человеку понятия, достоинство которых не хочет он оценить, когда они являются ему без поэтической одежды. Своими идеалами приводит поэзия лучшую действительность: внушая благородные порывы юноше, готовит она его к благородной практической деятельности.

Такова действительно поэзия Шиллера. Это вовсе не сентиментализм, не игра мечтательной фантазии: пафос этой поэзии — пламенное сочувствие всему, чем благороден и силен человек» *.

Поэзия должна быть средством нравственного возрождения людей. Поэтическая одежда нужна для того, чтобы внушить людям понятия, достоинство которых они не сумели бы оценить, если б увидели их без поэтической одежды. Вот основная мысль Чернышевского. С точки зрения этой мысли он оценивает Шиллера. Шиллер дорог ему как человек, стремившийся к нравственному воспитанию людей с помощью художественных произведений. Замечательнее всего в приведенном отрывке слова: «своими идеалами приводит поэзия лучшую действительность». Тут с особенною выпуклостью выражается новое, свойственное просветителям понятие действительности. Лучшая действительность создается идеалом. Этот взгляд составляет прямую противоположность тому, согласно которому идеалы влияют на действительность только в том случае, когда они выражают собою объективные тенденции ее развития. Поэзия внушает юношам благородные порывы и тем готовит их к благородной деятельности. Критика со своей стороны помогает в этом поэзии и таким образом становится тем, что называлось иногда у нас публицистической критикой.

Что критика 60-х годов, например критика Добролюбова, не раз переходила в публицистику, это всем известно. Поэтому, говоря о Чернышевском, мы будем приводить не столько доказательства этой мысли, сколько ее иллюстрации. В 1858 году в № 3 «Атеней» появилась в отделе критики статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous. Размышления по поводу повести

* Сочинения, т. III, стр. 5 ³⁷.

г. Тургенева „Ася“». Статья эта представляет собою один из самых ярких образчиков публицистической критики. О самой повести Тургенева, которую Чернышевский называет «едва ли не единственною хорошою новою повестью», в статье говорится очень немного, почти ничего. Автор обращает внимание только на сцену любовного объяснения героя повести с Асей и по поводу этой сцены предается «размышлениям». Читатели помнят, конечно, что в решительную минуту тургеневский герой струсил и пошел на попятную. Вот это-то обстоятельство и наводит Чернышевского на его «размышления». Он замечает, что нерешительность и трусость составляют отличительное свойство не одного только этого героя, но и большинства героев наших лучших беллетристических произведений. Он вспоминает о Рудине, о Бельтове, о развивателе некрасовской Саши ³⁸ и во всех видит то же самое свойство. Он не винит за него беллетристов, так как они отмечали лишь то, что на каждом шагу встречается в действительности. Мужества нет в русских людях, поэтому не имеют его и действующие лица беллетристических произведений. А мужества нет в русских людях потому, что нет у них привычки к участию в общественных делах. «Когда мы входим в общество, мы видим вокруг себя людей в форменных и неформенных сюртуках или фраках, эти люди имеют пять с половиною или шесть, а иные и больше футов роста; они отращивают или бреют волосы на щеках, верхней губе и бороде; и мы воображаем, что видим перед собою мужчин. Это совершенное заблуждение, оптический обман, галлюцинация, не больше. Без приобретения привычки к самобытному участию в гражданских делах, без приобретения чувств гражданина ребенок мужеского пола, вырастая, делается существом мужеского пола средних, а потом пожилых лет, но мужчиною он не становится или, по крайней мере, не становится мужчиною благородного характера» *. У людей гуманных и образованных недостаток благородного мужества бросается в глаза еще больше, чем у людей темных, потому что гуманный и образованный человек любит поговорить о материях важных. Он говорит с увлечением и красноречием, но лишь до тех пор, пока не начнется речь о переходе от слов к делу. «Пока о деле нет речи, а надобно только наполнить праздное время, праздную голову или праздное сердце разговорами и мечтами, герой очень бо-

* Сочинения, т. 1, стр. 97–98 ³⁹.

ек; подходит дело к тому, чтобы прямо и точно выразить свои чувства, — большая часть героев начинает уже колебаться и чувствовать уже неповоротливость в языке. Немногие, самые храбрейшие, кое-как успевают еще собрать все свои силы и коснеющим языком выразить что-то, дающее смутное понятие об их мыслях. Но вздумай кто-нибудь схватиться за их желания, сказать: вы хотите того-то; мы очень рады; начинайте же действовать, а мы вас поддержим, — при такой реплике одна половина храбрейших героев падает в обморок, другие начинают очень грубо упрекать вас за то, что вы поставили их в неловкое положение, начинают говорить, что они не ожидали от вас таких предложений, что они совершенно теряют голову, не могут ничего сообразить, потому что как это можно так скоро, и притом они же честные люди, и не только честные, но очень смирные, и не хотят подвергать вас неприятностям, и что вообще разве можно, в самом деле, хлопотать обо всем, о чем говорится от нечего делать, и что лучше всего — ни за что не приниматься, потому что все соединено с хлопотами и неудобствами, и хорошего ничего пока не может быть, потому что, как уже сказано, они никак не ждали и не ожидали и пр.» *.

Портрет, написанный, можно сказать, рукой мастера. Но мастер, писавший его, был не критиком, а публицистом. И точно так же публицисту принадлежат дальнейшие «размышления» нашего автора по поводу повести Тургенева. Случай, изображенный Тургеневым, заставляет его вспоминать о том, что все зависит исключительно от обстоятельств и что то́, в чем мы видим вину людей, на самом деле есть их беда, требующая помощи через устранение обстоятельств, ее вызвавших.

«Нужно не наказание отдельного лица, а изменение условий быта для целого сословия». Герой повести «Ася» не только не дурак, но прямо человек умный, много испытавший и наблюдавший в жизни. Если он, тем не менее, ведет себя очень глупо, то в этом виноваты два обстоятельства, одно из которых обуславливается другим: «Он не привык понимать ничего великого и живого, потому что слишком мелка и бездушна была его жизнь, мелки и бездушны были все отношения и дела, к которым он привык. Это первое. Второе — он робеет, он бессильно отступает от всего, на что нужна широкая решимость и благородный риск, опять-таки потому, что жизнь приучила его только к бледной мелочности во

* Там же, стр. 90–91 ⁴⁰.

всем» *. Чтобы изменить человеческий характер, необходимо изменить те условия, под влиянием которых он складывается. Эта справедливая мысль, занимавшая такое важное место в проповеди французских просветителей XVIII столетия, а потом социалистов-утопистов XIX столетия, логически ведет к вопросу: каковы же будут и откуда возьмутся те причины, которые изменяют к лучшему обстоятельства, определяющие собою человеческий характер? Этот вопрос Маркс разрешил указанием на экономическое развитие общества и тем произвел целый переворот в общественной науке. Чернышевский, который, подобно всем социалистам-утопистам, обыкновенно не занимается этим вопросом, подходит, однако, очень близко к нему в статье «Русский человек на rendez-vous». В самом деле, если огромное большинство наших «гуманных» и «образованных» людей, как две капли воды, похожи на героя тургеневской повести; если все они ведут себя неумно и нерешительно, потому что они и не способны к умным и решительным действиям, то как будто выходит, что призывать их к таким действиям и бесполезно и нерасчетливо: если уж интересоваться ими, то следует изменить к лучшему те условия, от которых зависит склад их характера. Чернышевский и сам чувствует, что это так; но ему не хочется решительно признать, что иначе и быть не может. «Мы, — говорит он, — все еще не хотим сказать себе: в настоящее время не способны они понять свое положение; не способны поступить благоразумно и вместе великодушно, — только их дети и внуки, воспитанные в других понятиях и привычках, будут уметь действовать как честные, благоразумные граждане... нет, мы все еще хотим полагать их способными к пониманию совершающегося вокруг них и над ними...» **.

В чём же дело? Отчего не хотелось Чернышевскому признать тот вывод, теоретическая правильность которого была для него несомненной? Это тоже зависело от «обстоятельств», и именно от того сочетания «обстоятельств», которое характеризует годы, непосредственно предшествовавшие у нас уничтожению крепостного права.

В герое «Аси» Чернышевский увидел типичного представителя образованной части нашего дворянства. Никакого сословного предубеждения в пользу дворянства он не имел, да и не мог

* Там же, стр. 97 ⁴¹.

** Там же, стр. 100–101 ⁴².

иметь. «Мы не имеем чести быть его родственниками,— говорит он о герое „Аси“, намекая на свое недворянское происхождение,— между нашими семьями существовала даже нелюбовь, потому что его семья презирала всех нам близких» *. Но он признается, что имеет некоторые культурные предубеждения в пользу дворянства; ему кажется,— «пустая мечта, но все еще неотразимая для нас мечта», замечает он,— будто бы изображенный в повести Тургенева дворянин оказал какие-то услуги нашему обществу, будто он является представителем нашего просвещения. Поэтому Чернышевский все еще желает добра «нашему герою и его собратам» и хочет дать им хороший совет. В их историческом положении готовится решительная перемена, и от их собственной воли зависит, как сложится их дальнейшая судьба. «Поймете ли вы требование времени, сумеете ли воспользоваться тем положением, в которое вы поставлены теперь,— говорит Чернышевский, обращаясь к «этим достопочтенным людям»,— вот в чем теперь для вас вопрос о счастье или несчастье навеки» **. Требования же времени заключались, по его мнению, в уступках крестьянству. Чернышевский усовещевает «достопочтенных» господ словами евангелия: «Старайся примириться с твоим противником, пока еще не дошли вы с ним до суда, а иначе отдаст тебя противник судье, а судья отдаст тебя исполнителю приговоров, и будешь ты ввергнут в темницу и не выйдешь из нее, пока не расплатишься за все до последней мелочи» (Матф., гл. V, стих. 25 и 26) ***. Ясно и без пояснений, что всякий теоретический вывод относительно способности данного общественного класса или слоя к определенному практическому действию всегда нуждается до известной степени в проверке путем опыта и что вследствие этого он может считаться достоверным *a priori* ⁴⁶ лишь в известных, более или менее широких пределах. Так, например, можно было с полной достоверностью предсказывать, что даже и более образованная часть дворянства не согласится принести свои интересы в жертву крестьянам. Такое предсказание совсем не нуждалось в практической проверке. Но когда нужно было определить, в какой мере способно образованное дворянство сделать крестьянам уступки

* Там же, стр. 100 ⁴³.** Там же, стр. 101 ⁴⁴.*** Там же, стр. 102 ⁴⁵.

в своих собственных интересах, тогда уж никто не мог с полной достоверностью сказать наперед: оно не перейдет в этом направлении такого-то предела. Тут всегда можно было предположить, что оно при известных обстоятельствах пойдет несколько дальше его, обнаружив несколько более правильное понимание своих собственных выгод. Практику, каким является в интересующем нас случае Чернышевский, не только можно, но и должно было попытаться убедить дворян в том, что их собственные выгоды требуют некоторых уступок освобождаемым крестьянам. Таким образом, то, что могло показаться в его статье противоречием, — требование благоразумного и решительного шага от людей, неспособность которых к решительности и благоразумию тут же признается и объясняется как необходимый продукт обстоятельств, — на самом деле противоречия в себе не заключало. Подобные мнимые противоречия можно найти также и в политической практике людей, стоящих на твердой почве материалистического объяснения истории. Однако тут приходится сделать весьма существенную оговорку. Когда материалист с известной осмотрительностью применяет свои теоретические выводы на практике, он все-таки может поручиться за то, что в этих его выводах есть некоторый элемент самой неоспоримой достоверности. И это потому, что когда он говорит: «все зависит от обстоятельств», он знает, с какой стороны надо ждать появления тех новых обстоятельств, которые изменят волю людей в желательном для него направлении; ему хорошо известно, что их, в последнем счете, надо ждать со стороны «экономики» и что чем вернее его анализ общественно-экономической жизни общества, тем достовернее его предсказание насчет будущего развития общества. Не то с идеалистом, который убежден в том, что «миром правят мнения». Если «мнения» представляют собою наиболее глубокую причину общественного движения, то обстоятельства, от которых зависит дальнейшее развитие общества, приурочиваются главным образом к сознательной деятельности людей, а возможность практического влияния на эту деятельность обуславливается большею или меньшею способностью людей к логическому мышлению и к усвоению новых истин, открываемых философией или наукой. Но эта способность сама зависит от обстоятельств. Таким образом, идеалист, признавший материалистическую истину о том, что характер, а также, конечно, и взгляды человека зависят от обстоятельств, попадает в заколдованный круг: взгляды зависят от обстоятельств, обстоятельст-

ва — от взглядов. Из этого заколдованного круга никогда не вырывалась мысль «просветителя» в теории. На практике же противоречие разрешалось обыкновенно усиленным призывом ко всем мыслящим людям, независимо от того, при каких обстоятельствах такие люди жили и действовали. То, что мы говорим теперь, мотет показаться ненужным, а потому скучным отступлением. Но на самом деле это отступление было для нас необходимо. Оно поможет нам понять характер публицистической критики 60-х годов.

Если практические упования «просветителя» приурочиваются к уму и доброй воле мыслящих людей, т. е. в сущности тех же «просветителей», то очевидно, что критика, желающая поддержать этих людей, потребует от художественной литературы, прежде всего, точного изображения общественной жизни со всеми ее достоинствами, недостатками, «положительными» и «отрицательными» явлениями. Только точное изображение всех сторон жизни может дать «просветителю» необходимый фактический материал для его приговоров над этой жизнью. Но это не все. Известно, что критика 60-х годов требовала от художественной литературы более внимательного отношения к «отрицательным», нежели к «положительным» сторонам жизни. Она обосновывала свое требование тем соображением, что в нашей общественной жизни «отрицательные» явления преобладают над «положительными». Само по себе это соображение было, конечно, верно. Однако оно еще ровно ничего не меняло. В 70-х годах «отрицательные» явления также преобладали у нас над «положительными», как и в 60-х; а между тем наши народники уже не довольствовались изображением отрицательных сторон нашей общественной жизни, находя, что художники обязаны изображать также положительные стороны ее. Это относилось, по крайней мере, к тем художникам, которые ставили себе целью изображение народной жизни, к так называемым беллетристам-народникам. Многие читатели 70-х годов предпочитали Н. Златовратского⁴⁷ Н. Успенскому⁴⁸ потому, что Златовратский, как им казалось, отводил в своих сочинениях много места отрадным для народников явлениям в крестьянской жизни (изображению общинных инстинктов крестьянина), между тем как Н. Успенский останавливался на печальных явлениях (на изображении развивающегося в крестьянстве индивидуализма). Поэтому как читатели, так и «передовые» критики 70-х годов были — как мы сейчас увидим это на одном очень ярком примере — несправедливы

к той нашей беллетристике предшествовавшего десятилетия, которая занималась народной жизнью. Они находили, что эта беллетристика не только не уважала народа, но даже презирала его. Это было не так, тут было явное недоразумение. Но это недоразумение в высшей степени характерно, и мы должны раскрыть его психологическую причину.

Если народники семидесятых годов требовали от беллетристики изображения отрадных явлений крестьянской жизни, то это можно назвать, выражаясь отчасти языком Писания, началом материалистической премудрости. Народники уже сознавали — очень смутно, но все-таки уже сознавали, по крайней мере, начинали сознавать, — что миром правят только те мнения, в которых выражается объективный ход развития этого мира. Этим и объясняется усиленный интерес народников к «отрадным» явлениям крестьянской жизни: они надеялись найти в этих явлениях объективное ручательство за будущее торжество своих идеалов. Поэтому-то и огорчал их Н. Успенский, показывавший им, что это объективное ручательство далеко не так прочно, как они хотели бы думать. А «просветитель» 60-х годов не искал никаких объективных ручательств за торжество идеала: в его глазах совершенно достаточным ручательством за это торжество являлась сила истины, отвлеченная правильность «мнения». И чем беспощаднее обнажала современная ему беллетристика недостатки народной жизни и народного характера, тем охотнее он рукоплескал ей, потому что тем больше видел он в ней указаний на то, что должно быть исправлено им, «просветителем». Эта черта «просветительской» психологии нашла свое выражение и в критике.

В 1861 году вышло отдельное издание рассказов Н. В. Успенского, о которых Чернышевский написал статью *«Не начало ли перемены?»*, помещенную в ноябрьской книжке «Современника» за тот же год. Он хвалил рассказы Н. В. Успенского за то, что в них не было никакого «прикрашиванья народных нравов и понятий». Таким прикрашиваньем грешили, по его словам, Тургенев и Григорович ⁴⁹ в своих повестях из народного быта. Он сравнивал отношение этих писателей к народу с отношением Гоголя к Акакию Акакиевичу ⁵⁰. Гоголь умалчивает о недостатках своего героя, потому что считает его недостатки совершенно непоправимыми. «Акакий Акакиевич был смешной идиот... Но говорить всю правду об Акакии Акакиевиче бесполезно и бессовестно... Сам для себя он ничего не может сделать, будем же склонять дру-

гих в его пользу. Но если говорить другим о нем все, что можно бы сказать, их сострадание к нему будет ослабляться знанием его недостатков. Будем же молчать о его недостатках» *. Совершенно так же относились к народу Григорович, Тургенев и все их подражатели. Народ являлся у них в виде Акакия Акакиевича, о котором можно только сожалеть и порицать которого было бы жестоко. Говорится только об его несчастьях: «Посмотрите, как он кроток и безответен, как безропотно переносит он обиды и страдания! Как он должен отказывать себе во всем, на что имеет право человек! Какие у него скромные желания! Какие ничтожные пособия были бы достаточны, чтобы удовлетворить и осчастливить это забитое существо, с таким благоговением смотрящее на нас, столь готовое проникаться беспредельною признательностью к нам за малейшую помощь, за ничтожнейшее внимание, за одно ласковое слово от нас! Читайте повести из народного быта г. Григоровича и г. Тургенева со всеми их подражателями — все это насквозь пропитано запахом „шинели“ Акакия Акакиевича» **. И все это до чрезвычайности благородно. Но народу пользы от этого не было никакой. Польза была только для нас, наслаждавшихся сознанием своей доброты. В лице Н. В. Успенского Чернышевский приветствовал появление нового слоя образованных русских людей, умеющих относиться к народу уже не так, как относилось к нему чувствительное и снисходительное барство. Чернышевский многого ждал от этого слоя вообще и от литературы, которую он мог бы создать, в частности. Эта литература будет смотреть на крестьянина такими же трезвыми глазами, как и на людей других званий и состояний. Чернышевский старается убедить своих читателей, что так и должно быть. «Забудемте же, — говорит он, — кто светский человек, кто купец или мещанин, кто мужик, будемте всех считать просто людьми и судить о каждом по человеческой психологии, не позволяя себе утаивать перед самими собою истину ради мужицкого звания» ***.

Чернышевский признает, что Н. Успенский «выставил русского простолюдина простофилю», которому трудно связать в голове две отдельные мысли. «Но какой же мужик превосходит нашего быстротою понимания? — спрашивает он. — О немецком поселянине

* Сочинения, т. VIII, стр. 342 ⁵¹.

** Там же, стр. 342 ⁵².

*** Там же, стр. 345 ⁵³.

все говорят то же самое, о французском то же, английский едва ли не стоит еще ниже их. Французские поселяне заслужили всесветную репутацию дикою неповоротливостью ума *. Итальянские поселяне прославились совершенным равнодушием к итальянскому делу ⁵⁵ ⁵⁶. Но о крестьянах излишне и говорить: им, по словам Чернышевского, «натурально играть в истории дикую роль», так как они еще «не вышли из того исторического периода, от которого сохранились Гомеровы поэмы, Эдда и наши богатырские песни» **. Огромное большинство людей всех сословий и всех стран живет рутинною и обнаруживает крайнюю несообразительность, едва только случится ему выйти из круга обычных своих представлений: «После каждого спора спросите у кого хотите из споривших, умные ли вещи говорили его противники и понятливы ли, восприимчивы ли были они к его мыслям. Из тысячи случаев только в одном скажет вам человек, что против его мнений говорили умно, с толком. Значит, в остальных случаях непременно одно из двух: или действительно бестолковы люди, с которыми спорил спрошенный человек, или сам он бестолков. А ведь эта дилемма захватывает всю тысячу, за исключением одного» ***.

Тут перед нами тот же самый взгляд на массу, как на отстающую часть действующей армии, с которым мы подробно ознакомились в одном из предыдущих отделов. Действительное участие в движении принимает лишь мыслящее меньшинство — интеллигенция, согласно позднейшей терминологии ⁶⁰, — которому необходимо знать все свойственные массе недостатки, чтобы со временем устранить их. Чернышевский ошибался, думая, что в подобном отношении к массе не было ничего высокомерного. В нем, несомненно, был свой и даже очень сильный элемент высокомерия, совершенно, впрочем, неизбежный для всех тех, которые стоят на точке зрения исторического идеализма.

Но, как бы то ни было, чрезвычайно интересно то, что один из самых выдающихся критиков последующего десятилетия, уже цитированный нами выше, г. Скабичевский, коренным образом разошелся с Чернышевским в оценке рассказов Н. Успенского.

* Там же, стр. 356 ⁵⁴.

** Там же, стр. 356 ⁵⁷. Предлагаем эти слова просвещенному вниманию г. Иванова-Разумника, который считает Чернышевского одним из родоначальников русского народничества ⁵⁸.

*** Там же, стр. 356 ⁵⁹.

Г-н Скабичевский находит, что в них народ представляется в невообразимо безобразном виде. «Забитость, тупоумие, отсутствие всякого человеческого образа и подобия в героях Н. Успенского одуряет вас, — говорит он, — когда вы читаете его очерки, вы видите перед собою людей, которые в жизни своей ничем более не руководствуются, как только грубою, скотскою чувственностью, ни к чему не стремятся, как лишь нажать копейку или спустить ее в кабак; да и в этих стремлениях что шаг ступят, то сделают какую-нибудь невообразимую глупость» *.

Этот отзыв г. Скабичевского — подобно очень и очень многим другим его отзывам — совсем неправилен. Произведения Н. Успенского не свободны от некоторых преувеличений. Это так. Но отсюда еще далеко до того взгляда на крестьян, какой приписал ему г. Скабичевский. Мы спросили бы его, например, в самом ли деле очень глупа, груба и скотоподобна крестьянка-мать, выведенная Н. Успенским в рассказе «Старуха» **. Мы спросили бы его, действительно ли «невыразимо безобразна» баба, фигурирующая в рассказе «Катерина» ***. Удивительно, что г. Скабичевский не заметил некоторых потрясающих и поистине превосходных сцен в длинном рассказе «Саша» ****. Н. Успенский, конечно, не занимает в нашей литературе того места, которое принадлежит в истории голландской живописи Теньеру и Остаду (как это думал П. В. Анненков) ⁶¹. Во-первых, он не был равен им по таланту, а во-вторых, он совсем иначе, нежели они, относился к изображаемой им действительности. Это был типичный представитель эпохи 60-х годов, взявшийся за изображение народного быта. Он отнюдь не задавался целью издеваться в своих произведениях над русским крестьянином. Что он по-своему сильно сочувствовал ему, в этом легко убедится всякий, кто даст себе труд внимательно прочитать его сочинения. Но он сочувствовал народу именно по-своему, т. е. как «просветитель», т. е. как человек, не чувствующий никакой надобности в идеализации отсталой массы. Если он видел безобразные черты в характере крестьянина, то он, нисколько не смущаясь, передавал их в своей картине, относя их на счет «обстоятельств», речь о которых так часто идет у Чернышевского.

* Скабичевский, цитир. сочинение, стр. 227.

** Соч. Н. В. Успенского, Москва 1881 г. Т. 1.

*** Там же, т. II.

**** Там же, т. I, стр. 417, 512.

«Понятно,— говорит он в своих „Записках сельского хозяина“,— что крестьянин, воспитанный в рабстве, не мог вдруг сделаться свободным в настоящем значении этого слова; лишь только крепостной туман и чад рассеялись, мы увидели нашего мужика обезображенным... крестьянин по-прежнему беден — и ему долго, долго еще нужно поправляться после крепостного разгрома... Да и как поправляться? Начинать с ничего — дело крайне мудреное» *. Высказать такое мнение вовсе не значит издеваться над народом. Но это мнение не могло быть симпатичным народнику, — или «субъективисту», зараженному всеми предрассудками народников, — который был твердо убежден в том, что крестьянин начинает не «с ничего», а с общины, ждущей только благодетельного толчка со стороны народолюбивой интеллигенции, чтоб начать быстро развиваться в направлении социалистического идеала. Но Н. Успенскому случалось высказываться еще решительнее. Он писал, например: «От теперешних крестьян, недавно бывших жертвами крепостного состояния, ждать нечего: не воскреснуть им!., атрофию едва ли когда-нибудь будет лечить медицина, потому что эта болезнь основывается на *органическом* повреждении...» **. С этим уже совсем трудно было согласиться «людям 70-х годов». Отсюда и происходило главным образом недоброжелательное отношение критики этой эпохи к Н. В. Успенскому.

Читатель спросит, пожалуй: а легко ли было согласиться с совершенно безнадежным взглядом Н. В. Успенского на «теперешних крестьян» самому Чернышевскому, который, по-видимому, считал тогда возможным широкое движение в народе, недовольном условиями отмены крепостного права. На это мы ответим, что, разумеется, это было бы не легко для него, если б он счел себя обязанным безусловно согласиться с Н. В. Успенским. Но в том-то и дело, что он с ним не безусловно соглашался. Он считал совершенно правдивыми очерки Н. В. Успенского, но он не делал из них безнадежного вывода. Он говорил: «Рутинна господствует над обыкновенным ходом жизни дюжинных людей и в простом народе; как во всех других сословиях, в простом народе рутинна так же тупа, пошла, как во всех других сословиях. Заслуга г. Успенского состоит в том, что он отважился без всяких утаек и прикрас изобразить нам рутинные мысли и поступки, чувства и обы-

* Сочинения, т. II, стр. 201.

** Там же, т. II, стр. 202.

чаи простолюдинов. Картина выходит вовсе не привлекательная: на каждом шагу вздор и грязь, мелочность и тупость.

Но не спешите выводить из этого никаких заключений о состоятельности или несостоятельности ваших надежд, если вы желаете улучшения судьбы народа, или ваших описаний, если вы до сих пор находили себе интерес в народной тупости и вялости. Возьмите самого дюжинного, самого бесцветного, слабохарактерного, пошлого человека: как бы апатично и мелочно ни шла его жизнь, бывают в ней минуты совершенно другого оттенка, минуты энергических усилий, отважных решений. То же самое встречается и в истории каждого данного народа» *.

Обстоятельства, от которых в последней инстанции все зависит, могут сложиться так, что даже апатичная масса станет способна к энергичным усилиям и отважным решениям. А в ожидании того момента, когда эти обстоятельства примут благоприятный оборот, нужно внимательно изучать отсталую массу. Инициатива отважных решений никогда не будет принадлежать массе простонародья; но необходимо знать свойства людей, составляющих эту массу, «чтобы знать, какими побуждениями может действовать на них инициатива» **. И чем точнее будет беллетристика воспроизводить свойства народной массы, тем более она облегчит дело тех людей, которым придется при благоприятных обстоятельствах взять на себя инициативу великих решений.

Теперь мы попросим читателя вспомнить, что в одном из тезисов своей диссертации Чернышевский, указав на воспроизведение жизни, как на главный признак искусства, прибавляет: «часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни». То, что приведено нами, хотя бы только из одной статьи «Не начало ли перемены?», ясно показывает, до какой степени литературная критика в лице Чернышевского склонна была дорожить воспроизведением жизни преимущественно как материалом для ее объяснения и для суждения о ней (для составления приговора об явлениях жизни). И та же склонность Чернышевского обнаруживается решительно во всех других его литературных статьях. Вот что говорит он, например, в рецензии на сборник стихотворений А. Н. Плещеева («Современник», 1861 г., № 3) ⁶⁴.

* Соч. Н. Г. Чернышевского, т. VIII, стр. 357 ⁶².

** Там же. стр. 346 ⁶³.

Он с неудовольствием вспоминает то время, когда наша критика относилась к Плещееву с пренебрежением и даже недоброжелательством. «Дико вспомнить теперь об этом,— говорит он.— Неужто благородные чувства, благородные мысли, которыми веяло от каждой страницы небольшой книжки г. Плещеева, были таким ежедневным явлением в тогдашней русской поэзии, чтобы можно было с пренебрежением отвернуться от них? Да и когда же это бывает можно и позволительно?» У Плещеева, по его словам, не было большой поэтической силы, и его стремления и надежды отличались порядочною неопределенностью. Но в нем было много искренности, а выражать свои надежды с большею точностью он не мог по не зависящим от него условиям. Наконец, все мы вовсе не так высоко и безукоризненно развиты, чтобы можно было назвать бесполезным искренний голос, заступающийся, хотя бы в общих чертах, за лучшую сторону человеческой природы. «Есть много самых обыкновенных понятий, врожденных человеку чувств,— заключает наш автор,— о которых, тем не менее, надо беспрестанно напоминать, чтобы они не забывались. Это и везде нужно, не говоря уже о нашем не сформировавшемся обществе. Поэты с таким благородным и чистым направлением, как направление Плещеева, всегда будут полезными для общественного воспитания и найдут путь к молодым сердцам. Трудно употребить лучше его в дело те поэтические способности, которыми он обладает» *.

Поэзия должна воспитывать людей для лучшего будущего, она должна будить в них бодрость и веру в свои силы. Так смотрел Чернышевский. Ввиду этого неудивительно, что он, по его словам, в книжке Плещеева с особенным удовольствием перечитал прекрасный гимн, начинающийся знаменитыми словами:

Вперед, без страха и сомненья,
На подвиг доблестный, друзья!
Зарю святого искупленья
Уж в небесах завидел я! ⁶⁶

Такая поэзия не могла не нравиться «просветителям». Известно, что их пристрастие к ней вызывало насмешку со стороны людей, считавших себя тонкими ценителями художественных произведений. Теперь у нас, по-видимому, опять наступает эпо-

* Там же, стр. 121 ⁶⁵.

ха пренебрежительного отношения к тем чувствам, которые выражались, между прочим, в гимне Плещеева.

Поэтому мы считаем не лишним сказать несколько слов по поводу обвинений, выдвигавшихся сторонниками чистого искусства против «просветительских» тенденций в нашей литературной критике. Гг. сторонники чистого искусства утверждали — и теперь, кажется, не прочь повторять это, — что наши «просветители» пренебрегали духовными интересами человечества и выше всего ставили интересы желудка. Это, как мы уже сказали в другом месте, просто нелепая неправда. «Просветители» думали, что искусство, содействуя распространению здоровых понятий в обществе, принесет, прежде всего, умственную пользу людям. И этой пользой они дорожили больше всего. Материальная выгода была в их глазах простым результатом умственного развития народа: известно, что щуке не так-то легко проглотить карася, когда он не «дремлет». Чтобы приблизить время пробуждения карасей, «просветители» готовы были на всякие самопожертвования, а их обвиняли в том, что они дорожат только «печными горшками». Эту нелепую неправду могли высказывать только люди, испытывавшие более или менее смутное опасение насчет того, что содержимое их собственных печных горшков будет уж не так вкусно и обильно, когда проснувшиеся караси начнут принимать свои меры против щучьих подвигов. Так было в эпоху Чернышевского; так остается и до сих пор. Люди, осмеивающие теперь гражданские мотивы поэзии, чаще всего — не говорим всегда: есть исключения, вызываемые простым недомыслием, — облачают в «сверхчеловеческий» костюм самые вульгарные эксплуататорские стремления.

Говоря это, мы совсем не хотим, однако, отрицать, что принципы, лежавшие в основе литературной критики 60-х годов и разработанные преимущественно Чернышевским, могли в своем крайнем развитии привести к весьма односторонним выводам. К таким выводам критика 60-х годов не раз приходила в лице Д. И. Писарева. Но, во-первых, нельзя делать Чернышевского ответственным за Писарева; а во-вторых, даже Писарев был очень далек от того сугубого вздора, который нередко приписывали ему его «эстетические» противники.

<...> В заключение мы считаем необходимым сделать следующую, весьма существенную, как нам кажется, оговорку.

Если «люди 60-х годов» смотрели на художественную литературу глазами «просветителей», т. е. требовали от нее прежде

всего «приговоров о явлениях жизни», то это еще не значит, что они были лишены художественного чутья. Этого нельзя сказать, по крайней мере, об их наиболее выдающихся и наиболее блестящих представителях, какими были Чернышевский, Добролюбов и Писарев. В сочинениях каждого из них — и иногда именно там, где они дальше всего заходят в своей рассудочности, — можно встретить самые несомненные свидетельства о тонкости их литературного вкуса. <...>

Что «публицистическая критика» Добролюбова была весьма чутка к художественным достоинствам разбираемых произведений, это признают теперь, если мы не ошибаемся, даже люди, очень мало расположенные к нашим «шестидесятникам». Но некоторые из этих людей, отдавая эту справедливость Добролюбову, не видят, однако, даже признаков художественного чутья в критических статьях Чернышевского. Да что говорить о людях, мало расположенных к нашим «шестидесятникам». Даже г. Скабичевский, который в качестве присяжного критика «Отечественных Записок» склонен был смотреть на себя, как на писателя, всей душой преданного тому, что называлось у нас лучшими заветами 60-х годов, так судит о критике Чернышевского:

«Что касается до Чернышевского, то он первый подал пример той публицистической критике, которая вытекала из его теории. По правде сказать, критические статьи его далеко уступают статьям Добролюбова. Прежде всего, вы видите в них отсутствие того же, чем хромает и диссертация, т. е. эстетического, а следовательно, и критического чутья, и этот недостаток повел за собой ряд вопиющих промахов. Так, например, Чернышевский очень пренебрежительно и враждебно отнесся к драме Островского «Бедность не порок» из чисто партийной вражды и в то же время с большим восторгом приветствовал появление рассказов Николая Успенского, усмотрев в них конец сентиментальной идеализации народа и начало реального и трезвого отношения к нему, не заметивши в то же время всей поверхностности и грубости шаржей Николая Успенского» *.

Мы уже говорили, что «шаржи» Николая Успенского далеко не так плохи, как это думает г. Скабичевский. Теперь мы скажем, что пренебрежительный отзыв Чернышевского о драме «Бедность не порок» не помешал ему отдать должное «прекрасному дарова-

* Цит. соч., стр. 66.

нию» (подлинные его слова) Островского и отнести с большой похвалой к комедии «Свои люди — сочтемся». Если в отзыве о драме «Бедность не порок» слышится «партийная вражда», то следует помнить, что Чернышевский враждовал в данном случае с тем, что отнюдь не заслуживало сочувствия. Он с насмешкою отнесся к тем критикам, которые ставили «Бедность не порок» выше «Гамлета» и «Отелло». Разве ж не заслуживало насмешки это нелепое увлечение? Он иронизировал над тою славянофильски настроенною частью публики, которая увидела в Любиме Торцове прекрасное выражение «русского духа» и воображала, что, создав этот тип, Островский сказал новое слово. Правда, Чернышевский заходил слишком далеко, говоря, что «Бедность не порок» относится к тому же роду произведений, как «Мельник» Аблесимова, и есть простой сборник народных песен и обычаев *. Но он, в конце концов был совершенно прав, когда говорил, что в названной драме Островский впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашено **. Критика и теперь должна признать это. Точно так же она и теперь должна признать, что Чернышевский сразу и очень верно оценил великое художественное значение произведений Л. Толстого. Но мало того, что он сразу и верно оценил это значение. Не будет преувеличением сказать, что Чернышевский сразу же определил главную отличительную черту художественного таланта Л. Толстого. В библиографической заметке, посвященной «Детству и отрочеству» и «Военным рассказам» Л. Толстого, мы находим следующие строки:

«Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексиею о настоящем. Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров;

* Соч., т. I, стр. 129 ⁶⁷.

** Там же, стр. 130 ⁶⁸.

другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином» *.

Это до последней степени тонкое критическое замечание. И оно не мимоходом высказывается у нашего автора, а получает у него довольно обстоятельное развитие. Чернышевский говорит, что из других замечательнейших наших поэтов указанная им сторона психологического анализа более всего развита у Лермонтова, но что и у него она все-таки играет слишком второстепенную роль и редко обнаруживается. Очень редко встречается она и у великих иностранных художников, которые по большей части представляют нам не диалектику мыслей и чувств, не переход одного чувства в другое и одной мысли в другую мысль, а только два крайние звена этого психического процесса: только его начало и конец. «Это потому, — опять чрезвычайно тонко замечает Чернышевский, — что большинство поэтов, имеющих драматический элемент в своем таланте, заботятся преимущественно о результатах проявления внутренней жизни, о столкновениях внутренней жизни, о столкновениях между людьми, о действиях, а не о таинственном процессе, посредством которого вырабатывается мысль или чувство; даже в монологах, которые, по-видимому, чаще всего должны бы служить выражением этого процесса, почти всегда выражается борьба чувств, и шум этой борьбы отвлекает наше внимание от законов и переходов, по которым совершается ассоциация представлений, — мы заняты их контрастом, а не формами их возникновения, — почти всегда монологи, если содержат не простое анатомирование неподвижного чувства, только внешностью отличаются от диалогов: в знаменитых своих рефлексиях Гамлет как бы раздвояется и спорит сам с собой; его монологи в сущности принадлежат к тому же роду сцен, как и диалоги Фауста с Мефистофелем ⁷⁰ или споры маркиза Позы с Дон-Карлосом» **. Толстой не ограничивается изображением результатов психического процесса готовых чувств; его, как сказано, интересует самый процесс; он является несомненным мастером в его изображении. В этом состоит, по мнению

* Сочинения, II, стр. 639 ⁶⁹.

** Сочинения, II, стр. 642 ⁷¹.

Чернышевского, оригинальная черта таланта Толстого. Чернышевский говорит, что, вероятно, Толстой напишет много такого, что будет поражать каждого читателя другими, более эффектными качествами: глубиной идеи, яркими картинами быта и т. д.; но для истинного знатока всегда будет видно, что истинно силен и прочен его талант именно указанным качеством.

Это как нельзя более справедливо. И весьма достойно замечания то обстоятельство, что, между тем как Толстой — что хорошо видно из недавно опубликованной П. Бирюковым биографии его ⁷² — относился к Чернышевскому и его единомышленникам с полным отрицанием и столь же полным непониманием, Чернышевский, со своей стороны, сумел не только оценить талант Толстого, но и тонко подметить самую замечательную его черту. Это поистине большая литературная заслуга. Нам кажется, что совершить ее помогла Чернышевскому та самая рассудочность, которая вообще свойственна «просветительным» эпохам и благодаря которой критика 60-х годов иногда бывала достаточно внимательна к эстетической стороне разбираемых произведений. Как ни чужды были Толстому все взгляды и стремления «людей шестидесятих годов», но и он не ушел от влияния своего времени. В нем тоже была чрезвычайно сильно развита рассудочность, но только она приняла у него другое направление: вместо того, чтобы анализировать взаимные отношения людей, Толстой, который был в сущности совершенно равнодушен к этим отношениям и интересовался исключительно собою, анализировал свою собственную психическую жизнь и развивал ту свою способность, которая в самом деле составляет главную отличительную черту его художественного таланта.

Чернышевский защищает далее Толстого от упреков в том, что в «Детстве и отрочестве» нет картин общественной жизни. Он иронически замечает, что в этих произведениях нет и многого другого, например военных сцен, исторических воспоминаний, картин итальянской природы и т. п. «Автор хочет перенести нас в жизнь ребенка, — справедливо замечает он, — а разве ребенок понимает общественные вопросы, разве он имеет понятие о жизни общества? Весь этот элемент столь же чужд детской жизни, как лагерная жизнь, и условия художественности были бы точно так же нарушены, если бы в „Детстве“ была изображена общественная жизнь, как и тогда, если бы изображена была в этой повести военная или историческая жизнь. Мы любим не менее кого другого,

чтобы в повестях изображалась общественная жизнь; но ведь надобно же понимать, что не всякая поэтическая идея допускает внесение общественных вопросов в произведение; не должно забывать, что первый закон художественности — единство произведения и что потому, изображая „Детство“, надобно изображать именно детство, а не что-либо другое, не общественные вопросы, не военные сцены, не Петра Великого и не Фауста, не Индиану, не Рудина, а дитя с его чувствами и понятиями» *.

Чернышевский повторяет, что у Толстого истинный талант, и по этому поводу дает нам понять, какие произведения считает он истинно художественными. Сочинения Толстого художественны, — это значит, что «в каждом из них очень полно осуществляется именно та идея, которую он хотел осуществить в этом произведении. Никогда не говорит он ничего лишнего, потому что это было бы противно условиям художественности, никогда не обезобразил он свои произведения примесью сцен и фигур, чуждых идее произведения. Именно в этом и состоит одно из главных требований художественности» **.

Все это показывает, что в лице Чернышевского критика 60-х годов хотя и отличалась, вообще говоря, преобладанием рассудочности, но все-таки была чрезвычайно далека от той нелепой односторонности, в которой ее уличали ее враги и которую не прочь навязать ей даже ее странный и непонятливый полудруг г. Скабичевский ***. Мы с твердым убеждением говорим, что Чернышевский, ждавший от Толстого в будущем много великих произведений, не написал бы о «Войне и Мире» таких действительно и непростительно односторонних страниц — односторонних до высокого комизма, — какие вышли из-под пера г. Скабичевского ⁷⁶. Иной читатель скажет нам, может быть, что это само собой понятно ввиду той «дистанции», которая отделяет Чернышевского от г. Скабичевского. Мы спорить и прекословить не станем. Между ними в самом деле «дистанция огромного размера» ⁷⁷. Но ведь вообразил же г. Скабичевский, что способен *критиковать Чернышевского!*

* Сочинения, II, стр.645–646 ⁷³.

** Там же, стр.647 ⁷⁴.

*** Надо заметить к тому же, что Чернышевский очень решительно и даже едко оспаривал при этом общественные взгляды гр. Л. Толстого. См. его рецензию о «Ясной Поляне». Соч., т. IX, стр. 117 и след ⁷⁵.