

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗГЛЯДЫ В. Г. БЕЛИНСКОГО

I

Как отразилось примирение Белинского с «разумною действительностью» на его литературных взглядах?

«Увлечшись толкованиями Б — на¹ Гегелевой философии, что «все действительное разумно», Белинский проповедовал о примирении в жизни и искусстве, — говорит Панаев. — Он дошел до того (крайности были в его натуре), что всякий общественный протест казался ему преступлением... Он с презрением отзывался о французских энциклопедистах XVIII столетия, о критиках, не признававших теории «искусства для искусства», о писателях, стремившихся к новой жизни, к общественному обновлению. Он с особенным негодованием и ожесточением отзывался о Жорж Занд. Искусство составляло для него какой-то высший, отдельный мир, замкнутый в самом себе, занимающийся только вечными истинами и не имеющий никакой связи с нашими житейскими дрязгами и мелочами, с тем низшим миром, в котором мы вращаемся. Истинными художниками почитал он только тех, которые творили *бессознательно*. К таким причислялись Гомер, Шекспир и Гёте... Шиллер не подходил к этому воззрению, и Белинский, некогда восторгавшийся им, охлаждался к нему по мере проникновения своей новой теорией. В Шиллере не находил он того спокойствия, которое было непременным условием свободного творчества... Светлый взгляд Белинского затуманивался более и более, врожденное ему эстетическое чувство подавлялось неумолимой теорией. Белинский незаметно запутывался в ее сетях»².

Приведа этот отрывок из воспоминаний Панаева, г. Пыпин ограничился лаконическим замечанием: «Выход из этого положения Белинский нашел уже в Петербурге»³. Таким

образом, наш почтенный ученый без всяких оговорок принял взгляд Панаева на значение примирительных стремлений в истории развития литературных понятий Белинского. Взгляд этот очень распространен теперь. Можно сказать, что он перешел даже в учебники. Вот что мы читаем, например, в «Истории русской литературы» г. П. Полевого:

«Этот период деятельности Белинского, с 1838 по 1841 г., представляет самые печальные и менее всего плодотворные годы его литературного поприща. Правда, он оказал и в этот период услугу русской литературе, познакомивши публику с философией Гегеля, но в то же время, усвоивши себе эту философию крайне односторонне, книжным, отвлеченным образом, он внес и в эстетические понятия односторонность и исключительность. Так, опираясь на то положение, что истинно-разумный человек должен беспристрастно и спокойно относиться ко всем невзгодам жизни, и помня, что все действительное разумно, должен мирить в своем разуме все противоречия, Белинский начал считать истинно-художественными произведениями только такие, в которых он видел объективное, олимпийское, спокойное созерцание жизни... Требуя, чтобы поэзия, бесстрастно созерцающая жизнь, существовала сама для себя и ни о чем более не заботилась, как о художественности своих форм, объявивши, что истинная поэзия есть поэзия формы, поэзия же содержания, какие бы высокие идеи в себе ни заключала, есть уклонение поэзии и красноречия, — Белинский выключил из области поэзии и все те произведения, в которых он видел увлечение со стороны поэтов живыми вопросами общественной жизни. С этой точки зрения с особенной злобой и ожесточением напал Белинский на современную французскую литературу, а вместе с тем и на самую народность французскую»⁴.

Это почти то же, что говорил Панаев.

По мнению г. Полевого, восстание Белинского против Гегеля и «разумной действительности» знаменовало собою целый переворот в эстетических понятиях Белинского. Это мнение вполне логично вытекает из приведенного нами взгляда Панаева на «печальный период» в литературной деятельности Белинского. А из этого мнения в свою очередь совершенно логично вытекает тот вывод, что увлечение Гегелевой философией ничего, кроме вреда, не принесло нашему гениальному критику.

Но так ли все это? Правда ли, что увлечение Гегелем вредно повлияло на развитие эстетических и вообще литературных взглядов Белинского?

Чтобы ответить на этот вопрос, нам полезно будет припомнить, каковы были эстетические понятия Белинского в эпоху его полного примирения с действительностью, т. е. в то время, когда он писал статью об «*Очерках Бородинского сражения*».

В конце этой статьи находится следующее весьма интересное и поучительное место:

«Мы думаем и убеждены, что уже проходит в нашей литературе время безотчетных возгласов с «ахами» и восклицательными знаками и точками для выражения глубоких идей без всякого смысла; что проходит уже время великих истин, с диктаторской важностью изрекаемых и ни на чем не основывающихся, ничем не подтверждающихся, кроме личного мнения и произвольных понятий мнимого мыслителя. Публика начинает требовать не мнений, а мысли. Мнение есть произвольное понятие, основанное на поговорке: «мне так кажется»; какое же дело публике до того, что и как кажется тому или другому господину?.. Притом один и тот же предмет одному кажется так, другому иначе и большей частью обыкновенно вверх ногами. Вопрос не в том, как кажется, а в том, как *есть* в самом деле, и этот вопрос может решаться не мнением, а мыслью. Мнение опирается на случайном убеждении случайной личности, до которой никому нет дела и которая сама по себе — очень неважная вещь; мысль опирается на самой себе, на собственном внутреннем развитии из самой себя, по законам логики»⁵.

В статье «*Менцель, критик Гёте*» мы читаем: «Искусство есть воспроизведение действительности; следовательно, его задача не поправлять и не прикрашивать <жизнь>, а показывать ее так, как она есть на самом деле. Только при этом условии поэзия и нравственность тождественны. Произведения неистовой французской литературы не потому безнравственны, что представляют отвратительные картины прелюбодеяния, кровосмешения, отцеубийства и сыноубийства, но потому, что они с особенной любовью останавливаются на этих картинах и, отвлекая от полноты и целостности жизни только эти ее стороны, действительно ей принадлежащие, исключительно выбирают их. Но так как в этом выборе, уже ложном по своей односторонности, ли-

тературные санкюлоты руководствуются не требованиями искусства, которое само для себя существует, а для подтверждения своих личных убеждений, то их изображения и не имеют никакого достоинства вероятности и истины, тем более что они с умыслом клеветают на человеческое сердце. И в Шекспире есть те же стороны жизни, за которые неистовая литература так исключительно хватается, но в нем они не оскорбляют ни эстетического, ни нравственного чувства, потому что вместе с ними у него являются и противоположные им, а главное потому, что он не думает ничего развивать и доказывать, а изображает жизнь, как она есть»⁶.

Еще одна выписка, на этот раз из статьи о «*Горе от ума*»:

«Поэзия есть истина в форме созерцания; ее создания — воплотившиеся идеи, видимые, созерцаемые идеи. Следовательно, поэзия есть та же философия, то же мышление, потому что имеет то же содержание — абсолютную истину, но только не в форме диалектического развития идеи из самой себя, а в форме непосредственного явления идеи в образе. Поэт мыслит образами; он не доказывает истины, а показывает ее. Но поэзия не имеет цели вне себя — она сама себе цель; следовательно, поэтический образ не есть что-нибудь внешнее для поэта или второстепенное, не есть средство, но есть цель: в противном случае он не был бы образом, а был бы символом. Поэту представляются образы, а не идея, которой он из-за образов не видит и которая, когда сочинение готово, доступнее мыслителю, нежели самому творцу. Поэтому поэт никогда не предполагает себе развить ту или другую идею, никогда не задает себе задачи; без ведома и без воли его возникают в фантазии его образы, и, очарованный их прелестью, он стремится из области идеалов <и> возможности перенести их в действительность, т. е. видимое одному ему сделать видимым для всех. Высочайшая действительность есть истина; а как содержание поэзии — истина, то и произведения поэзии суть высочайшая действительность. Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть»⁷.

Теперь довольно выписок; посмотрим, что они показывают.

Если мы не ошибаемся, они показывают, во-первых, что в период своего увлечения Гегелевой философией Белинский

действительно был сторонником так называемой теории искусства для искусства.

Они показывают, во-вторых, что г. Полевой совершенно без всякого основания приписал примирившемуся с действительностью Белинскому исключительное пристрастие к «поэзии формы» и «отрицательное отношение к поэзии содержания».

Они показывают, в-третьих, что примирившийся с действительностью Белинский очень презрительно относился к *субъективному* методу (как сказали бы у нас теперь) в литературной критике и твердо верил в возможность найти для нее *объективную* основу.

Они показывают, в-четвертых, и еще кое-что, но показывают не вполне ясно, а потому мы и оставим это кое-что без внимания до тех пор, пока оно не обнаружится само собою в одной из следующих глав. Теперь же посмотрим, где искал наш критик объективной основы для оценки художественных произведений.

II

В этом отношении очень поучительной является неоконченная статья Белинского о Фонвизине и Загоскине, напечатанная еще в «Московском наблюдателе» 1838 года.

Белинский нападает в ней на французскую критику. «Для французов,— говорит он,— произведение писателя не есть выражение его духа, плод его внутренней жизни; нет, это есть произведение внешних обстоятельств его жизни»⁸. Французской критике он противопоставляет немецкую философскую критику. Что такое философская критика? Белинский отвечает на этот вопрос изложением взглядов Ретшера, статья которого о критике была незадолго перед тем напечатана в «Московском наблюдателе»⁹.

Не нужно забывать, что мы имеем дело с идеалистом, для которого все, что существует, «весь беспредельный, прекрасный божий мир», есть лишь воплощение абсолютной идеи, проявляющейся в бесчисленных формах, «как великое зрелище абсолютного единства в бесконечном разнообразии»¹⁰. С точки зрения этого идеалиста, познать истину — значит познать абсолютную идею, составляющую сущность всех явлений, а познать абсолютную идею — значит открыть законы ее саморазвития. Открытие этих законов есть дело разума, который узнает в них свои собствен-

ные законы. Философия имеет дело с *истиной*, как она *существует для разума*. Но с истиной имеет дело не одна только философия, а также религия и *искусство*. Мы уже знаем, что, по определению Белинского, поэзия есть истина в форме созерцания и что ее предмет тот же, что и предмет философии, т. е. *абсолютная идея*, которая в искусстве является в образе. Но если это так, то легко видеть, в чем заключается задача *философской критики*. Эта критика *переводит истину с языка искусства на язык философии, с языка образов на язык логики*.

Критик-философ должен прежде всего понять ту идею, которая воплотилась в данном художественном произведении, и подвергнуть ее своей оценке. Идея, выражаемая художественным произведением, должна быть *конкретна*. Конкретная идея обнимает предмет со всех сторон и во всей его полноте. Этим она отличается от неконкретной идеи, которая выражает собою только часть истины, только одну сторону предмета. Неконкретная идея не может воплотиться в истинно-художественном произведении: образ, выражающий одностороннюю идею, по необходимости сам будет лишен художественной полноты и цельности, т. е. жизни. Белинский вслед за Ретшером (и вопреки г. Полевому) говорит, что форма должна оправдаться содержанием, «потому что как невозможно, чтобы неконкретная идея могла воплотиться в художественную форму, так невозможно, чтобы в основании нехудожественного произведения могла лежать конкретная идея»¹¹.

Теперь пойдем далее. Когда критик-философ нашел вдохновившую художника идею, он должен убедиться в том, что она проникает собою все части разбираемого произведения. В художественном произведении нет ничего лишнего; все его части составляют одно неразрывное целое, и даже те из них, которые, по-видимому, чужды основной его идее, существуют только для полнейшего ее выражения. Белинский приводит в пример «Отелло», в котором только главное лицо выражает идею ревности, а прочие движутся другими страстями и интересами, тем не менее все второстепенные лица этой драмы служат выражению основной идеи.

Таким образом, «второй акт процесса философской критики состоит в том, чтобы показать идею художественного создания в ее конкретном проявлении, проследить ее в образах и найти целое и единое в частностях»¹².

Полное и совершенное понимание художественного произведения возможно только через философскую критику, задача которой заключается в том, чтобы найти в частном и конечном проявление общего и бесконечного. Разумеется, такая критика есть дело далеко не легкое. «В самой Германии такая критика еще только началась, как результат последней философии века»¹³. Нам еще долго ждать ее, но и нам полезно иметь ее в виду как идеал.

Философская критика должна быть беспощадна к таким произведениям, которые вовсе не имеют художественных достоинств, и очень внимательна к таким, которые только отчасти лишены их. К этому второму роду произведений относятся, например, лучшие произведения Шиллера, «этого странного полухудожника и полуфилософа». К нему же Белинский относит «Юрия Милославского», который, по его словам, не лишен большого поэтического, если не художественного, достоинства и к тому же имеет крупное историческое значение.

Вопрос об историческом значении данного произведения искусства очень важен для философской критики. Изваяния древнеэллинического или гиратического¹⁴ стиля не имеют никакой цены как художественные произведения, но они важны в историческом смысле как переход от символического искусства Востока к греческому искусству. По мнению Белинского, которое, замечает он, несколько не противоречит мысли Ретшера, «есть еще и такие произведения, которые могут быть важны как моменты в развитии не искусства вообще, но искусства у какого-нибудь народа и сверх того как моменты исторического развития и развития общественности у народа. С этой точки зрения «Недоросль» и «Бригадир» Фонвизина и «Ябеда» Капниста получают важное значение, равно как и такого рода явления, каковы Кантемир, Сумароков, Херасков, Богданович и прочие»¹⁵.

С той же точки зрения получает свое относительное достоинство и французская историческая критика. Ее главный недостаток, составляющий в то же время и ее главное отличие от немецкой критики, заключается в том, что она не признает законов изящного и не обращает внимания на художественные достоинства произведения. «Она берет произведение, как бы заранее условившись почитать его истинным произведением искусства, и начинает отыскивать на нем клеймо века не как исторического момента в абсолютном развитии человечества или даже и одного како-

го-нибудь народа, а как момент гражданского и политического»¹⁶. «Она рассматривает личный характер писателя, внешние обстоятельства его жизни, его общественное положение, влияние на него разных сторон окружающей его общественной жизни и на основании всего этого старается объяснить, почему он писал так, а не иначе»¹⁷. Белинский говорит, что это не критика изящного произведения, а комментарий на него, имеющий большую или меньшую цену единственно в этом своем качестве комментария. Он думает, что подробности жизни поэта несколько не поясняют его творений. Нам почти ничего неизвестно о жизни Шекспира, но это не мешает нам ясно понимать его творения. Нам вовсе не нужно знать, в каких отношениях к своему правительству и к своим согражданам были Эсхил и Софокл и что при них делалось в Греции. «Чтобы понимать их трагедии, нам нужно знать значение греческого народа в абсолютной жизни человечества; нужно знать, что греки выразили собою один из прекраснейших моментов живого, конкретного сознания истины в искусстве. До политических событий и мелочей нам нет дела». В художественных произведениях французская историческая критика ровно ничего не объясняет, но она имеет свою цену там, где речь идет о произведениях, которые, как, например, сочинения Вольтера, имеют не художественное, а только историческое значение. Конечно, и здесь она неспособна исчерпать вопрос вполне, но может войти очень полезным элементом «в настоящую критику, которая, какой бы ни носила характер, обнаруживает постоянное стремление из общего объяснить частное и фактами подтверждать действительность своих начал, а не из фактов выводить свои начала и доказательство»¹⁸.

III

Отношение Белинского к французской исторической критике несправедливо. В то время, к которому относится разбираемая нами статья, самым видным представителем этой критики был Сент-Бев. Можно ли сказать, что Сент-Бев не признавал законов изящного и не обращал внимания на художественные достоинства произведений? Конечно, нет. Литературные взгляды Сент-Бева были во многих отношениях близки ко взглядам Белинского. Для него, как и для нашего критика, литература была выражением на-

родного самосознания*. Но Сент-Бев не был приверженцем абсолютного идеализма; он искал последних причин литературных движений не в имманентных законах развития абсолютной идеи, а в общественных отношениях. «При каждом великом общественном и политическом перевороте,— говорил он,— изменяется и искусство, которое принадлежит к числу важнейших сторон общественной жизни; в нем тоже совершается переворот, захватывающий не внутренний его принцип,— этот принцип всегда остается неизменным,— но условия его существования, способы его выражения, его отношения к окружающим его предметам и явлениям, чувства и идеи, которые кладут на него свою печать, равно как и источники художественного вдохновения**». Став на эту точку зрения, Сент-Бев, разумеется, вынужден был считаться с историческими условиями существования художников. Ему нужно было знать, что делалось в Греции при Эсхиле и Софокле и в каких отношениях к своему правительству и к своим согражданам находились эти трагики. Он не мог смотреть на политические события, как на «мелочи». Но от этого только выигрывала его критика. Правда, он придавал преувеличенное значение личному характеру писателей и внешним обстоятельствам их частной жизни. Это было несомненным и очень важным недостатком его критики. Но этот недостаток порожден был вовсе не тем, что Сент-Бев «из фактов выводил свои начала и доказательства», а тем, что он выводил из фактов не всегда то, что из них следует. В апреле 1829 года, приступая к характеристике Буало, он писал: «В настоящее время во всех областях исторической науки стали применять высокофилософский метод. Чтобы

* Отметим здесь *en passant* [мимоходом] одну довольно характерную подробность. В своих «Литературных мечтаниях» Белинский говорит, что во Франции литература всегда была верным отражением светского общества, забывая о массе народа. Не то в других странах; там литература всегда выражала народный дух, «ибо нет ни одного народа, жизнь которого преимущественно проявлялась бы в обществе, и можно сказать утвердительно, что Франция составляет в сем случае единственное исключение»¹⁹. Излишне доказывать, что такой взгляд на французскую литературу крайне односторонен и потому совсем неверен. К сожалению, у нас нет данных для суждения о том, как относился Белинский к этой литературе в период своего увлечения философией Фихте. Но очевидно, что его отношение к ней было несправедливо уже при самом начале его литературной деятельности, т. е. задолго до увлечения Гегелем.

** См. статью «Espoir et vœu du mouvement littéraire et poétique après la révolution de 1830», напечатанную в «Globe» того же года и перепечатанную в I томе «Premiers Lundis»²⁰.

иметь возможность судить о жизни, деятельности и сочинениях знаменитого человека, стараются изучить и описать ту эпоху, которая предшествовала его появлению, то общество, в котором он родился, то движение умов, которое совершалось в этом обществе,— словом, ту великую сцену, на которой он должен играть свою роль... Этот метод особенно плодотворен в тех случаях, когда дело идет о государственных людях и завоевателях, о богословах и философах. Но когда речь заходит о поэтах и художниках, которые часто ведут уединенную и замкнутую жизнь, его надо применять с большой осторожностью, потому что тут очень часты исключительные явления». В области художественной и литературной деятельности «человеческая инициатива стоит на первом плане и менее подчиняется общим причинам».

Единственный довод, которым Сент-Бев подкреплял эту мысль, состоит в том, что художник может, найдя где-нибудь какой-нибудь забытый уголок (*un coin oublié*) и уединившись в нем, избавиться от совершающегося вокруг него общественного движения*. Этот довод очень слаб. Философы и богословы тоже могут уединяться в «забытых уголках», а между тем их «инициатива» не избавляется от подчинения общим причинам. Отчего же это так?

Сент-Бев, как видно, и сам этого не знал, да редко и задумывался над этим. Противоречие между личной инициативой и общими законами осталось для него неразрешенным**. В своих литературных характеристиках («Портретах») он обращал главное внимание на одну сторону этой антиномии: на инициативу, которая связывалась в его представлении преимущественно с личным характером и частной жизнью писателя. Вот почему его «Портреты» хороши только с этой психологической стороны, а историческое значение писателей выясняется в них довольно плохо. Но, повторяем, ошибка Сент-Бева причинена была не тем, что он опирался на факты, а тем, что для него не совсем ясно было философское значение фактов. В качестве ученика Гегеля Белинский не смущался антиномией, смущавшей

* *Portraits littéraires* (изд. братьев Гарнье), т. I, с. 6—7.

** Он задумывался над ними с самого начала своей литературной деятельности, как это видно из его статей, относящихся еще к 1825 и 1826 гг. (см. «Premiers Lundis», том I, статья по поводу сочинений Тьера и Минье об истории французской революции). Тогда Сент-Бев склонен был придавать преувеличенное значение «личной инициативе» не только у поэтов и художников, но также и у политических деятелей.

Сент-Бева; он был убежден, что общее не противоречит индивидуальному и что понятие о свободе вполне согласимо с понятием о необходимости. В этом случае его взгляды высказывались с своей сильной стороны. Но когда он говорил, что для понимания греческой трагедии неважно значение политической истории Греции и отношения греческих трагиков к их согражданам (т. е. знание общественной жизни греков), а достаточно выяснить себе значение греческого народа в абсолютной жизни человечества, он обнаруживал слабую сторону своих взглядов. Абсолютный идеализм объяснял историческое движение человечества логическими законами развития идеи. История для него была чем-то вроде прикладной логики. Гегель чрезвычайно внимательно относился к событиям и явлениям общественно-исторической жизни и нередко выказывал поразительную проницательность даже в специальных вопросах истории и политической экономии. Но его идеалистическая точка зрения мешала ему воспользоваться всем могуществом его собственного метода. А что касается до его последователей, то взгляд на историю как на прикладную логику приводил их иногда к довольно невнимательному отношению к историческим «мелочам». Один из примеров такого невнимательного отношения представлял Белинский, когда воображал, что «значение греческого народа в абсолютной жизни человечества» может быть выяснено без помощи внимательного изучения социально-политической истории Греции. Тут сам Гегель сказал бы, что он заблуждается, и отослал бы его к своей «*Philosophie der Geschichte*»*.

Вообще в эпоху своего примирительного настроения Белинский нередко злоупотреблял априорными логическими построениями и пренебрегал фактами. Оно и понятно. Мы знаем уже из предыдущей статьи, что в то время он увлекался Гегелем не как *диалектиком*, а как провозвестником *абсолютной истины*. Это в высшей степени важное обстоятельство наложило свою печать на всю его тогдашнюю литературную деятельность. В рецензии на «*Краткую историю Франции*» Мишле он с жаром напал на Лерминье, который «объявил, что французы, как и всякий другой народ, должны иметь свою философию». Эта мысль кажется ему страшным заблуждением: «По его (Лерминье) теории, сколько голов, столько и умов,— говорит он,— и все эти умы

суть разноцветные очки, в которые и мир и истина кажутся разноцветными; абсолютной истины нет, а все истины относительные, хотя они и ни к чему не относятся»²¹. *Истина одна, истина абсолютна*— вот та точка зрения, с которой Белинский смотрит теперь на литературу. «Задача истинной критики,— говорит он в своем разборе «Очерков русской литературы» Н. Полевого,— отыскать в созданиях поэта общее, а не частное, человеческое, а не людское, вечное, а не временное, необходимое, а не случайное и определить на основании общего, т. е. идеи, цену, достоинство, место и важность поэта»²². Стало быть, истинной критике нет дела до «временного». Но, отворачиваясь от «временного», критика тем самым отворачивается от всего исторического.

С точки зрения «*абсолютной истины*», сама история вопреки истинному смыслу абсолютного идеализма представлялась подчас простым сплетением бессмысленных случайностей. Французская романтическая школа кажется Белинскому явлением «совершенно случайным», произвольным и потому ничтожным. Да и вся вообще история французской литературы не имеет в его глазах большого смысла. «Четыре главных момента были в истории французского искусства и литературы вообще,— говорит он:— век стихов Ронсара и сентиментально-аллегорических романов девицы Скюдери, потом блестящий век Людовика XIV, далее XVIII век, за ним век идеальности и неистовости (так называет он век романтизма). И что же? Несмотря на внешнее различие этих четырех периодов литературы, они тесно соединены внутренним единством, отличаются общностью основной идеи, которую можно определить так: надутость и приторность в идеальности и искренность в неверии, как выражение конечного рассудка, который составляет сущность французов и которым они торжественно превозносятся, величая его здравым смыслом»²³. Никакой другой идеи, кроме этой идеи приторности в идеальности и искренности в неверии, Белинский в истории французской литературы не видит. Гегель был очень далек от такого взгляда на французскую литературу. Общественное движение во Франции прошлого века пользовалось большим его сочувствием. «Это был величественный восход солнца,— говорил он.— Все мыслящие существа радостно приветствовали наступление новой эпохи. Торжественное настроение господствовало над этим временем, и весь мир проникся энтузиазмом

* [«Философия истории»].

духа, как будто совершилось впервые его примирение с божеством»²⁴. Сопоставьте с этим следующий отзыв Белинского о литературной деятельности Вольтера: «Вольтер в своем сатанинском могуществе, под знаменем конечного рассудка, бунтовал против вечного разума, ярясь на свое бессилие постичь рассудком постижимое только разумом, который есть в то же время и любовь, и благодать, и откровение»²⁵. Какая колоссальная разница! Ввиду ее вполне позволительно предположить, что Белинский совсем не понял Гегеля. Но читатель уже знает, что Гегель-диалектик был вовсе не похож на Гегеля — провозвестника абсолютной истины. Сочувственный отзыв о французском общественном движении принадлежит Гегелю-диалектику, а Гегелю — провозвестнику абсолютной истины принадлежало сочувствие таким порядкам в Германии, при увековечении которых остановилось бы в ней всякое общественное развитие.

В эпоху своего примирительного настроения Белинский знал именно этого Гегеля, и он справедливо говорил впоследствии, что «был верен ему в ощущении, мирясь с российской действительностью»^{26*}.

Г. Пыпин полагает, что в конце 1842 или начале 1843 года Белинский «окончательно освободился от идеалистического романтизма, и в его взглядах начинает господствовать критическое отношение к действительности, историческая и общественная точка зрения»²⁸. Это и неопределенно, и неверно. Мы уже сказали в предыдущей статье, что восстание Белинского против «философского колпака» Гегеля вовсе еще не означало разрыв его с философским идеализмом. После этого восстания в его взглядах действительно стал господствовать исторический и общественный элемент. Но это произошло единственно потому, что он покинул

* Как человек сильного логического ума, Белинский не мог не замечать тех частных противоречий, в которые попадал Гегель благодаря указанному основному противоречию. Он разрешал эти противоречия так, что доводил до крайнего вывода «абсолютную» тенденцию своего учителя. Очень ошибается тот, кто думает, что, подчинившись влиянию Гегеля, Белинский отказался от всякой самостоятельности в суждениях. В одном из своих писем от 1838 года он говорит: «Когда дело идет об искусстве и особенно о его непосредственном понимании... я смел и дерзок, и моя смелость и дерзость в этом отношении простираются до того, что и авторитет самого Гегеля им не предел... Понимаю мистическое уважение ученика к своему учителю, но не почитаю себя обязанным, не будучи учеником в полном смысле этого слова, играть роль Сеида. Глубоко уважаю Гегеля и его философию, но это мне не мешает думать... что еще не все приговоры во имя ее неприкосновенно святы и непреложны»²⁷.

«абсолютную» точку зрения для *диалектической*. Так как нас занимают теперь литературные понятия Белинского, то мы и проследим на них влияние этого перехода.

В абсолютную эпоху своего философского развития Белинский думал, что в произведениях поэта критика должна найти «общее» и необходимое, а до временного и случайного ей нет никакого дела. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», т. е., стало быть, незадолго до своей смерти, он говорит: «Поэт должен выражать не частное и случайное, но общее и необходимое»²⁹. Это, по-видимому, тот же взгляд. Но этот взгляд существенно изменился введением в него диалектического элемента. Белинский уже не противопоставляет теперь «общего» «временному» и не отождествляет временного со «случайным». *Общее развивается во времени, придавая временным явлениям их смысл и их содержание*. Временное необходимо именно потому, что необходимо диалектическое развитие общего. Случайно только то, что не имеет никакого значения для хода этого развития, что не играет в нем никакой роли. При несколько внимательном чтении сочинений Белинского легко убедиться, что именно этой существенной переменной в философских его воззрениях, т. е. этим введением в них диалектического элемента, обуславливаются почти все те изменения, которые совершились в его литературных взглядах после разрыва с Гегелем.

Покинув абсолютную точку зрения, он стал иначе, чем прежде, смотреть на историческое развитие искусства.

«Ничто не является вдруг, ничто не рождается готовым, — говорит он в статье о Державине, — но все, имеющее идею своим исходным пунктом, развивается по моментам, движется диалектически, из низшей ступени переходя на высшую. Этот непреложный закон мы видим и в природе, и в человеке, и в человечестве... Тот же закон существует и для искусства»³⁰. Искусство также проходит различные фазы развития. Так, в Индии оно является на первой ступени своего развития; оно имеет там символический характер; его образы выражают идеи условно, а не непосредственно. В Египте оно делает шаг вперед, несколько приближаясь к природе. В Греции оно совсем отрешается от символизма, и его образы облакаются в простоту и истину, которая составляет высочайший идеал красоты».

Так так содержанием искусства служит та же вечная идея, которая своим диалектическим движением определяет

все историческое движение человечества, а следовательно, и развитие человеческого духа, то понятно, что искусство всегда развивается в связи с развитием общественной жизни и различных сторон человеческого сознания. На первых ступенях своего развития оно в большей или меньшей степени выражает религиозные идеи; затем оно становится выражением философских понятий. Там, где искусство выражает религиозные идеи, его развитие, естественно, обусловливается развитием этих последних. «Индийское искусство не могло возвыситься до изображения человеческой красоты, ибо в пантеистической религии индусов бог есть природа, а человек — только ее служитель, жрец и жертва»³¹. Египетская мифология занимает середину между индийской и греческой: между ее богами встречаются уже человеческие образы, но только в Греции боги являются идеальными человеческими образами, только здесь человеческий образ является просветленным и возвышенным, выражая собою высшую идеальную красоту. В Греции искусство впервые становится искусством в истинном смысле этого слова, потому что в нем уже нет символизма и аллегории. «Объяснение этого должно искать в греческой религии и глубоко, вполне развившемся и определившемся смысле ее миробъемлющих мифов»³², — замечает Белинский.

На развитие и характер искусства влияет также природа: «Огромность архитектурных зданий, колоссальность статуй индийских — явное отражение гигантской природы страны Гималаев, слонов и удавов. Нагота греческих изваяний находится в большей или меньшей связи с благословенным климатом Эллады... Бедная и величаво дикая природа Скандинавии была для норманнов откровением их мрачной религии и сурово-величавой поэзии»³³.

Белинский по-прежнему нападает на тех критиков, которые стараются личной жизнью поэта объяснить характер и историю его творчества. Он называет их теперь эмпириками. По его мнению, эмпирические критики из-за частного не видят общего, из-за деревье — леса. Узнав из биографии какого-нибудь поэта, что он был несчастен, они воображают, что нашли ключ к пониманию его грустных произведений. С помощью такого приема чрезвычайно легко объясняется, например, мрачный характер поэзии Байрона. Эмпирические критики укажут на то, что у Байрона был раздражительный характер, что он был склонен к ипохон-

дрии; другие прибавят, может быть, что он страдал расстройством пищеварения, «добродушно не догадываясь, в низменной простоте своих гастрических воззрений, что такие малые причины не могут иметь своим результатом такие явления, как поэзия Байрона»³⁴. На самом деле великий поэт только потому и велик, что является органом и выразителем своего времени, своего общества, а следовательно, и человечества. «Чтобы разгадать загадку мрачной поэзии такого необъятно колоссального поэта, как Байрон, должно сперва разгадать тайну эпохи, им выраженной, а для этого должно факелом философии осветить исторический лабиринт событий, по которому шло человечество к своему великому назначению — быть олицетворением вечного разума, и должно определить философски градус широты и долготы того места пути, на котором застал поэт человечество в его историческом движении. Без того все ссылки на события, весь анализ нравов и отношений общества к поэту и поэта к обществу и к самому себе ровно ничего не объясняют»³⁵.

Читателям уже известно, что прежде Белинский очень несправедливо относился к французской литературе. Корнель и Расин были для него поэтическими уродами*. Став на новую — *диалектическую* — точку зрения, он уже иначе относится к этим писателям. «Трагедии Корнеля, правда, очень уродливы по их классической форме, — говорит он, — и теоретики имеют полное право нападать на эту китайскую форму, которой поддался величавый и могущественный гений Корнеля вследствие насильственного влияния Ришелье, который и в литературе хотел быть первым министром. Но теоретики жестоко ошиблись бы, если бы за уродливой псевдоклассической формой корнелевских трагедий проглядели страшную внутреннюю силу их пафоса»³⁶. Расин продолжает казаться ему чопорным и натянутым, но он замечает, что этот чопорный и натянутый Расин в древней Греции был бы страстным и глубокомысленным Еврипидом. Вообще Белинский все больше и больше проникается тем убеждением, что развитие таланта вполне определяется влиянием окружающей его общественной среды. Поэтому его собственная критика все более и более становится *исторической*. Такою она является, например, в статьях о Пуш-

* Это напоминает крайности «неистой» (т. е. романтической) школы, для самых горячих представителей которой Расин был не более как *polisson* [сорванец].

кине, где пронизательный исторический взгляд Белинского затемняется влиянием другого, тоже очень важного элемента его критики, о котором мы будем говорить ниже.

IV

Все эти взгляды Белинского представляют собою чистейший гегелизм, взятый с его диалектической стороны, и, говоря по правде, нужно весьма основательное незнание истории новейшей философии, чтобы этого не заметить. Разумеется, переход с абсолютной точки зрения на диалектическую не мог остаться без некоторого влияния на некоторые эстетические суждения Белинского. Но в общем эти суждения почти не изменились. Возьмем хоть «Горе от ума». В письме к Боткину от 10—11 декабря 1840 года Белинский высказывает горячее сожаление о том, что он плохо отзывался об этой комедии, которую он «осудил с художественной точки зрения» и о которой он говорил свысока, с пренебрежением, не догадываясь, что это благороднейшее, гуманическое произведение, энергический (и притом еще первый) протест против гнусной российской действительности, против чиновников-взяточников, бар-развратников, против... светского общества, против невежества, добровольного холопства и пр., и пр., и пр.* Эта резкость и искренность самообличения делают большую честь Белинскому. Но они не ругаются за то, что он верно оценил свое собственное суждение о комедии Грибоедова. Поэтому припомним, что сказал он о ней в своей большой статье, написанной еще в эпоху мира с действительностью.

Он сказал, что «Горе от ума» есть явление необыкновенное, произведение таланта яркого, живого, свежего, сильного, могучего; что оно превосходно в своих частностях; что Наталья Дмитриевна с своим мужем и их взаимные отношения, князь Тугоуховский и княгиня с шестью дочерьми, графини Хрюмины, бабушка и внучка, Загорецкий — все это типы, созданные рукою истинного художника, а их речи, слова, обращения, манеры, образ мыслей, прорывающийся из-под них, — гениальная живопись, поражающая верностью, истинной и творческой объективностью; что комедия Грибоедова есть здание, построенное из драгоценного паросского мрамора, с золотыми украшениями, дивной резь-

бой, изящными колоннами; но что при всем том нет в ней художественной *цельности*, так как нет объективности, вследствие чего великолепное здание оказывается ничтожным по своему назначению, подобно какому-нибудь сараю, и критика должна признать, что «Горе от ума» есть собственно не комедия, а только сатира. Свою мысль об отсутствии художественной цельности в знаменитом произведении Грибоедова Белинский подтверждает довольно подробным разбором его на *основании «законов изящного»*. Из этого разбора оказывается, что характеры главных действующих лиц не выдержаны и что эти невыдержанные характеры не составляют комедии своими взаимными отношениями. Действующие лица очень много говорят и мало делают. Конечно, в разговорах высказываются характеры. Но разговоры не должны быть сами себе целью. В истинно художественном произведении действующие лица говорят не потому, что читателю или зрителю надо составить себе понятие об их характерах, а потому, что не могут не говорить по самому своему положению и по ходу действия. Так говорят, например, в «Ревизоре», но не так говорят в «Горе от ума», где действующие лица произносят такие речи, которые очень странны в их устах и которые становятся нам понятны только тогда, когда мы вспоминаем, что это говорят собственно не они, а сам Грибоедов³⁸. Белинский думает, что недостатки комедии Грибоедова обуславливаются отсутствием в ней объективности. В другом месте своей статьи он выражается еще решительнее: «В комедии нет целого, потому что нет идеи»³⁹. Противоречие Чацкого с окружающим его обществом не могло лечь в основу истинно художественного произведения. Одно из двух: или в русском обществе не было кругов, стоявших выше круга Фамусовых, Тугоуховских, Загорецких и пр., или такие круги существовали. В первом случае общество было право, изгнав из своей среды человека ему чуждого: «Общество всегда правее и выше частного человека, и частная индивидуальность только до той степени и действительность, а не призрак, до какой она выражает собою общество»⁴⁰. Во втором случае остается только удивляться, зачем Чацкий лез именно в круг Фамусовых, а не старался проникнуть в другие круги, ему более близкие и родственные. Вот почему противоречие Чацкого с обществом кажется Белинскому случайным, а не действительным. «Очевидно, что идея Грибоедова была сбивчива и неясна ему самому, а потому

* Пыпин, Белинский и т. д., т. II, с. 77—78³⁷.

и осуществилась каким-то недоноском»⁴¹. Теперь спрашивается: как же смотрел Белинский на Грибоедова, когда миновало его увлечение Гегелем, и «философский колпак» немецкого мыслителя стал вызывать в нем даже недоброжелательные чувства? В статье «Русская литература 1841 года» он говорит следующее:

«Содержание этой комедии взято из русской жизни; пафос ее — негодование на действительность, запечатленную печатью старины. Верность характеров в ней часто побеждается сатирическим элементом. Полноте ее художественности помешала неопределенность идеи, еще не вполне созревшей в сознании автора; справедливо вооружаясь против бессмысленного обезьянства в подражании всему иностранному, он зовет общество к другой крайности — к «китайскому незнанию иноземцев». Не поняв, что пустота и ничтожество изображенного им общества происходят от отсутствия в нем всяких убеждений, всякого разумного содержания, он слагает всю вину на смешные, бритые подбородки, на фраки с хвостом назад, с выемкой впереди и с восторгом говорит о величавой одежде долгополой старины. Но это показывает только незрелость, молодость таланта Грибоедова: «Горе от ума», несмотря на все свои недостатки, кипит гениальными силами вдохновения и творчества. Грибоедов еще не был в состоянии владеть такими исполинскими силами. Если бы он успел написать другую комедию, она далеко оставила бы за собой «Горе от ума». Это видно из самого «Горя от ума»: в нем так много ручательств за огромное поэтическое развитие»⁴².

Белинский говорит здесь об идее Грибоедова совсем не то, что говорил прежде. В этом отношении разница колоссальная. Но она не касается оценки художественных достоинств «Горя от ума». Оценка этих достоинств ничем не отличается от той, какая была сделана им в примирительный период. А между тем обозрение русской литературы за 1841 год писано, вероятно, около года после того, как Белинский в письме к Боткину сожалел о своем несправедливом отношении к Грибоедову. Но в 1841 году новые литературные взгляды Белинского еще не вполне установились, и потому суждения, высказанные им в то время о тех или других произведениях литературы, не могут считаться окончательными суждениями. Поэтому мы укажем на статью «Мысли и заметки о русской литературе», которую Белинский написал для «Петербургского сборника», вышедшего

в 1846 году. В этой статье он называет комедию Грибоедова высоким образцом ума, таланта, остроумия, гениальности, злого, желчного вдохновения, но в то же время признает ее только наполовину*.

В суждениях Белинского о поэзии Шиллера тоже не заметно коренных изменений, хотя несомненно, что на первый взгляд и здесь дело должно представляться совсем иначе. Вспомним историю его отношений к драматическим произведениям Шиллера. Сначала он восхищался ими и всецело находился под их влиянием.

Потом он пишет: «Может, я и ошибаюсь, но, право, слесарша Пошлепкина как художественное создание для меня выше Теклы, этого десятого, последнего, улучшенного, просмотренного и исправленного издания одной и той же женщины Шиллера. А Орлеанка — что же мне делать с самим собой! — Орлеанка за исключением нескольких чисто лирических мест, имеющих особенное, свое собственное значение, для меня — пузырь бараний — не больше!»⁴³. В это время он относился к «странному полухудожнику, полуфилософу» почти с ненавистью, во всяком случае с большим раздражением. После разрыва с «колпаком» он провозглашает Шиллера Тиберием Гракхом нашего времени и восторженно восклицает: «Да здравствует великий Шиллер, благородный адвокат человечества, яркая звезда спасения, эмансипатор общества от кровавых предрассудков предания!» Кажется, невозможно измениться резче в своем отношении к писателю.

Но в том же письме, из которого мы заимствовали эти строки, заключается и разгадка нового отношения к Шиллеру: «Для меня теперь человеческая личность выше истории, выше общества, выше человечества»⁴⁴. Это прямая противоположность тому, что Белинский говорит об отношении личности к обществу по поводу «Горя от ума». Само собою понятно, что эта коренная перемена во взгляде его на личность должна была повести за собой такую же коренную перемену в его суждениях о писателях, поэтически выражавших стремления и страдания личности, борющейся с общественными предрассудками, и прежде всего о Шиллере. Белинский не возмущается теперь его драматическими произведениями, он вполне оправдывает их и даже восхищается ими, но восхищается с совершенно особой точки

* Подобный же взгляд он высказывает и в одной из статей о Пушкине.

зрения. Он говорит, что преобладающий характер шиллеровских драм чисто лирический и что «они ничего общего не имеют с прототипом драмы, изображающей действительность, с драмой Шекспира». Он называет шиллеровские драмы великими, вековыми созданиями «в своей сфере», но тут же прибавляет, что их не должно смешивать с настоящей драмой нового мира, и замечает: «Надо быть слишком великим лириком, чтобы свободно ходить на котурне шиллеровской драмы: простой талант, взобравшийся на ее котурн, непременно падает с него прямо в грязь. Вот отчего все подражатели Шиллера так приторны, пошлы и несносны»⁴⁵. Это значит, что шиллеровские драмы плохи как драмы и хороши лишь как лирические произведения*. По существу этот приговор мало отличается от того, который был произнесен и так страстно повторяем Белинским в «печальное» время его деятельности. Г-н П. Полевой говорит, что в это время Белинскому благодаря его тогдашним эстетическим понятиям «пришлось выкинуть из области поэзии всю субъективную лирику»⁴⁶.

Но всякая лирика субъективна; по крайней мере так думал Белинский: «В эпосе,— говорил он,— субъект поглощен предметом; в лирике он не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собою, но и изводит из своей внутренней глубины все те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом»⁴⁷. Короче, содержание лирического произведения есть сам субъект и все, что происходит в нем. Поэтому выкинуть из области поэзии субъективную лирику — значит выкинуть из нее всю лирику вообще. Но Белинскому в примирительный его период чрезвычайно нравилась лирика Гёте, и «Московский наблюдатель» напечатал некоторые превосходные переводы гётевских лирических стихотворений. Поэзия Кольцова — тоже лирическая, а Белинский всегда очень ценил ее. Выходит, что лирики из поэзии он не выкидывал.

Отрицательно относился он в эпоху примирения только к такой лирике, в которой выражалось недовольство поэта «разумной действительностью». Следовательно, только эту лирику ему и пришлось реабилитировать впоследствии. Но наши критики и историки литературы обыкновенно забывают или не знают, что, допуская правомерность элемента

* Только в «Валленштейне» Белинский видел стремление к непосредственному творчеству.

рефлексии в поэзии, Белинский только полнее усвоил себе эстетическую теорию Гегеля; сам он хорошо знал это. Осуждая рефлексивную поэзию, он понимал, что расходится с немецким мыслителем. Защищая ее впоследствии, он ссылается на Гегелеву «Эстетику»*. Этого мало. Белинский отчасти оставался на почве гегелевской «Эстетики» даже тогда, когда нападал на так называемую теорию искусства для искусства. В своем обозрении русской литературы за 1847 год он говорит: «Вообще, характер нового искусства — перевес важности содержания над важностью формы, тогда как характер древнего искусства — равновесие содержания и формы»⁴⁹. Это целиком взято у Гегеля.

Отношение Белинского к Жорж Занд напоминает его отношение к Шиллеру. Сначала он и слышать не хочет об ее романах, а потом превозносит их, можно сказать, безо всякой меры**.

Но за что же он превозносит их? Прежде всего за благородное негодование их автора против лжи, «легитимированной» насилием невежества». Горячо сочувствуя благородному негодованию французской писательницы, Белинский анализирует и ее романы с точки зрения тех самых «законов изящного», которые составляли его неизменный эстетический кодекс. И он совсем не остается слепым к художественным недостаткам этих романов. Напомним хоть его отрицательное отношение к «Isidora», «Le Meunier d'Angibault», «Le Péché de Monsieur Antoine»***.

Не знаем, нужно ли приводить новые доказательства замечательной устойчивости эстетических суждений Белинского, ярче всего проявившейся в его отношении к Гоголю. На всякий случай укажем на статьи о Лермонтове. Правда, статьи эти написаны уже во время перехода Белинского с «абсолютной» точки зрения на диалектическую. Но на первой статье еще очень мало заметно влияние этого переходного времени. Белинский категорически заявляет там, что

* Гегель в своей «Эстетике» в особенную услугу поставляет Шиллеру преобладание в его произведениях рефлексивного элемента, называя его преобладание «выражением духа новейшего времени». «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души»⁴⁸.

** В письме к Панаеву от 5 декабря 1842 года, написанном тотчас по прочтении «Мельхиора», он восклицает: «Мы... счастливы — очи наши узрели спасение наше, и мы отпущены с миром владыкою, мы дождалась пророков наших — и узнали их, мы дождалась знамений — и поняли и уразумели их»⁵⁰ и т. д. Это поистине беспредельный восторг.

*** [«Изидора», «Мельник из Анжибо», «Грех господина Антуана»].

искусство нашего века есть воспроизведение разумной действительности. У него выходит, что Печорин страдает только потому, что еще не примирился с этой действительностью. Г. Пыпин сказал бы, что это чистейший романтический идеализм. Но романтический идеализм не помешал Белинскому хорошо понять, с каким поэтом он имел дело. Впоследствии, совершенно перейдя на диалектическую точку зрения, он лучше понял *общественное* значение лермонтовского творчества, но на *художественную* его сторону он продолжал смотреть так же, как смотрел и прежде*.

«Критика Белинского развивалась совершенно последовательно и постепенно,— говорит автор «Очерков гоголевского периода русской литературы»,— статья об «Очерках Бородинского сражения» противоположна статье о «Выбранных местах» (т. е. о «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя), потому что они составляют две крайние точки пути, пройденного критикой Белинского, но если будем перечитывать его статьи в хронологическом порядке, мы нигде не заметим крутого перелома или перерыва; каждая последующая статья очень тесно примыкает к предыдущей, и прогресс совершается при всей своей огромности постепенно и совершенно логически»⁵².

Это справедливо; надобно было лишь прибавить, что статья об «Очерках Бородинского сражения» противоположна статье о «Выбранных местах» *главным образом в публицистическом отношении.*

V

Из каких же законов состоял неизменный эстетический кодекс Белинского?

Этих законов немного — всего пять, и они указаны им еще в статьях, относящихся к *примирительному периоду его деятельности.* Впоследствии он только пояснял и иллюстрировал их новыми примерами.

* Суждение его о Лермонтове лучше всего показывает, что восторженное отношение к писателю не мешало ему быть очень строгим к художественным недостаткам его произведений. Так, в одном из своих писем к Боткину, относящихся к 1842 году, он рассказывает, как он упивался «Боярином Оршей»: «Есть места убийственно-хорошие, а тон целого — страшное, дикое наслаждение. Мочя нет, я пьян и неистов. Такие стихи охмеляют лучше всех вин»⁵¹. Но в том же году и к тому же Боткину Белинский писал, что в художественном отношении «Орша» есть детское произведение и что в художественности Лермонтов уступит не только Пушкину, но даже Майкову, в его автологическая стихотворениях.

Первым из них, так сказать, основным *законом* является тот, согласно которому поэт должен *показывать*, а не *доказывать*; «мыслить образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами»⁵³. Этот закон вытекает из самого определения поэзии, которая, как мы знаем, есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах. Там, где не соблюден этот закон, нет поэзии, а есть только символика и аллегория. Белинский никогда не забывал взглянуть на разбираемое им произведение с точки зрения этого закона. Он вспоминает о нем и в своем последнем годичном обозрении русской литературы: «Философ говорит силлогизмами, поэт — образами и картинами»⁵⁴.

Так как предмет поэзии — истина, то величайшая красота заключается именно в истине и простоте, а правдивость и естественность составляют необходимое условие истинно художественного творчества. Поэт должен изображать жизнь, как она есть, не прикрашивая ее и не искажая. *Это второй закон* художественного кодекса Белинского. Он настаивал на нем с одинаковой энергией во все периоды своей литературной деятельности. Произведения Гоголя и натуральной школы нравились ему, между прочим, своей полной правдивостью и простотой, в которых он видел отрядный признак зрелости. «Последний период русской литературы, период прозаический, резко отличается от романтического какой-то мужественной зрелостью,— говорит он в «Обзрении русской литературы за 1842 год». — Если хотите, он не богат числом произведений, но зато все, что являлось в нем посредственного и обыкновенного, все это или не пользовалось никаким успехом или имело только успех мгновенный; а все то небольшое, что выходило из ряда обыкновенного, озаменовано печатью зрелой и мужественной силы, осталось навсегда и в своем торжественном, победоносном ходе, постепенно приобретая влияние, прорезывало на почве литературы и общества глубокие следы. Сближение с жизнью, с действительностью есть прямая причина мужественной зрелости последнего периода нашей литературы»⁵⁵. Несколько лет спустя он повторяет: «Если бы нас спросили, в чем состоит отличительный характер современной русской литературы, мы отвечали бы: в более <и более> тесном сближении с жизнью, с действительностью, в большей и большей зрелости и возмужалости»⁵⁶.

Третий закон изящного гласит, что идея, лежащая в ос-

нове художественного произведения, должна быть конкретной идеей, охватывающей весь предмет, а не только какую-нибудь одну его сторону. Эта конкретная мысль должна отличаться единством. Если же она «переходит в другую, хотя бы и имеющую к ней отношение мысль, тогда нарушается единство художественного произведения, а следовательно, единство и сила впечатления, производимого на читателя. Прочтя такое произведение, чувствуешь себя обеспокоенным, но не удовлетворенным»⁵⁷.

В силу *четвертого закона* форма художественного произведения должна соответствовать его идее, а идея — форме.

Наконец, единству мысли должно соответствовать единство формы. Другими словами, все части художественного произведения должны составлять одно гармоническое целое. Это *пятый* и последний закон кодекса Белинского. Этот кодекс и составляет ту объективную основу, на которую опирался Белинский в своих критических суждениях. Так как поэт мыслит образами, а не силлогизмами, то естественно, что он, ясно видя образ, не всегда ясно видит выражающуюся в нем идею. В этом смысле его творчество можно назвать бессознательным. В первые два периода своей деятельности (т. е. до увлечения абсолютной философией Гегеля и во время его) Белинский думал, что бессознательность составляет главную отличительную черту и необходимое условие всякого поэтического творчества; впоследствии он выражался на этот счет не так решительно, но он никогда не переставал приписывать бессознательности большое значение в деятельности истинных художников.

«Теперь многих увлекает волшебное слово «направление», — писал он в «Обзрении литературы за 1847 год», — думают, что все дело в нем, и не понимают, что в сфере искусства, во-первых, никакое направление гроша не стоит без таланта, а во-вторых, самое направление должно быть не в голове только, а прежде всего в сердце, в крови пишущего; прежде всего должно быть чувством, инстинктом, а потом уже, пожалуй (*sic!*), и сознательной мыслью, что для него, этого направления, так же надобно родиться, как и для самого искусства»⁵⁸. В этом же обзрении, защищая натуральную школу от упрека в том, что она наводнила литературу мужиками, Белинский замечает, что писатель (т. е. писатель-художник) не ремесленник и что в выборе

предметов сочинения он не может руководствоваться ни чуждой ему волей, ни даже собственным произволом, а должен остаться верен своему таланту и своей фантазии. Мы сочли нужным отметить здесь этот взгляд Белинского потому, что в шестидесятых годах наши просветители, и особенно Писарев, отрицали всякий элемент бессознательности в художественном творчестве.

Восстание против русской действительности изменило основные эстетические понятия Белинского лишь в одном отношении, именно, он стал иначе *интерпретировать* тот закон эстетического кодекса, в силу которого идея художественного произведения должна быть конкретна, т. е. охватывать предмет со всех сторон. Что значит охватывать предмет со всех сторон? В примирительную эпоху это значило у Белинского то, что поэтическое произведение должно изображать разумность окружающей поэта действительности. Если же оно не достигает этой цели, если оно приводит нас к полуубеждению, что действительность не совсем разумна, то это значит — в нем изображена только одна сторона предмета, т. е. что оно не *художественно*. Такая интерпретация узка и потому совсем неправильна. Идея ревности вовсе не охватывает всех отношений, существующих между мужем и женой в цивилизованном обществе, но это не помешало Шекспиру дать вполне художественное ее изображение. Такой конкретной идеи, которая охватывала бы решительно все стороны общественной жизни, быть не может: жизнь слишком сложна для этого. Чтобы идея была конкретна, достаточно, чтобы она вполне охватывала одно какое-нибудь явление. Если бы Гюго вздумал писать «Отелло», он, наверное, дал бы нам натянутую, нехудожественную драму. Отчего? Оттого, что идею ревности он понял бы так, как понимал все, — отвлеченно, односторонне. Критика имела бы полное основание упрекнуть его за это; но она была бы совершенно права, если бы поставила ему в вину то, что он изобразил несчастный, патологический случай любовных отношений, а не дал всестороннего их изображения. Покинув абсолютную точку зрения, Белинский понял, как неправильно было его понимание указанного нами закона, но самому закону, как и всему своему эстетическому кодексу, он продолжал придавать такое же большое значение, как и прежде. Но если восстание против действительности мало изменило собственно *эстетические* понятия Белинского, то оно произве-

ло целый переворот в его общественных понятиях. Не удивительно поэтому, что изменился, между прочим, и взгляд его на ту роль, которую должно искусство играть в общественной жизни, а также и на задачу критики. Прежде он говорил, что поэзия сама по себе цель. Теперь он оспаривает так называемую теорию чистого искусства. Он доказывает, что мысль об искусстве, отрешенном от жизни и не имеющем ничего общего с другими ее сторонами, «есть мысль отвлеченная, мечтательная», которая могла родиться только в Германии, т. е. у народа мыслящего и мечтающего, но чуждого широкой и живой общественной деятельности. Чистого искусства нигде и никогда не было. Поэт — гражданин своей страны, сын своего времени. Дух этого времени действует на него не менее, чем на его соотечественников. Вот почему исключительно эстетическая критика, которая хочет разбирать произведение поэта, не обращая внимания на исторический характер его эпохи и на обстоятельства, влиявшие на его творчество, утратила всякий кредит, стала невозможной. «Обыкновенно ссылаются на Шекспира и особенно на Гёте, как на представителей свободного чистого искусства; но это одно из самых неудачных указаний, — говорит Белинский, — Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии»⁵⁹. Ссылка на Гёте кажется Белинскому еще менее удачной. Как на произведение чистого искусства, подчиняющегося только своим собственным законам, указывают на «Фауст». Но «Фауст» является полным отражением всей жизни современного ему немецкого общества; в нем выразилось все философское движение Германии конца прошлого века. «Где же тут чистое искусство?» — спрашивает Белинский. Он думает, что к идеалу чистого искусства больше всякого приближается греческое искусство. Но и оно брало свое содержание из религии и гражданской жизни. «Стало быть, и самое греческое искусство только ближе других к идеалу абсолютного искусства, но нельзя назвать его абсолютным, т. е. независимым от других сторон национальной жизни»⁶⁰. Новейшее искусство всегда было далеко от этого идеала и все более и более удаляется от него, так как служит другим, более важным для человечества интересам. И несправедливо было бы ставить ему это в вину: отнимать у него право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать его, лишать его живой силы, т. е. мысли, и делать его «предметом ка-

кого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев»⁶¹.

Прежде Белинскому нравилась мысль известного стихотворения Пушкина «Чернь», теперь он возмущается ею; теперь он убежден, что так как всякая действительная поэзия вытекает из народной почвы, то поэт не имеет ни основания, ни права относиться с презрением к толпе в смысле народной массы. К тому же мы вправе требовать, чтобы в творчестве поэта отражались современные великие общественные вопросы. «Кто поэт для себя и про себя, презирая толпу, тот рискует быть единственным читателем своих произведений»⁶², — так говорит Белинский в своей пятой статье о Пушкине. В разговоре с друзьями он, как это видно из воспоминаний Тургенева, высказался еще резче. Особенно негодование его вызывали два стиха:

Печной горшок тебе дороже —
Ты пищу в нем себе варишь⁶³.

«И конечно, — твердил Белинский, сверкая глазами и бегая из угла в угол, — конечно, дороже. Я не для себя одного, я для своего семейства, я для другого бедняка в нем пищу варю, и прежде, чем любоваться красотой истукана, — будь он распроедидиасовский Аполлон, — мое право, моя обязанность накормить своих и себя назло всяким негодящим баричам и виршеплетам»⁶⁴. Мысль пушкинского «Поэта» Белинский также считает теперь совершенно ложной. Поэт должен быть чист и благороден не только тогда, когда Аполлон потребует его к священной жертве, а всегда, в течение всей своей жизни. «Наше время преклонит колена только перед художником, которого жизнь есть лучший комментарий на его творения, а творения — лучшее оправдание его жизни. Гёте не принадлежал к числу пошлых торгашей идеями, чувствами и поэзией; но практический и исторический индифферентизм не дал бы ему сделаться властителем дум нашего времени, несмотря на всю широту его мирообъемлющего гения»⁶⁵.

VI

Резко отрицательное отношение к теории искусства для искусства представляет собою самое большое и самое крепкое из тех звеньев, которые связывали критику Белинского с критикой второй половины пятидесятых и первой

половины шестидесятых годов. Вот почему оно заслуживает удвоенного внимания.

Наши просветители не могли простить Пушкину его презрительного отношения к «червям земли», к «черни»; его одного было бы достаточно, чтобы настроить их против великого поэта. Но верно ли поняли они Пушкина? О какой черни говорит он в своих стихотворениях? Белинский думал, что это слово означает *народную массу*. У Писарева это мнение перешло в непоколебимое убеждение. Оттого-то он и отвечал поэту с такою неудержимую страстью: «Ну, а ты, возвышенный критик, ты, сын небес, ты в чем варишь себе пищу: в горшке или в бельведерском кумире?.. *Червь земли* живет впроголодь, а *сын неба* приобретает себе надежный слой жира, который дает ему полную возможность создать себе мраморных богов и беззастенчиво плевать в печные горшки неимущих соотечественников»⁶⁶. Но откуда же видно, что у Пушкина поэт громит именно своих «неимущих соотечественников», именно бедноту, живущую впроголодь? Этого решительно ниоткуда не видно.

В статьях и письмах самого Белинского нередко встречаются нападки на «чернь» и на «толпу», которая не понимает ничего высокого. Но странно было бы на этом основании обвинять его в презрительном отношении к *бедным*. В «*Ответе анониму*» Пушкин восклицает:

Смешон, участия кто требует у света!
Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра...⁶⁷

Неужели и здесь слово «толпа» надо понимать в смысле народной массы?

В письме к кн. П. А. Вяземскому (1825) он так отзывается о толпе: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могучего. При открытии всякой мерзости она в восхищении: он мал, как и мы, он мерзок, как и мы! Врете, подлецы: он и мал, и мерзок не так, как вы, — иначе!»⁶⁸

Народ ли эта толпа, жадно читающая исповеди и записки великих людей? А ведь нельзя отрицать, что у Пушкина холодная толпа есть то же самое, что хладный и надменный народ, тупая чернь и т. д.

В «Евгении Онегине» он говорит, что жить в свете — значит жить

Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,
Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопов добровольных,
Среди вседневных модных сцен,
Учтивых, ласковых измен,
Среди холодных приговоров
Жестокосердой суеты,
Среди холодной пустоты
Расчетов, дум и разговоров...⁶⁹

Как вы полагаете, читатель, очень ли ценят бельведерский кумир эти богомольные кокетки, эти бездушные гордецы и эти блистательные глупцы? Мы думаем, что они очень равнодушны к искусству и ко всем кумирам, кроме золотого тельца. Откуда же происходит это равнодушие? Ведь блистательные глупцы вряд ли могут сослаться в свое оправдание на гнетущую бедность и на тяжелый труд, не оставляющий времени на духовные наслаждения? Конечно, не в бедности тут дело. Предпочтение печного горшка Аполлону Бельведерскому означает у Пушкина просто полную незначительность духовных интересов в сравнении с материальными. Пушкин имеет в виду не только потребительную, но также и меновую стоимость печного горшка. Меновая стоимость его ничтожна, а блистательные глупцы, надменная и холодная светская чернь, просвещенная избилем и материальными наслаждениями всякого рода, все-таки дорожит им больше, чем великим произведением искусства. Она умеет найти употребление печному горшку и не знает, зачем существуют эти произведения. Неужели она права, а виноват поэт, упрекающий ее в том, что она знает одну наживу?

Мысль стихотворения «Чернь», очевидно, та же, что мысль драмы Альфреда де-Виньи «*Чаттертон*». В этой драме дошедший до нищеты поэт убивает себя, убедившись, что ему никогда не добиться сочувствия со стороны окружающей его холодной и надменной черни. А в состав этой черни входят далеко не бедняки: молодые лорды, преданные светскому разврату, фабрикант, выжимающий соки из своих рабочих, и лондонский мэр. Этот почтенный буржуа, как видно, тоже дорожит печным горшком больше, чем бельведерским кумиром; он дает Чаттертону благора-

зумный совет оставить ничего не приносящее занятие поэзией и взяться за полезный труд: поступить в лакеи. Неужели упрекнуть сытого и самодовольного лорда-мэра в тупости — значило бы оскорбить трудящееся человечество? *

Каково жить среди блистательных глупцов, это видно из собственного примера Пушкина:

...Они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него;
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело...⁷¹

Все, что нам известно о жизни Пушкина в тот период его жизни, который начался после его Wanderjahre** и в течение которого сложились его окончательные взгляды на искусство, показывает, что в приведенных нами словах Лермонтова нет и тени преувеличения... Пушкину было страшно тяжело в окружавшей его общественной среде. «Пошлость и глупость наших обеих столиц одна и та же, хотя и в различном роде»⁷², — жалуется он в письме к П. А. Осиповой, написанном весной 1827 года. В январе 1828 года он повторяет ей же: «Признаюсь, что шум и суета Петербурга сделались мне совершенно чужды, я с трудом их переношу»⁷³. Приблизительно к тому же времени относятся его полное отчаяния стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» и эти безотрадные стихи, которые так часто повторял Белинский в тяжелые минуты недовольства собой и окружающей жизнью:

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробилась три ключа:
Ключ юности — ключ быстрый и мятежный —
Кипит, бежит, сверкая и журча;
Кастальский ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ — холодный ключ забвенья —
Он слаще всех жар сердца утолит⁷⁴.

Белинский говорит, что поэт не может и не должен петь для себя и про себя. Но для кого же станет он петь там, где его никто не слушает и где его песням предпочитают во-

девильные куплеты? В таком обществе остается одно из двух: или, оттолкнув от себя напрасный и случайный дар жизни, утолить жар сердца в ключе забвенья, т. е. поступить так, как поступил Чаттертон, или петь для самого себя и для немногих избранных, которым искусство дорого как искусство, а не как средство привлечь к себе милость чиновного покровителя или как лишний предмет для пустой болтовни салона.

Писарев негодует на то, что пушкинский поэт презрительно отклоняет от себя предложение толпы петь для ее нравственного исправления, проповедовать ей мораль. Но мораль морали рознь. Откуда знал Писарев мораль толпы, беседовавшей с поэтом? Упомянутые нами лорд-мэр и фабрикант из «Чаттертона» тоже очень одобрили бы поэта, взявшегося за проповедь их морали, но, прежде чем взяться за нее, ему нужно было бы убить самые лучшие стремления своего сердца. И потому, признаемся, нас несколько не огорчило бы, если бы он гордо ответил им:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело:
Не оживит вас лиры глас!..⁷⁵

Пушкину не раз предлагали писать полезные для славы отечества правоучительные произведения. Он предпочитал «чистое» искусство и именно этим доказал, что был выше ходячей тогда морали.

Говорят, зачем же Пушкин лез в среду, с которой у него не было ничего общего? Это тот же самый вопрос, который ставит Белинский по поводу Чацкого. Мы ответим на него другим вопросом: какой общественный слой был тогда, по своему нравственному и умственному развитию, выше светского слоя? Конечно, Пушкин мог бы собрать вокруг себя небольшой дружеский кружок образованных дворян и разночинцев и замкнуться в нем. Ему помешали в этом воспитание и привычки. Его тянуло в свет, как тянуло туда, например, его друга Чаадаева, который, по словам хорошо его знавшего автора «Былого и дум», живой протестацией смотрел на вихрь лиц, бессмысленно вертевшихся около него, капризничал, делался странным, отчуждался от общества и не мог его покинуть. И так же, как Чаадаев, Пушкин, ища рассеяния в высшем слое общества, берег для себя свои лучшие мысли. Белинский находил,

* По словам Писарева, Пушкин отрицал и проклинал все трудящееся человечество⁷⁰.

** [Годов странствий].

что Чацкому совсем не следовало идти в круг Фамусовых, князей Тугоуховских, графинь Хрюминых и т. д. Интересно, что в замечаниях Пушкина на «Горе от ума» высказывается иной взгляд. Пушкин не удивляется тому, что Чацкий вращается в светском обществе. Он думает только, что непростительно было произносить в этом обществе такие речи, какие произносил Чацкий. «Первый признак умного человека — с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и т. д.»⁷⁶. Это будет верно, если мы к эпитету «умного» прибавим: «и не лишенного житейской опытности». Но не в том дело... Важно то, что в известные исторические эпохи нежелание метать бисер перед холодной и неразвитой толпой необходимо должно приводить умных и талантливых людей к теории искусства для искусства.

Мысль стихотворения «Поэт» тоже была неправильно понята Белинским. Пушкин вовсе не дает в нем поэтам разрешения быть пошляками до тех пор, пока Аполлон не потребует их к священной жертве. Он говорит не о том, чем *должен* быть поэт, а показывает, чем поэт *бывает* и что значит для него вдохновение. В «Египетских ночах» итальянский композитор является лицом очень непривлекательным: он необразован, пуст, не чужд низкоклонства и жаден. Но этот же композитор перерождается под влиянием вдохновения. Спрашивается, бывает ли так на самом деле, или Пушкин оклеветал психологию таланта, приписывал ей черту, с талантом не вяжущуюся? Нам кажется, что никакой клеветы тут нет; указанную Пушкиным черту можно встретить всегда; но бывают эпохи, в которые почти все талантливые люди известного общественного класса ходят на пушкинского итальянца-композитора. Это эпохи общественного индифферентизма и упадка гражданской нравственности. Они соответствуют той фазе общественного развития, когда данный господствующий класс готовится сойти с исторической сцены, но еще не сходит с нее потому, что не вполне созрел класс, который должен положить конец его господству. В такие эпохи люди господствующего класса следуют принципу «Après nous le déluge»^{*} и думают каждый о самом себе, оставляя общественное благо на произвол слепого случая. Понятно, что в такие эпохи и поэты не избегают общей участи: их души

* [«После нас — хоть потоп»].

погружаются в «хладный сон», их нравственный уровень страшно понижается. Тогда они не спрашивают себя, право ли то дело, хорош ли тот порядок, которому они служат своим талантом. Они ищут только богатых покровителей, заботятся только о выгодном сбыте своих произведений. Но и на них сказывается магическое действие таланта, и они становятся выше и нравственнее в минуты вдохновения. В такие минуты даровитый поэт думает только о своем труде, испытывает бескорыстное наслаждение творчеством и становится чище, потому что забывает низкие страсти, волнующие его в другое время! Вот на это-то облагораживающее влияние поэтического творчества и хотел указать Пушкин, не вдававшийся в философско-исторические соображения, но, как видно, очень интересовавшийся психологией художника^{*}. Ему отрадно было думать, что, как бы ни гнала его судьба, какие бы унижения она ни готовила, она не может отнять у него высокие наслаждения творчества.

VII

Вообще возражения Белинского сторонникам чистого искусства малоубедительны. Он говорит им, что хотя Шекспир все передавал через поэзию, но передаваемое им принадлежит не одной поэзии. Как понимать это? Разве есть область, составляющая исключительную собственность поэзии? Ведь ее содержание то же, что и содержание философии, ведь между поэтом и философом разница лишь в том, что один мыслит образами, а другой — силлогизмами. Или это не так? Из слов Белинского выходит, что и в самом деле не так. Но он с полным убеждением повторяет мысль о тождестве содержания поэзии с содержанием философии в той же самой статье, в которой находится интересующее нас указание на Шекспира. Ясно, что он просто не свел концов с концами в своей аргументации.

Также путается он, говоря, что «Фауст» явился отражением всей общественной жизни и всего философского движения современной его автору Германии. Его противники могли бы спросить: что же из этого следует? Искусство является выражением общественной жизни и философской мысли

* Напомним, что его Моцарт говорит: «Гений и злодейство — две вещи несовместные»⁷⁷.

по той простой причине, что оно не может выражать другое: ведь его содержание одинаково с содержанием философии. Но это вовсе не опровергает той теории, по которой искусство должно быть само себе целью, и даже не имеет к этой теории никакого прямого отношения. То же можно сказать и о соображениях Белинского о греческом искусстве: конечно, оно заимствовало свои идеи из религии и общественной жизни. Но вопрос в том, *как оно относилось* к делу выражения этих идей в образах, вытекающих из самой природы искусства. Если для греческих художников оно было само себе целью, то их искусство было чистым искусством, а если это дело выражения идей в образах было у них лишь средством для достижения каких-нибудь посторонних целей, — все равно, каких именно, — то оно противоречило идеалу искусства. Далее. Ссылаясь на то, что в новейшем искусстве содержание вообще перевешивает форму, Белинский придает этой мысли Гегеля не тот смысл, какой она имела у немецкого мыслителя. У того она означала только то, что в греческом искусстве красота составляла главный элемент, а в новейшем — она часто уступает первое место другим элементам. Это верная мысль, и мы еще вернемся к ней. Но из нее тоже совсем не следует, что в новейшем обществе искусство играло или должно играть служебную роль, что оно не может быть теперь само себе целью.

Повторяем, Белинский путается в своих доводах. Но у людей выдающегося ума самые ошибки бывают иногда чрезвычайно поучительны. Почему ошибался наш критик?

Вопрос о том, может ли быть искусство само себе целью, решался различно в различные исторические эпохи. Возьмем хоть Францию. Вольтер, Дидро и вообще так называемые энциклопедисты нимало не сомневались в том, что искусство должно служить *«добродетели»*. В конце XVIII века между передовыми французами распространилось убеждение в том, что искусство должно служить *«добродетели и свободе»*. М. Ж. Шенье, поставивший в 1789 году трагедию «Charles IX ou l'École des Rois»*, хотел, чтоб французский театр внушал гражданам отвращение к суеверию, ненависть к притеснителям, любовь к свободе, уважение к законам и т. д. и т. д. **

* [«Карл IX, или Урок королям»].

** См. его «Discours préliminaire» [«Вступительная речь»], подписанную 22 августа 1788 года.

В следующие годы театр, как и все вообще французское искусство, делается простым орудием для политической пропаганды. В начале XIX века нарождающийся романтизм тоже совершенно сознательно преследует *«социально-политические цели»*. «L'histoire des hommes, — говорил Виктор Гюго, — ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et res croyances» (история поэтична только тогда, когда мы смотрим на нее с высоты монархических идей и веры). Журнал «La Muse Française»* радовался тому, что у литературы, как у политики и религии, есть свой символ веры (comme la politique et la religion, les lettres ont leur profession de foi). Около 1824 года, после войны с Испанией, замечается значительный поворот в отношении романтиков к социально-политическому элементу в поэзии. Этот элемент отходит на задний план, искусство становится *«бескорыстным»* (désintéressé). В тридцатых годах часть романтиков, с Теофилом Готье во главе, с жаром проповедует теорию искусства для искусства. Теофиль Готье говорил, что поэзия не должна не только «доказывать», но даже и «рассказывать» (elle ne prouve rien, ne raconte rien). Для него вся поэзия сводилась к музыке и ритму. После 1848 года некоторые французские писатели, как Г. Флобер, продолжают держаться теории искусства для искусства, а другие, как А. Дюма-сын, объявляют, что эти три слова (l'art pour l'art) не имеют ни малейшего смысла, и утверждают, что литература непременно должна иметь в виду общественную пользу. Кто говорил правду: М. Ж. Шенье или Т. Готье; Г. Флобер или Дюма-сын? Мы думаем, что все они говорили правду, так как у каждого из них была своя *относительная* правда. Вольтер, Дидро, М. Ж. Шенье и другие литературные представители третьего сословия, борového с аристократией и духовенством, не могли быть сторонниками чистого искусства, потому что для них отказаться от социально-политической пропаганды посредством своих более или менее художественных произведений значило бы добровольно ослабить шансы успеха своего собственного дела. Они были правы как представители третьего сословия на известной ступени его исторического развития. Гюго, находивший поэтическими только те исторические события, которые знаменовали торжество монархии и католицизма, был в эту

* [«Французская муза»].

эпоху своей жизни представителем высших сословий, пытавшихся восстановить старый порядок. *Он был прав в том смысле, что социально-политическая пропаганда посредством поэзии и искусства была очень полезна для названных сословий.* Но ряды приверженцев французского романтизма стали все более пополняться образованными детьми буржуазии, имевшей, разумеется, совсем другие стремления. На сторону этой буржуазии перешли некоторые из тех его сторонников, которые прежде воспевали старый порядок. Так поступил, например, Гюго. Сообразно с этим изменился и романтический «символ веры». После 1830 года некоторые романтики, не вдаваясь в рассуждения об общественной роли искусства, делают выразителями довольно неопределенных идеалов мелкой буржуазии, а другие проповедают теорию искусства для искусства, ради формы совсем забывая подчас о содержании. И все правы по-своему. *Мелкая буржуазия оставалась неудовлетворенной: ей естественно было выразить эту неудовлетворенность в литературе.* С другой стороны, правы были и сторонники чистого искусства. Их теории означали, во-первых, реакцию против социально-политических тенденций прежнего романтизма, а во-вторых, несоответствие прозы торгашеского существования с бурными стремлениями буржуазной молодежи, взволнованной шумом еще не вполне закончившейся тогда борьбы буржуазии за свою эмансипацию. Во многих буржуазных семьях того времени происходила своеобразная борьба «отцов» с «детьми». Отцы говорили: сиди в лавке, наживай деньгу — человеком будешь; а дети отвечали: мы хотим учиться, хотим писать картины, как Делакруа, или стихи, как Виктор Гюго. Отцы указывали на то, что искусство редко обогащало своих служителей; дети возражали, что им ничего не нужно, что искусство выше почестей и богатства, что оно может и должно само себе служить целью. Теперь французские буржуа уже в самых молодых летах смеются над ребяческим пренебрежением романтиков к деньгам. Теперь они, можно сказать, еще в пеленках приспособляются к прозаическим условиям своего существования. А тогда это приспособление происходило гораздо медленнее. И вот тогда-то и создалась теория искусства для искусства. В период своего возникновения она выражала собою лишь стремление бескорыстно служить искусству, т. е. *преобладание в известном слое французской буржуазии духовных интересов над материальными.*

Но за буржуазией шел рабочий класс. Защиту его интересов взяли на себя Сен-Симон, Фурье, а после них и другие писатели, принадлежавшие к разным школам, но к одному направлению. Люди этого направления приглашали искусство служить прогрессу, содействовать улучшению участи трудящейся массы. Тогда теория искусства для искусства сразу приобрела новый смысл: *она стала выражать собой реакцию против новых, прогрессивных стремлений во Франции.* Этот новый смысл ее довольно ясно обозначился уже в предисловии к «Mademoiselle de Maupin»*, хотя тогдашние французские охранители, напуганные псевдореволюционной внешностью литературных приемов Теофиля Готье, и не оценили этой заслуги его перед французской буржуазией. Когда Александр Дюма-сын восстал против формулы l'art pour l'art**, он сделал это в интересах «старого общества», которое, говорил он, рушится со всех сторон. Конечно, драматические пошлости, вроде его «Fils naturel», «Père prodigue»*** и т. д., не много сделали для упрочения буржуазного порядка. Но Дюма-сын был все-таки прав. После 1848 года буржуазное общество в самом деле нуждалось в заплатах и подпорках, и этому его состоянию уже не соответствовала теория искусства для искусства; ему нужна была апология в стихах и прозе на театральных подмостках и на полотнах живописцев. Если Флобер не разделял этого взгляда, то единственно потому, что слишком мало заботился об интересах буржуазии.

У нас в России теория чистого искусства тоже не всегда имела одинаковый смысл. При жизни Пушкина, после крушения надежд нашей интеллигенции двадцатых годов, она выражала стремление лучших умов уйти от тяжелой действительности в единственную доступную им тогда сферу высших интересов. Но когда Белинский восставал против нее устно и письменно, она стала означать совсем другое. Трудящаяся масса, крепостное крестьянство не существовало для Пушкина как для писателя. При Пушкине о нем не было и не могло быть речи в литературе. Но в сороковых годах натуральная школа «наводнила литературу мужиками». Когда противники этой школы выставляли

* [«Мадемуазель Мопен»],

** [Искусство для искусства],

*** [«Незаконный сын», «Блудный отец»],

против нее теорию чистого искусства, они делали из этой теории *орудие борьбы против освободительных стремлений того времени*. Авторитет Пушкина и его чудные стихи были для них в этой борьбе чистой находкой. Когда они, во имя бельведерского кумира, строили презрительные гримасы по адресу печного горшка, то у них это выражало лишь опасение того, что возрастающий общественный интерес к положению крестьянина невыгодно отразится на содержании их *собственных* печных горшков. Этот новый смысл нашей теории искусства для искусства был очень хорошо схвачен Белинским и просветителями шестидесятых годов. Оттого-то они и нападали на нее с таким жаром. Нападая на нее, они были совершенно правы. Но они не заметили, что у Пушкина она имела совсем другой смысл, и делали его ответственным за чужие грехи. Это была ошибка. И это была неизбежная ошибка. Ее причинило их неумение стать в споре с противниками на историческую точку зрения. Но тогда некогда было рассуждать об истории; тогда нужно было во что бы то ни стало защитить известные прогрессивные стремления и добиться удовлетворения общественных нужд. Наши просветители, подобно французским просветителям XVIII века, боролись оружием «разума» и «здорового смысла», т. е., иначе сказать, опирались на совершенно *отвлеченные соображения*. Отвлеченная точка зрения составляет отличительную черту всех известных нам просветительных периодов.

VIII

С отвлеченной точки зрения видна только отвлеченная противоположность между истиной и заблуждением, между добром и злом, между тем, что есть, и тем, чему следовало бы быть. В борьбе против отжившего свой век порядка такой отвлеченный, а потому односторонний взгляд на вещи иногда даже очень полезен. Но он препятствует всестороннему изучению предмета. Благодаря ему литературная критика превращается в публицистику. Критик занимается не тем, что сказано в разбираемом им произведении, а тем, что можно было бы сказать в нем, если бы его автор усвоил себе общественные взгляды критика.

Публицистический элемент очень заметен во многих суждениях Белинского о Пушкине. Но Пушкин прежде всего такой поэт, для понимания которого необходимо по-

кинуть отвлеченную точку зрения просветителей. Просветителю трудно понять Пушкина. Вот почему Белинский часто несправедлив к нему, несмотря на все свое замечательное художественное чутье.

Алеко, герой поэмы «Цыгане», из ревности убивает свою возлюбленную, цыганку Земфиру. Белинский горячо нападает на него за это, а кстати зацепляет и неискренних либералов, о которых говорит Д. Давыдов:

А глядишь,— наш Лафазт,
Брут или Фабриций,
Мужичков под пресс кладет
Вместе с свекловицей ⁷³.

Горячая проповедь истинной нравственности, проявляющейся в делах, а не только в словах, и горячий протест против ревности, как чувства, недостойного нравственно развитого человека, наполняют большинство страниц, посвященных Белинским разбору «Цыган». Все это очень умно само по себе; все это, по обыкновению Белинского, очень хорошо сказано, и все это чрезвычайно важно для определения и изучения нитей, связывающих его с последующим поколением просветителей. Но все это еще не выясняет истинного смысла поэмы. У Белинского выходит, что Пушкин хотел изобразить в своих «Цыганах» человека, чрезвычайно дорожащего человеческим достоинством и по-потому разрывающего с обществом, унижающим это достоинство на каждом шагу, а на самом деле написал жестокую сатиру как на самого Алеко, так и на всех ему подобных. Но эта поэма Пушкина далеко не представляет собою простой сатиры на эгоизм и непоследовательность. Она берет вещи гораздо глубже, она объясняет психологию целой исторической эпохи. Алеко громит нынешние общественные порядки, но, попав в почти первобытную среду цыган, он в своих отношениях к любимой женщине продолжает руководствоваться взглядами, господствующими в покинутом им обществе. Он стремится восстановить то, что ему хотелось разрушить. Его психология есть психология французского романтика. Французские романтики тоже не умели и не могли разорвать с теми самыми общественными отношениями, против которых они восставали. «Я нападаю не на брак, а на мужей»,— писала Жорж Занд. Это чрезвычайно характерно. Романтикам случалось нападать на капиталистов, но они никогда ничего не имели против ка-

питализма, они сочувствовали бедным, но готовы были с оружием в руках отстаивать тот общественный порядок, который опирается на эксплуатацию бедняков. Наш романтизм, бывший во многих отношениях подражанием французскому, грешил тем же грехом, но в еще большей степени. Современное нам народничество, громко и жалостно вопиющее против капитализма, а на самом деле культивирующее мелкий капитализм, ясно показывает, что мы и до сих пор не разделились с романтизмом. Пушкин хорошо схватил коренное противоречие романтиков, хотя, конечно, не в состоянии был объяснить себе его исторически. Притом же в то время, когда он писал свою поэму, он сам еще не вполне разделился с романтизмом. «Цыгане» — романтическая поэма, обнажающая ахиллесову пятую романтизма.

В характере Алеко нет ничего фальшивого: Алеко таков, каким должен быть по своему происхождению. Фальшивы скорее характеры второстепенных лиц поэмы. Так, например, характер Земфиры не выдержан в ее отношениях к мужу. Она признает, что он имеет какие-то права над нею. Но откуда же взялись эти права? Ведь по всему видно, что среда, окружающая Земфиру, их не признает. Старый цыган говорит:

...Вольнее птицы младость,
Кто в силах удержать любовь? 79

Пушкину самому неясны были отношения, которые должны были установиться между Алеко и Земфирой. Отсюда непоследовательность в их изображении. Но Белинский не отметил ее, потому что его внимание сосредоточено было на вопросе о том, как должны относиться к чувству ревности истинно развитые люди.

Той же отвлеченной точкой зрения Белинского объясняются и многие страницы в его разборе «Онегина». Мы уже не говорим о тех местах, где он рассуждает о человеческой природе вообще и о том, для чего родится человек: для добра или для зла, там он является просветителем чистой воды. Мы укажем на его отношение к Татьяне. Он очень симпатизирует ей, но не может простить ей последнего объяснения с Онегиным. Он не понимает вечной верности без любви. «Вечная верность — кому и в чем? — спрашивает он, — верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности,

потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны... Но у нас как-то все это клеится вместе: поэзия и <жизнь>, любовь и брак по расчету, жизнь сердцем и строгое исполнение внешних обязанностей, внутренне ежечасно нарушаемых»⁸⁰. В конце концов характер Татьяны представляется ему смешением деревенской мечтательности с городским благоразумием, и ему больше нравится характер Марии в «Полтаве», лучше которого не создавала, по его мнению, творческая кисть Пушкина.

Известно, что Писарев отнесся к Татьяне совсем отрицательно и удивлялся, каким образом в сердце Белинского нашлась симпатия к неразвитой «мечтательной деве».

Эта разница в отношении двух просветителей к одному и тому же женскому типу чрезвычайно замечательна. Дело в том, что взгляд Белинского на женщину существенно отличался от взгляда на нее просветителей шестидесятых годов. Татьяна подкупала его силой любви, а он продолжал думать, что в любви главное назначение женщины. В шестидесятых годах так уже не думали, и потому для тогдашних просветителей перестало существовать смягчающее обстоятельство, в значительной степени мирившее Белинского с Татьяной.

По поводу «Родословной моего героя» Белинский делает Пушкину строгий выговор за его аристократические пристрастия. Он говорит: «Поэт обвиняет родовитых людей нашего времени в том, что они презирают своих отцов, их славу, права и честь, — упрек столько же ограниченный, сколько и неосновательный. Если человек не чванится тем, что происходит по прямой линии от какого-нибудь великого человека, неужели это непременно значит, что он презирает своего великого предка, его славу, его великие дела? Кажется, тут следствие выведено совсем произвольно. Презирать предков, когда они и ничего не сделали хорошего, — смешно и глупо: можно не уважать их, если не за что уважать, но в то же время не презирать, если не за что презирать. Где нет места уважению, там не всегда есть место презрению; уважается хорошее, презирается дурное; но отсутствие хорошего не всегда предполагает присутствие дурного, и наоборот. Еще смешнее гордиться чужим величием или стыдиться чужой низости. Первая мысль превосходно объяснена в превосходной басне Крылова «Гуси»; вторая ясна сама по себе»⁸¹. В другом месте статьи он за-

мечает: «Как потомка старинной фамилии, Пушкина знал бы только его круг знакомых, а не Россия, для которой в этом обстоятельстве не было ничего интересного; но как поэта Пушкина узнала вся Россия и теперь гордится им, как сыном, делающим честь своей матери... Кому нужно знать, что бедный дворянин, существующий своими литературными трудами, богат длинным рядом предков, мало известных в истории? Гораздо интереснее было знать, что напишет нового этот гениальный поэт?»⁸² Это правда, но все-таки вопрос об аристократических пристрастиях Пушкина гораздо сложнее, чем это думал Белинский. В этих пристрастиях было не одно подражание Байрону и вообще аристократическим писателям Западной Европы. Нет, в них было очень много своего, русского, такого, чего во Франции или в Англии уже нельзя было встретить в XIX столетии. Чтобы пояснить нашу мысль, мы попросим читателя вообразить, что Молчалин, пресмыкавшийся перед Фамусовым и всяким другим чиновным баринком, сам дошел до «степеней известных», как это предсказывал Чацкий. Можно быть уверенным, что в таком случае он гордо задрал бы голову, и от его прежнего смиренья не осталось бы и следа. А дети его с малых лет проявляли бы нестерпимую заносчивость и, наверное, возомнили бы себя большими аристократами. Мы вообще не сочувствуем аристократическим претензиям, но, право же, самозванный аристократизм родовитого дворянина, если он вздумает обрвать зазнавшегося выскочку злой эпиграммой, если он скажет ему, как Пушкин:

Не торговал мой дед блинами,
В князя не прыгал из хохлов,
Не пел на клиросе с дьячками,
Не ваксил царских сапогов.
И не был беглым он солдатом
Немецких пудренных дружин.
Куда ж мне быть аристократом —
Я, слава богу, — мещанин⁸³.

В ожидании того блаженного времени, которое сделает из него совсем-совсем большого барина, Молчалин мог бы проявить свою новорожденную спесь особым родом демократизма, выражающегося в беззубых выходках против

* [Парвеню — выскочка].

людей знатной породы, конечно, в том только случае, если эти люди далеки от власти. Такой демократизм близок к фальшивому демократизму разбогатевшего буржуа, который из зависти нападает на аристократию, мечтая в то же время о том, как бы пристроить за князя или хоть за барона свою буржуазную дочку. Пушкину не раз приходилось сталкиваться с жалким и гнусным демократизмом молчалинского пошиба, и он насмеялся над его *ослиным копытом*. Что же? По-своему он был прав. В сравнении с демократизмом Китая даже индийские касты являются большим шагом вперед: в сравнении с новейшей разновидностью молчалинского демократизма, т. е. с демократизмом гг. Воронцовых, Гофштеттеров и компании, даже чистейшее манчестерство представляет собою прогрессивное явление.

Все на свете относительно. Это всегда забывают просветители, но в разные эпохи общественного развития они забывают это на разные лады. Писарев, подобно Белинскому, смотрел на характер Онегина глазами просветителя, и, однако, он безусловно и крайне резко осудил его, между тем как Белинский отнесся к нему очень мягко. Онегин подкупал Белинского трезвостью взглядов и отсутствием напыщенности в речах. Приведа те строфы, в которых Пушкин описывает свое знакомство с Онегиным, Белинский замечает: «Из этих стихов мы ясно видим по крайней мере то, что Онегин не был ни холоден, ни сух, ни черств, что в душе его жила поэзия и что вообще он был не из числа обыкновенных, дюжинных людей. Невольная преданность мечтам, чувствительность и беспечность при созерцании красот природы и при воспоминании о романах любви прежних лет — все это говорит больше о чувстве и поэзии, нежели о холодности и сухости. Дело только в том, что Онегин не любил расплываться в мечтах, больше чувствовал, нежели говорил, и не всякому открывался. Озлобленный ум есть тоже признак высшей природы, потому что человек с озлобленным умом бывает недоволен не только людьми, но и самим собой»⁸⁴. Писарев тоже не любил напыщенных речей, но уже не мог удовольствоваться трезвостью и умом Онегина; он даже совсем не считал его умным человеком, так как вся жизнь Онегина противоречила тому, чего требовали от умного человека просветители шестидесятых годов. Белинский говорит, что Пушкин очень хорошо сделал, выбрав себе героя из высшего круга общества. В глазах Писарева Онегин был виноват уже од-

ним тем, что принадлежал к высшему кругу, разделяя его привычки и предрассудки. Конечно, тут Белинский был прав, а Писарев ошибался. Но между статьями о Пушкине Белинского и статьями о нем же Писарева лежал 1861 год, поставивший интересы дворянства в противоречие с интересами других сословий, т. е. почти всей России. В статьях Писарева мы ничего не поймем, не приняв в соображение этого обстоятельства, и наоборот: в них становится ясно все до последнего слова, если мы взглянем на них с исторической точки зрения. Впрочем, о Писареве мы будем говорить потом; мы упоминаем о нем теперь единственно для оттенения некоторых взглядов Белинского.

IX

В своих спорах с защитниками чистого искусства Белинский покидает точку зрения *диалектики* и становится на *просветительную* точку зрения. Но мы уже видели, что во многих других случаях он оставался вполне верен диалектическому идеализму, смотря на историю литературы и искусства, как на проявление мирового закона диалектического развития. Разберем некоторые из взглядов, высказанных Белинским в таких случаях.

Он говорил, что развитие литературы и искусства тесно связано с развитием других сторон народного сознания: он указывал на то, что на разных ступенях своего развития искусство заимствует свои идеи из различных источников: сначала из религии, потом из философии. Это совершенно справедливо. Сторонникам диалектического материализма, сменившего собою диалектический идеализм Гегеля и его последователей, приписывают обыкновенно ту мысль, что развитие всех сторон народного сознания совершается под исключительным влиянием «экономического фактора». Трудно было бы ошибочнее истолковать их взгляды: они говорят совсем другое. Они говорят, что в литературе, искусстве, философии и т. д. выражается общественная психология, а характер общественной психологии определяется свойствами тех взаимных отношений, в которых находятся люди, составляющие данное общество. Эти отношения зависят в последнем счете от степени развития общественных производительных сил. Каждый значительный шаг в развитии этих сил ведет за собою изменение в общественных отношениях людей, а вследствие этого и в обществен-

ной психологии. Перемены, совершившиеся в общественной психологии, непременно отразятся также, с большей или меньшей яркостью, и на литературе, и на искусстве, и на философии и т. д. Но изменения общественных отношений приводят в движение самые различные «факторы», и какой из факторов сильнее других повлияет в данный момент на литературу, на искусство и т. д., это зависит от множества второстепенных и третьестепенных причин, вовсе не имеющих прямого отношения к общественной экономии. *Непосредственное* влияние экономии на искусство и другие идеологии вообще замечается крайне редко. Чаще всего влияют другие «факторы»: политика, философия и пр. Иногда действие одного из них становится заметнее, чем действие других. Так, в Германии прошлого века на развитие искусства очень сильно повлияла критика, т. е. философия. Во Франции времен реставрации литература находилась под сильным влиянием политики. А во Франции конца XVIII века очень заметно влияние литературы на развитие политического красноречия. Политические ораторы говорили тогда, как герои Корнеля. Вот вам *трагедия в качестве фактора, действующего на политику*. Да нельзя и пересчитать тех разнообразных сочетаний, в которые сплетаются разные «факторы» в различных странах и в различные эпохи общественного развития. Материалисты-диалектики прекрасно знают это. Но они не останавливаются на поверхности явлений и не довольствуются ссылкой на взаимодействие разных «факторов». Когда вы говорите: в данном случае влияет политический фактор, они поясняют: это значит, что взаимные отношения людей в общественном процессе производства заметнее всего выразились через посредство политики; когда вы указываете на философский или религиозный «фактор», они опять стараются определить то сочетание общественных сил, которым было в последнем счете вызвано преобладание этого фактора. Вот и все. Белинский был близок к материалистам-диалектикам в том смысле, что как гегельянец он не довольствовался указанием на взаимодействие различных сторон общественной жизни и общественного сознания.

К числу второстепенных причин, влияющих на искусство, он относил и влияние *географической среды*. Не вдаваясь в пространные рассуждения по этому поводу, заметим, что географическая среда влияет на развитие искусства *посредственно*, т. е. через общественные отношения, выра-

стающие на основе производительных сил, развитие которых всегда в большей или меньшей степени зависит от географической среды. *Непосредственное* же влияние этой среды на искусство вряд ли существует в сколько-нибудь заметной степени. Кажется, очень естественно предполагать, что развитие ландшафтной живописи находится в теснейшей связи с географической средой, а между тем на самом деле связь эта вовсе незаметна, и история названной живописи определяется сменой общественных настроений, в свою очередь зависящих от изменений в общественных отношениях.

Мы не станем разбирать здесь эстетический кодекс Белинского, так как нам придется вернуться к нему при разборе «*Эстетических отношений искусства к действительности*». Скажем только, что вопрос о том, существуют ли какие-нибудь неизменные законы изящного, может быть разрешен лишь на основании внимательного изучения истории искусства, а не на основании отвлеченных соображений. Еще в статье о Державине Белинский говорил: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решить, чем должно быть искусство, а в том, что такое искусство. Другими словами, эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории; нет, она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно, прежде нее, и существованию которого она сама обязана своим существованием»⁸⁵. Это именно то, что мы хотим сказать. Но, обдумывая свой эстетический кодекс, Белинский не всегда помнил это золотое правило. Он забывал о нем, как забывал и сам Гегель. Если исследователь смотрит на историю вообще и на историю искусства в частности, как на прикладную логику, то очень естественно, что у него часто является желание построить а priori то, что должно было бы явиться лишь как вывод из фактов. Белинский, как и Гегель, поддавался этому искушению. Вот почему его эстетический кодекс *узок*. Во имя этого кодекса нельзя не осудить, например, французскую трагедию, и Белинский действительно считал ее *уродливой*. Он думал, что «теоретики» совершенно правы, нападая на ее форму, и что, подчиняясь правилу трех единств, могучий гений Корнеля уступал насильственному влиянию Ришелье. Но может ли данная литературная форма возникнуть и утвердиться по капризу отдельного человека,

хотя бы этот человек был всемогущим министром? В другом случае сам Белинский объявил бы такое мнение наивным. На самом деле французская трагедия обязана была своей формой целому ряду причин, коренившихся в ходе общественного и литературного развития Франции. Эта форма была в свое время торжеством реализма над театральными переживаниями наивной средневековой фантазии. То, что Белинский считал условным и неправдоподобным, в действительности явилось в силу стремления довести до минимума сценическую условность и сценическое неправдоподобие. Конечно, во французской трагедии осталось много условного и неправдоподобного. Но так как это условное было определено раз навсегда и было известно публике, то оно и не мешало ей *видеть истину*. Надо еще помнить, что многое из того, что кажется условным и натянутым в настоящее время, казалось простым и естественным в XVII столетии. Ввиду этого странно было бы мерить художественные произведения того века меркой нынешних наших эстетических понятий. Впрочем, Белинский и сам чувствовал, что в пользу французской трагедии можно привести чрезвычайно много смягчающих обстоятельств. В статье о «Борисе Годунове» он, заметив, что Пушкин очень идеализировал Пимена в его первом монологе, говорит: «Следовательно, эти прекрасные слова — ложь, но ложь, которая стоит истины: так наполнена она поэзии, так обаятельно действует на ум и чувство! Сколько лжи в этом роде сказали Корнель и Расин, и однако ж просвещеннейшая и образованнейшая нация в Европе до сих пор рукоплещет этой поэтической лжи! И не диво: в ней, в этой лжи относительно времени, места и нравов, есть истина относительно человеческого сердца, человеческой природы»⁸⁶. С своей стороны мы скажем, что «ложь» Корнеля и Расина была истинной не столько относительно человеческого сердца вообще, сколько относительно сердца тогдашней французской образованной публики. Но как бы там ни было, несомненно, что для такой «лжи» *sui generis* * должно найтись место в эстетическом кодексе, построенном на широкой исторической основе.

Взгляд Белинского на роль великих людей в истории литературы верен и для настоящего времени. И в настоящее время нельзя не признать, что великий поэт велик

* [Своего рода].

лишь постольку, поскольку является выразителем великого момента в историческом развитии общества. При суждении о великом писателе, как и о всяком другом великом историческом деятеле, прежде всего нужно, по прекрасному выражению Белинского, определить то место пути, на котором он застал человечество. Многие и до сих пор думают, что такой взгляд на роль личности в истории оставляет слишком мало места для человеческой индивидуальности. Но это мнение решительно ни на чем не основано. Индивидуум не перестает быть индивидуумом, являясь выразителем общих стремлений своего времени. Но справедливо вот что: вполне удовлетворительно обосновать гегельянский взгляд Белинского на роль великих людей в истории искусства и во всей вообще истории человечества можно только с помощью теории исторического материализма. В самом деле, припомните, что говорит Белинский в статье о «Горе от ума»: «Общество всегда правее и выше частного человека, и частная индивидуальность только до такой степени и действительность, а не призрак, до какой она выражает собой общество»⁸⁷. В каком же смысле индивидуальность должна выражать собой общество? Когда Сократ стал проповедовать в Афинах свою философию, он, несомненно, выражал не те *взгляды*, которых держалось большинство его сограждан. Стало быть, тут дело не во взглядах. А если нет, то в чем же? И составляет ли большинство то *общее*, которому должна служить и подчиняться индивидуальность? На эти вопросы Белинский не ответил ни в статьях своих, ни в письмах. Покинув «абсолютную» точку зрения, он просто объявил, что для него личность выше истории, выше общества, выше человечества. Это не философское решение вопроса. У Гегеля Сократ является героем потому, что его философия выражает собой новый шаг в историческом развитии Афин. Но где же критерий для суждения об этом шаге? Так как у Гегеля история есть в конце концов лишь прикладная логика, то критерий надо искать в законах диалектического развития абсолютной идеи. Это по меньшей мере темно. Совсем иначе представляется дело новейшим материалистам: по мере того как развиваются производительные силы общества, изменяются и существующие внутри его отношения между людьми. Однако новые общественные отношения не сразу и не сами собой возникают на основе новых производительных сил. Это приспособление должно явиться *делом людей*, резуль-

татом борьбы между охранителями и новаторами. Тут-то и открывается широкое поле для личной инициативы. Гениальный общественный деятель раньше и лучше других предвидит те перемены, которые должны совершиться в общественных отношениях. Такая выдающаяся дальновидность ставит его в противоречие со взглядами его сограждан, он может оставаться *в меньшинстве* до самой смерти; но это не помешает ему быть выразителем *общего*, представителем и указателем предстоящих перемен в общественном устройстве. Вот это-то *общее* и составляет его силу, которой не отнимут у него ни насмешки, ни оскорбления, ни остракизм, ни цыкута. Для оценки этого общего новейшие материалисты апеллируют к состоянию общественных производительных сил. А эти силы лучше поддаются измерению, чем всемирный дух Гегеля.

Великий поэт велик потому, что выражает собою великий шаг в общественном развитии. Но, выражая этот шаг, он не перестает быть *индивидуумом*. В его характере и в его жизни есть, наверное, очень много черт и обстоятельств, не имеющих ни малейшего отношения к его исторической деятельности и не оказывающих на нее ни малейшего влияния. Но есть в ней, наверное, и такие черты, которые, нимало не изменяя общего исторического характера этой деятельности, придают ей *индивидуальный оттенок*. Эти черты могут и должны быть выяснены подробным изучением личного характера и частных обстоятельств жизни поэта. Вот эти-то черты и изучала та *«эмпирическая»* критика, против которой восставал Белинский. Осуждать ее можно только тогда, когда она воображает, что изучаемые ею частные черты объясняют *общий* характер деятельности великого человека. Но когда она приводит их лишь для объяснения *индивидуального* характера этой деятельности, она и полезна, и интересна. К сожалению, она в лице лучшего своего представителя, Сент-Бева, имела притязания, не оправдываемые такою скромною ролью. Белинский сознавал это и потому говорил об *«эмпириках»* с большим раздражением.

Теперь нам пора перейти к тем страницам в статьях нашего критика о Пушкине, которые одновременно показывают и его замечательную критическую проницательность, и его выдающуюся способность делать крайние и вполне последовательные выводы из однажды принятых посылок.

X

По словам Белинского, Пушкин принадлежал к той школе искусства, пора которой уже совершенно миновала в Европе и которая даже в России уже не может создать ни одного великого произведения. История опередила Пушкина, отняв у большинства его созданий тот животрепещущий интерес, который возбуждается мучительными и тревожными вопросами нашего времени. Этот отзыв возбуждал и возбуждает сильное неудовольствие всех сторонников чистого искусства до г. Вольтского включительно: они твердили и твердят, что содержание пушкинской поэзии всегда будет иметь одинаковый интерес в глазах русских читателей. Но они не заметили еще большей ереси Белинского, такой страшной ереси, в сравнении с которой только что указанный нами взгляд является чем-то совсем невинным. Дело в том, что Белинский рассматривал Пушкина, *как поэта дворянского сословия*. «В лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития,— говорит он,— и <с какою истиной>, с какою верностью, как полно и как художественно изобразил он его! Мы не говорим о множестве вставочных портретов и силуэтов, вошедших в его поэму и довершающих собой картину русского общества, высшего и среднего; не говорим о картинах сельских балов и столичных раутов— все это так известно нашей публике и так давно оценено <ею> по достоинству... Заметим одно: личность поэта, так полно и ярко отразившаяся в этой поэме, везде является такой прекрасной, такой гуманной, но в то же время по преимуществу аристократической. Везде видите вы в нем человека, душой и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче, везде видите русского помещика... Он нападает в этом классе на все, что противоречит гуманности; но принцип класса для него— вечная истина... И потому в самой сатире его так много любви, самое отрицание его так часто похоже на одобрение и на любование... Вспомните описание семейства Лариных во второй главе и особенно портрет самого Ларина... Это было причиной, что в «Онегине» многое устарело теперь. Но без этого, может быть, и не вышло бы из «Онегина» такой полной и подробной поэмы русской жизни, такого определенного факта для отрицания мысли, в самом же этом обществе так

быстро развивающейся»³⁸. Когда мы перечитывали это место, мы спрашивали себя: «Сколько раз упал бы в обморок г. Вольтский, если бы понял все его ужасное значение?» Но так как очевидно, что г. Вольтский этого места не понял, то мы сделаем ему некоторые разъяснения, которые, надеемся, придадут еще больше жару его грозным филиппикам против материализма.

Еще в неоконченной своей статье о Фонвизине и Загоскине Белинский говорил, что так как поэзия— истина в форме созерцания, то критик должен прежде всего определить ту идею, которая воплотилась в художественном произведении. Определить идею художественного произведения значило для Белинского тогда перевести истину с языка образов на язык логики. А переводя истину на язык логики, критик должен был, по его тогдашнему мнению, определить место, занимаемое идеей разбираемого им художественного произведения в ходе развития абсолютной идеи. Г. Вольтский по существу ничего не имеет против этого взгляда на критику, так как он был заимствован Белинским у Ретшера, которого наш нынешний «истинный критик» не шутя считает глубоким мыслителем. Но взгляд Белинского на историческое значение «Евгения Онегина» показывает, что в последние годы своей жизни он приурочивал идею этого романа уже не к развитию абсолютной идеи, а к развитию русских общественных отношений, к исторической роли и смене наших сословий. Это целый переворот, это как раз то, что рекомендуют нынешним критикам «экономические» материалисты. И г. Вольтскому вполне позволительно было бы закричать на разные голоса ввиду столь непохвального поведения Белинского.

Апеллируя в своей критике к развитию, Белинский сближался с французской критикой, к которой он так презрительно относился в начале своей литературной деятельности. Чтобы выяснить, насколько именно сближился он с нею, мы укажем на Альфреда Микиельса, писателя, мало известного во Франции и совсем неизвестного у нас в России, но заслуживающего большого внимания, потому что Тэн заимствовал у него все свои общие взгляды на историческое развитие искусства.

В своей «Histoire de la peinture flamande», первое издание которой вышло в 1844 году, Микиельс говорит, что он хочет найти объяснение истории фламандской живописи в социальном, политическом и промышленном положении

породившей ее страны (*expliquer les variations de la peinture à l'aide de l'état social, politique et industriel*). По поводу известного определения: *литература есть выражение общества*, он рассуждает так: «Это бесспорно, но, к несчастью, это слишком неопределенный принцип. Каким образом литература выражает общество? Как развивается само это общество? Какие формы искусства соответствуют каждой данной фазе общественного развития? Какие элементы искусства соответствуют каждому данному общественному элементу? Неизбежные задачи, огромные и плодотворные вопросы! Указанный принцип получит истинное свое значение только тогда, когда спустится с бледных высот, на которых он теперь витает, и тем приобретет точность, поучительную полноту и светлое глубокомыслие обширной, подробно изложенной системы»*.

Белинский объяснял поэзию Пушкина общественным положением России, исторической ролью и состоянием того сословия, к которому принадлежал наш великий поэт. Микиельс применял такой же прием к истории фламандской живописи. Очень возможно, что Белинский не продумал во всей их полноте всех задач, указанных критике и истории искусства Микиельсом. В этом отношении Микиельс, может быть, опередил Белинского, но он отстал от него в другом и очень важном отношении. Размышляя о зависимости, существующей между формами искусства, с одной стороны, и фазами общественного развития — с другой, Микиельс упустил из виду то обстоятельство, что всякое цивилизованное общество состоит из сословий или классов, развитие и исторические столкновения которых проливают чрезвычайно яркий свет на историю всех идеологий. Белинский, как видно, уже понимал важное значение этого обстоятельства, хотя еще не совсем уяснил его себе. И в той мере, в какой он понимал, его взгляды приближались ко взглядам новейших материалистов.

Не в обиду г. Волынскому будь сказано, взгляд на Пушкина, как на гуманного и образованного поэта русского дворянства, не только верен сам по себе, но и указывает правильную точку зрения для понимания отношения к Пушкину наших позднейших просветителей. Во второй половине сороковых годов Белинский был убежден, что не-

далеко падение у нас крепостного права, а следовательно, и дворянства, как сословия, противостоящего другим сословиям. «Принцип» дворянства был в его глазах отжившим принципом. Но он умел ценить историческое значение этого принципа. Он указывает эпоху, в течение которой дворянство было самым образованным и «во всех отношениях лучшим сословием». Поэтому он мог хорошо схватывать поэзию его жизни и сочувствовать ей. Во второй половине пятидесятых и в начале шестидесятых годов наши просветители уже не могли так беспристрастно относиться к дворянству. Принцип дворянского сословия подвергся безусловному осуждению с их стороны. Не удивительно, что они осудили также и поэта, в глазах которого этот принцип был вечной истиной. Поэзия Пушкина была чужда всякой мечтательности, она была трезва, она изображала одну действительность. Этого было достаточно, чтобы привлечь к ней горячие симпатии Белинского. А Писарева должно было раздражать именно это изображение нашего старого быта в чарующем свете поэзии. И чем сильнее был талант Пушкина, тем отрицательнее должны были отнестись к нему наши просветители шестидесятых годов. Впрочем, об этом у нас речь впереди.

Резюмируем: в эпоху своего примирения с действительностью Белинский задался целью найти объективные основы для критики художественных произведений и поставить эти основы в связь с логическим развитием абсолютной идеи. Эти искомые объективные основы он нашел в некоторых законах изящного, которые в значительной степени были построены им (и его учителем) à priori без достаточно внимательного отношения к ходу исторического развития искусства. Но в высшей степени важно то, что в последние годы своей жизни он видит последнюю инстанцию для критики уже не в абсолютной идее, а в историческом развитии общественных классов и классовых отношений. От этого направления, совершенно тождественного с тем направлением, в котором развивалась философская мысль современной ему передовой Германии, его критика отклонялась только в тех случаях, когда он покидал точку зрения *диалектики* и становился на точку зрения *просветителя*. Такие отклонения, неизбежные при наших тогдашних исторических условиях и по-своему очень полезные для нашего общественного развития, сделали из него родоначальника русских просветителей.

* L, 4, seconde édition, p. 21, Микиельс — фламандец, и мы пишем его имя, следуя фламандскому произношению.