

ГЛАВА IV.

ВЗГЛЯДЫ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО И Г. В. ПЛЕХАНОВА НА СУЩНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Видя главную задачу эстетики в освобождении понятия об искусстве от идеалистической мистики и в «приведении эстетических воззрений к одному знаменателю» с господствующим в современной науке направлением, основанном на уважении к действительности и недоверчивости к априористическим гипотезам, Чернышевский, естественно, стремился, в первую очередь, обосновать материалистический взгляд на *общую природу* искусства, дать материалистическое объяснение отношения искусства к действительности. Правда, в диссертации — основном своём труде по эстетике — большее место он отводит не проблеме общей сущности искусства и литературы, а частным эстетическим категориям (прекрасному, возвышенному, трагическому и комическому). Только после подробного анализа этих категорий Чернышевский переходит к общему и основному вопросу, поставленному в диссертации.

Поскольку здесь эстетические воззрения Чернышевского рассматриваются в связи с плехановской оценкой их, предварительно удобнее всё же выяснить общефилософскую основу учения Чернышевского о сущности искусства. Дело в том, что эстетические категории прекрасного, возвышенного, трагического и др., по убеждению Чернышевского, являются «частными элементами» в искусстве и не раскрывают, следовательно, всей сущности искусства. Чернышевский указывал, что если ему пришлось пространно говорить о прекрасном, то это произошло не потому, что он считает прекрасное «основным понятием всей теории», а вследствие необходимости придерживаться порядка, принятого критикуемыми им идеалистическими теориями. В то же время, Плеханов заметил, что и сам взгляд Чернышевского на прекрасное, возвышенное и трагическое во многом определяется его пониманием сущности и функций искусства, то есть заключает в себе как

сильные, так и слабые стороны общих представлений автора «Эстетических отношений» о литературе и искусстве.

Всё это вместе взятое делает целесообразным начать анализ плехановской оценки эстетической теории Чернышевского с выяснения того, как каждый из них решал общие вопросы теории: что такое искусство? каковы его специфические цели и задачи? А следовательно, также, что является предметом искусства? каковы особенности содержания и формы художественных произведений? Иными словами, рассматривая вопрос о сущности искусства, нам предстоит выяснить, как при этом Чернышевский и Плеханов определяли специфическую функцию искусства и в чем они видели своеобразие средств, с помощью которых искусство достигает стоящих перед ним целей:

Таковы задачи настоящей главы. Ввиду того, что нас интересуют эти вопросы, прежде всего, с точки зрения литературной теории, мы ограничимся рассмотрением их, главным образом, в связи с литературой.

1.

Выше нам приходилось говорить о том, как велико было значение литературы в России. Художественная литература вплоть до Октябрьской революции 1917 г. была почти единственной доступной формой выражения передовых идей и настроений передовой части общества, а вместе с тем и лучших идеалов народных масс. Как ни тяжёл был гнёт цензуры, но он не мог задушить отражения в литературе идеалов освободительной борьбы.

Огромная роль литературы и других видов искусства в общественной жизни возбуждала у передовых русских мыслителей, писателей и художников повышенный интерес к вопросам теории литературы и искусства, к выяснению сущности и, главное, к роли литературы в общем ходе исторической жизни народа. Если обозревать начальное развитие в России теоретических представлений о литературе, ещё до Пушкина и декабристов, бросается в глаза, что этим представлениям были, в основном, чужды какие-либо мистические наслоения. Уже Кантемир¹, Ломоносов², а затем с особой силой Радищев,

¹ А. Д. Кантемир, в лице которого русская поэзия, по словам Белинского, «обнаружила стремление к действительности, к жизни как она есть, основала свою силу на верности натуре» (В. Г. Белинский, ПСС, изд. АН СССР, т. X, стр. 289), заявлял: «что я пишу,— пишу по должности гражданина, отбивая всё то, что согражданам моим вредно быть может» (А. Д. Кантемир, Предисловие к первой редакции II сатиры. Сочинения, письма и переводы, под ред. П. А. Ефремова, СПб, т. I, 1867, стр. 204).

² М. В. Ломоносов первым в России предпринял попытку определить основные моменты, лежащие в основании понятий о сущности, на-

декабристы и Пушкин сознательно стремились вывести свои взгляды на литературу из потребностей живой действительности. Вопрос о назначении литературы они решали с учётом потребностей общественного развития своего времени. Дух постижения реальной природы искусства и его общественной функции, стремление упрочить связь искусства с жизненной правдой пронизывают теоретические выводы передовых русских мыслителей, писателей, критиков, которые высказывались о назначении искусства и литературы. Религиозная мистика, идеалистическое представление о поэзии, как о сверхъестественном результате общения артистической души с потусторонним абсолютным духом или областью божественной красоты, не имели в среде передовых представителей русской культуры того влияния, какое они получили на Западе. Так, даже многие выдающиеся прогрессивные деятели искусства и литературы (например, Шиллер, Гёте и др.) разделяли крайние идеалистические понятия о художественном творчестве — настолько сильны и влиятельны были традиции идеалистических теорий. В России идеалистическая эстетика не пустила столь глубоких корней. Под влиянием известных исторических обстоятельств освободительной борьбы в умах русских литературных деятелей иногда стихийно, а нередко и вполне осознанно пробивались зародыши реальных взглядов на искусство и литературу. Эти взгляды развивались в тесной связи с теми материалистическими традициями, которые, еще начиная с XVIII века, складывались в философии.

Декабристы и вместе с ними гениальный Пушкин стремились дальше развить и упрочить реалистические взгляды на литературу своих предшественников и современников.

Декабристы многое сделали для определения гражданско-назначения литературы, её идеологической сущности.

Пушкин пошёл и на практике и в теории дальше их. Он стремился развить, наряду с проблемой идейной значимости художественных произведений, проблему художественной специфики. В этой связи он первым высказал целый ряд важных

значении и специфике литературы. В противоположность идеалистическим теориям, он считал предметом литературы многообразие жизненных явлений: «всё, о чём говорить можно, т. е. все известные вещи в свете.» (М. В. Ломоносов, Краткое руководство к красноречию, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, М.-Л., 1952, т. VII стр. 96). Указывая на познавательное значение литературы, он говорил о ней, как о средстве «строгого и правильного разыскания истины» (М. В. Ломоносов, Рассуждение об обязанностях журналистов. Там же, т. III, 1950, стр. 217). В этом он усматривает общность содержания литературы и науки, однако, в то же время Ломоносов стремился разграничить литературу с наукой. В художественных произведениях, писал он, «вымысел от мысленных вещей отъёмлетя и представляется живо, как нечто чувствительное» (Краткое руководство к красноречию. Там же, т. VII, стр. 220).

теоретических соображений,¹ но главный вклад поэта и в теорию искусства связан, конечно, прежде всего с самим его творчеством. Пушкин практически решил все те проблемы, которые подняли русскую литературу, а под её благотворным влиянием и другие области искусства, на вершины мировой классики современного реалистического искусства.

В. Г. Белинский писал, что поэзия Пушкина «чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального; она вся проникнута насквозь действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает её в её естественной истинной красоте; в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля»². Глубокий художественный реализм Пушкина и Гоголя дал Белинскому основной материал для разработанной им теории реализма в искусстве.

До Белинского были высказаны лишь отдельные правильные замечания о сущности и функциях искусства; ему принадлежит честь в разработке стройной системы взглядов по этим сложнейшим проблемам теории искусства, и системы, основанной на положениях философского материализма, в котором, говоря словами Плеханова, мощно выступала «диалектическая закваска». Один из самых ярких представителей революционной демократии, Белинский, являясь выразителем настроений и чаяний крепостных крестьян, в последние годы своей жизни блестяще сочетал в себе качества передового революционно мыслящего идеолога и глубочайшего теоретика. Он тщательно исследовал всё новое, что внёс с собою в литературу новейший реализм, связанный с творчеством Пушкина, Гоголя и представителей «натуральной школы» в России, а также с творчеством великих реалистов XIX века на Западе. Белинский создал учение о сущности литературы и искусства, об их задачах и роли в общественной жизни. Его учение превзошло всё, что было создано в этой области как у нас, так и на Западе, и проложило единственно правильный путь для дальнейшего развития научно-эстетической мыс-

¹ В. Г. Белинский говорил, что «для истинного художника — где жизнь, там и поэзия» (ПСС, т. VII, стр. 337). Эту великую истину Пушкин обосновал своим творчеством, и это сделано им не стихийно или подсознательно. Пушкин теоретически обосновывал мысль о том, что предметом искусства является всё, что происходит в человеческой жизни: «куда не достягает меч законов, туда достаёт бич сатиры», — заявлял он (ПСС, изд. АН СССР, т. X, 1951, стр. 41). Интересно указать также на понимание Пушкиным значения идейности художественных произведений: «не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминанием о протекшей юности литература наша далеко не продвинется» (там же, т. VII, 1951, стр. 16). В этих замечаниях поэта о предмете искусства и о решающем значении для художественного произведения идейного содержания нельзя не видеть предвосхищение некоторых важнейших положений, научно обоснованных позднее Белинским.

² В. Г. Белинский, ПСС, т. VII, стр. 339.

ли. При этом он опирался на лучшие традиции отечественной общественно-литературной мысли и на богатство мировой эстетики, особенно эстетического учения Гегеля.

К сожалению, недостаток места не позволяет подробно излагать здесь взгляды Белинского на сущность, специфику и роль искусства и литературы, хотя в этом имеется серьёзная потребность при освещении тех же самых взглядов Чернышевского.

Здесь, как и в других вопросах, Чернышевский был учеником и продолжателем Белинского. Очень часто Чернышевский либо прямо выводил свои мысли о литературе и искусстве из идей, высказанных Белинским, либо углублял теоретические положения своего предшественника, подводя под них более последовательно продуманные философско-материалистические доказательства. Более того, в этой части есть и такие вопросы, к которым Чернышевский не считал нужным подробно возвращаться именно потому, что они, по его мнению, с исчерпывающей полнотой были теоретически разработаны Белинским.

Особенно это следует отнести к проблеме художественности, которых сам Чернышевский касался в своих произведениях по эстетике лишь в самом общем виде. Он почти не затрагивал деталей, определяющих критерии художественности. Это давало пищу для различных противников его материалистической теории, чтобы обвинять её в пренебрежении к вопросам художественного мастерства или вообще в отрицании специфического способа художественного изображения. Подобные обвинения можно встретить не только у ярых противников эстетической теории революционных демократов (например, у А. Случевского, Е. Эдельсона, В. Чуйко, П. Боборыкина, С. Волконского, А. Воынского и др.¹), но и у прогрессивно настроенных авторов, сочувствовавших учению революционеров-демократов о литературе (их высказывали, в частности, А. Немировский, В. Гольцев, А. Скабичевский и др.²). Д. И. Писарев и П. Л. Лавров,³ горячие поклонники Чернышевского, дошли даже до того, что ставили ему в за-

1. Об этом см. в работах: А. Случевского «Явления русской жизни под критикою эстетики», СПб, 1866; Е. Эдельсона «О значении искусства в цивилизации», СПб, 1867; В. Чуйко «Эстетические взгляды шестидесятих годов», «Наблюдатель», 1899, № 12; Г. Боборыкина «Красота, жизнь и творчество», «Вопросы философии и психологии», 1893, № 1; С. Волконского «Художественное наслаждение и художественное творчество», «Вестник Европы», 1892, № 6; Воынского. Русские критики, в гл. «Эстетическое учение Чернышевского», СПб, 1896.

2. См. А. Немировский «Наши идеалисты и реалисты», СПб, 1867; В. Гольцев «По поводу статьи П. Д. Боборыкина», «Вопросы философии и психологии», 1893, № 3; А. Скабичевский «История новейшей русской литературы», СПб (несколько изданий)

3. См. в статье П. Л. Лаврова «Турнист-эстетик», «Дело», 1879, № 10.

слугу пренебрежительное отношение к художественности, которая, по их мнению, не имеет существенного значения.

Советские исследователи полностью опровергли эту версию.

Плеханов тоже решительно не соглашался с нею. «Сама по себе его эстетическая теория не исключала интереса к эстетическим достоинствам художественных произведений» (V, 312), — писал он. Как Плеханов, так и современные советские авторы в опровержение нападок на теорию Чернышевского с этой стороны указывают обычно на его критические статьи, в которых Чернышевский не только не игнорировал определения художественных достоинств рассматривавшихся им произведений или творчества писателей в целом, но и проявлял исключительное умение обнаружить и очень верно и точно оценить своеобразие таланта писателя и эстетическое качество его произведения. Однако до сих пор, как нам кажется, никто по-настоящему не указал на те причины, вследствие которых Чернышевский не вдавался в детали проблемы художественности в своих работах, относящихся не к критике, а к теории искусства. Эти причины вполне могут быть объяснены именно тем, что во взглядах на искусство и на задачи самой теории искусства «Чернышевский начал там, где Белинский закончил» (VI, 294). Мысль Чернышевского в области эстетики была сосредоточена на ещё недостаточно разработанных Белинским общих основах материалистической теории литературы и искусства. В ходе борьбы за передовое реалистическое направление в искусстве и за укрепление связи его с важнейшими запросами современного общественного движения эта проблема получила особую остроту, так как отдельные слабые аргументы в материалистическом учении об искусстве использовались противниками освободительной борьбы для протаскивания идей «искусства для искусства».

Правда, иногда Чернышевский обстоятельно излагал и такие вопросы, которые у Белинского освещены не менее полно (например, взгляд на искусство, как на воспроизведение жизни).

Но это требовалось, — во-первых, условиями стройности теории, а, во-вторых, относилось к тем случаям, когда нужно было, чтобы та или иная идея, не получившая должного «распространения в массах», «стала господствующим убеждением», как говорит он по такого же рода поводу в статье «Антропологический принцип в философии».

Что же касается проблемы художественности, то тут не было острой необходимости возвращаться к тому, что, по его убеждению, было достаточно правильно и основательно решено ещё до него и до него приобрело право подлинно «господствующего убеждения». Чернышевский отметил, что уже Пушкин научил русскую публику своими произведениями отличать истинно художественное от нехудожественного и что Белин-

ский с великолепной полнотой раскрыл эстетические принципы научной оценки художественных произведений. И если Белинский «должен был необходимо начать с того, чтобы толковать, что такое «художественное произведение», в чём состоят истинные достоинства романа, драмы»,¹ то после него необходимо в области теории уже не было. Рассматривать теоретически эти явления, как и многие другие литературные явления, значило, по Чернышевскому, просто повторять Белинского, так как всякие расхождения с ним приводили к порочным крайностям. «Суждения Белинского до сих пор сохраняют всю свою цену, и верность их вообще такова, что люди восставшие против него, почти всегда правы были только в том, что заимствовали у него же самого,— писал Чернышевский в «Очерках гоголевского периода». — В последние годы у нас много говорили о неудовлетворительности понятий Белинского; в числе этих эпигонов, воображавших, что пошли далее Белинского, были люди умные и даровитые; но нужно только сличить их статьи с статьями Белинского, и каждый убедится что все эти люди живут только тем, чего наслушались от Белинского: они толкуют вечно только о том же самом, что говорил Белинский, и если толкуют иначе, так это только потому, что вдаются или в односторонность, или в очевидное пристрастие»². Чернышевский имел в виду здесь литературно-эстетическую оценку Белинским всех общих явлений литературы и литературного процесса. Тем более эти слова должны быть отнесены к теоретическим выводам Белинского относительно вопросов художественности, которых он строго придерживался в своих критических статьях.

Итак, без указания на связь эстетических воззрений Чернышевского с теми же воззрениями Белинского анализ созданной Чернышевским теории искусства будет недостаточным, как потому, что Чернышевский развивал материалистическую теорию искусства, идя дальше по пути Белинского, так и потому, что некоторые теоретические положения Чернышевский воспринимал от Белинского непосредственно в том же самом виде, не считая, что они нуждаются в каком-либо теоретическом дополнении или развитии. Плеханов понимал это и отчасти указал наиболее значительные общие моменты, объединяющие их эстетические позиции, но он не был последователен иногда при освещении конкретных деталей связи Чернышевского с Белинским в вопросах художественности, невольно делая тем самым известные уступки противникам эстетического учения Чернышевского, нападавшим на него со стороны проблемы художественности, хотя сам же Плеханов отвергал их нападки.

По всему этому, характеризуя отдельные вопросы эстети-

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 225

² Там же, стр. 245.

ческой теории Чернышевского, мы должны будем время от времени прибегать в дальнейшем к вопросу о влиянии на неё идей Белинского, хотя это, казалось бы, и выходит за пределы нашей непосредственной задачи.

Во взглядах на сущность и назначение литературы и искусства у Белинского и Чернышевского имеется, разумеется, не только общность. Плеханов справедливо указывал на расхождения их по ряду вопросов. Далее мы будем говорить об этом. Сейчас предварительно заметим, что иногда Чернышевскому удавалось, таким образом, преодолеть слабые моменты во взглядах великого критика на литературу. Но в отдельных случаях Чернышевский, напротив, избирал не более удачное решение, хотя в целом учение Чернышевского содействовало дальнейшему развитию лучших традиций Белинского и всей прогрессивной эстетической мысли предшествовавшего периода. Оно было новым замечательным шагом вперёд в научном объяснении искусства и закономерностей его развития.

К числу основных проблем, в которых эстетика Чернышевского выступила прямой наследницей и продолжательницей взглядов Белинского необходимо отнести следующие.

Во-первых, основное положение, устанавливающее материалистическую природу искусства. Литературу и искусство Белинский, подобно Чернышевскому после него, рассматривал, как «воспроизведение действительности». Воспроизведение действительности, по убеждению критика, было постоянным стремлением искусства, и зрелость современного реализма определяется именно тем, что в нём воспроизведение жизни даётся во всей её истинности, полноте и многообразии.

Во-вторых, — указание Белинского о том, что «литература всегда бывает выражением общества».¹ Для Белинского литература является одной из форм общественного сознания, средством выражения и распространения общественных идей, средством выражения социальных интересов и взглядов на жизнь. На этой точке зрения стоит и Чернышевский. Но он вносит в нее несколько иной оттенок. Чернышевский писал: «самая литература всё яснее и яснее является Белинскому служительницею интересов не столько искусства, сколько обществу».² Это не совсем точно раскрывает позицию Белинского. Чернышевский ставит общественное, как нечто внешнее по отношению к «искусству». Белинский же, за исключением очень немногих отдельных высказываний, никогда не допускал разрыва между художественным, эстетическим и социальным. Плеханов справедливо обратил внимание на то, что Чернышевский больше, нежели Белинский, склонялся к расчленению социального и эстетического в искусстве и что Бе-

¹ В. Г. Белинский, ПСС, т. X, стр. 332

² Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 275.

линский гораздо глубже понимал специфическую природу искусства. Белинский решительно выступал за служение литературы обществу, чтобы она «пробуждая и поддерживая в его членах стремление к сознанию, к жизни умом и сердцем, единой сообразной с человеческим достоинством жизни».¹ Он говорил что даже дидактика допустима в поэзии, при условии, если она «преисполнена страстного одушевления».² Однако он не менее решительно отстаивал мысль, согласно которой в искусстве идейное, нравственное и всякое общественное неотделимо от художественного и эстетического, т. е., что «искусство» есть единственное средство выражения каких бы то ни было общественных идей в своей области. «Искусство может быть проводником идей и направлений, но только тогда, когда оно — прежде всего искусство».³ Или, в другом месте: «Мы всегда восставали против мнений, что мораль есть поэзия, что нравственное тождественно с поэтическим, — мы говорили, что поэтическое необходимо нравственно, но отвергали мысль, что все нравственное необходимо должно быть поэтическим, и всегда вооружались против этих пошлых «нравоучений», против этой резонёрской холодной морали, которую некоторые хотя и навязать на поэзию, ища во всяком создании поэта чего-нибудь нравоучительного...»⁴ Чернышевский сам, разумеется, согласился бы с этими установками, но он менее строго учитывал органичность связи непосредственно эстетических явлений с социальными, точнее, не совсем точно представлял себе социально-историческую сущность эстетического и художественного. К этому нам придётся ещё вернуться при характеристике его взглядов на сущность искусства.

Пока же важно подчеркнуть, что Чернышевский усвоил главную мысль Белинского: «искусство есть выражение общества», его интересов и вкусов.

В-третьих, Чернышевскому представлялись чрезвычайно ценными те элементы и зачатки понимания классовой сущности явлений искусства, которые обнаруживаются у Белинского. Это ярко выражено, например, в его характеристике творчества Пушкина (смотревшего на действительность, по выражению Белинского, глазами передового дворянина) или в характеристике творчества некоторых зарубежных писателей (В. Скотта, Ч. Диккенса и др.). «В романах Вальтер Скотта, — писал Белинский, — невозможно не увидеть в авторе человека более замечательного талантом, нежели сознательно широким пониманием жизни, тори, консерватора и аристократа по убеждению и привычкам»⁵

¹ В. Г. Белинский, ПСС, т. VIII, стр. 309.

² Там же, т. VIII, стр. 308.

³ Там же, т. X, стр. 257.

⁴ Там же, т. VII, стр. 226.

⁵ Там же, т. X, стр. 305.

Чернышевский ещё более последовательно проводил классовый принцип искусства при определении его сущности, указав, что в самих эстетических представлениях заложены элементы, предопределяющие классовый подход к явлениям жизни в художественном творчестве.

В-четвертых, следует указать на разработанный Белинским принцип историзма в теории искусства, который Чернышевский расценивал как одно из самых крупных теоретических достижений великого критика. Белинский вплотную подвёл эстетическую мысль к очевидному заключению о том, что, как всё своеобразие искусства, так и специфическая функция его, носят сугубо исторический характер, они подвижны в той же мере, в какой не стоит никогда на одном месте жизнь и воспроизведение её в художественных произведениях. История искусства — этого «выражения народного самосознания», как его называли Белинский и Чернышевский — становится в прямую связь с изменениями, происходящими в общественных отношениях, на почве которых искусство в каждую эпоху приобретает своё содержание и цель. Белинский, по замечанию Чернышевского, показал, что развитие русской литературы было связным процессом, в котором каждый предыдущий период «имеет значение не столько по безусловному совершенству ознаменовавших его явлений, сколько по тому, что служил подготовлением к следующему, более высокому развитию».¹ Результатом этого развития и накопления в процессе его новых качеств, сближающих искусство с действительностью и позволяющих воспроизводить жизнь во всей полноте и широте её проявлений, был зрелый художественный реализм сначала Пушкина, затем Гоголя и «натуральной школы». Правда, ни Белинскому, ни шедшему за ним в этом направлении Чернышевскому, как справедливо отметил Плеханов, не удалось ещё проследить всю сложность взаимопереплетений общественно-исторического и литературного процесса, потому их историзм представляется недостаточным с современной научной точки зрения. Но развивавшийся ими исторический принцип в теории искусства был весьма и весьма продотворным при изучении сущности искусства.

В-пятых, Чернышевский воспринял от Белинского и строго придерживался одного из самых главных положений, согласно которому «искусство есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах».² Плеханов также полностью разделял это мнение. У каждого из них из положений об искусстве, как о мышлении в образах, выводилось определение специфических особенностей искусства и единства его с другими формами общественного сознания.

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 191.

² В. Г. Белинский, ПСС, изд. АН СССР, т. IV, стр. 585.

Наконец, в шестых, огромное значение для эстетической теории Чернышевского имели глубокие идеи Белинского, лежащие в основании его теоретической характеристики особенностей современного реалистического направления в литературе и искусстве. Сюда входят: проблема типизации, значение передовой идейности и современности содержания для художественного достоинства произведения, критерии художественности в реалистическом искусстве и многое другое. Во всех этих первостепенных в целом для эстетики вопросах на долю Белинского, говоря словами Чернышевского, досталось «совершить дело водворения у нас правильных литературных понятий.»¹ Причём очень важно было то, что Белинский, как правильно заметил тот же Чернышевский, свои теоретические обоснования построил на широком анализе исторических перспектив общественного развития, которые закономерно вели к реалистическому направлению. «Он историей доказывает неизбежность нынешнего направления литературы, эстетикой совершенную законность его, нравственными потребностями нашего общества необходимость его»,² — говорит Чернышевский о теории реализма Белинского, подчёркивая при этом принципиальную методологическую важность её для построения научной эстетики.

Указывая на наиболее значительные материалистические традиции в передовой русской литературно-эстетической мысли, с которыми связано понимание сущности и назначения искусства и которые уже до Чернышевского сложились (в учении Белинского о литературе) в довольно строгую и стройно разработанную систему, нужно сказать, что Плеханов недооценил значение этих традиций. Он правильно указывал на исключительное значение преемственной связи между определением сущности искусства и его функций, данного Чернышевским, с тем определением, которое до Чернышевского высказано Белинским. Однако, утверждая, с другой стороны, что своё учение о сущности искусства Чернышевский вывел непосредственно из философской доктрины Фейербаха, Плеханов принижал роль внутренней материалистической традиции, с давних пор развивавшейся в России. Сделанный экскурс в развитие взглядов по этим вопросам в России до Чернышевского убедительно свидетельствует, что отечественная мысль с довольно отдалённого времени самостоятельно накапливала элементы материалистических взглядов на проблемы сущности и роли искусства в жизни. Чернышевский явился законным наследником и самым глубоким разработчиком этой традиции в домарксистский период.

Сильнейшие стороны учения Чернышевского, заключённые в его определении искусства, как воспроизведения, объ-

яснения действительности и приговора над нею, раскрыли с замечательной для своего времени научной достоверностью философско-материалистическую природу отношения искусства к действительности, идеологический его характер и общественное по самой своей природе назначение искусства в жизни. И между прочим, плехановский анализ важен и интересен тут тем, что не только правильно, в основном, выделяет и характеризует достоинства точки зрения Чернышевского (не обходя при этом свойственных ей черт ограниченности), но и позволяет наглядно увидеть непосредственную связь, существующую между марксистской эстетикой, ярким представителем которой выступил сам Плеханов, и революционно-демократической эстетикой Белинского, Чернышевского и Добролюбова в вопросах о сущности искусства.

2.

Теперь обратимся к конкретным проблемам, которыми определяются, по Чернышевскому и по Плеханову, сущность и функции искусства. Прежде всего должно быть, естественно, рассмотрено понимание каждым из них *предмета и содержания искусства*, после чего можно будет перейти к другим важным проблемам — к специфике искусства, связи содержания с формой и другим; ибо все эти последние проблемы, при всей существенности их значения, разрешаются, главным образом, в зависимости от сущности решения проблем предмета и содержания.

Определение предмета искусства в учении Чернышевского, так же, как до него и у Белинского, зависело от двух обстоятельств: во-первых, от общего понимания искусства, как образного мышления; во-вторых, от тех исторических условий и требований, которые возникли перед теорией искусства в ту пору. Исторические мотивы здесь сводились к тому, чтобы окончательно ниспровергнуть установки идеалистической эстетики, согласно которым достойным искусства признавалось только идеализированное, украшенное, непохожее на то, что было в жизни. Намеренное противопоставление искусства и действительности, отрыв от неё, провозглашение предметом искусства одних лишь изящных, прекрасных и высоких явлений — все это стояло на пути развития принципов реализма, мешало искусству выполнять его общественную роль. Пока не были сброшены идеалистические оковы и каноны, пока не было завоёвано для искусства право на изображение действительности во всей полноте, строго правдиво, без всяких прикрас и лакировки, отбирая в жизни всё наиболее важное и существенное с точки зрения потребностей прогрессивного общественного развития, пока искусство не было вооружено научными понятиями о его собственной природе,—

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 177.

² Там же, стр. 292.

искусство так или иначе испытывало вредное влияние ложных представлений. Правильное понятие о предмете искусства приобрело тем самым чрезвычайную остроту, теоретическое и практическое значение. Это прекрасно сознавал уже Белинский, который настойчиво доказывал, что предмет искусства — вся действительность, без каких бы то ни было ограничений, весь мир социальной действительности как нравственных, так и физических явлений.

И надо иметь в виду, что уже у Белинского установка на то, что предметом искусства является «вся реальная действительность», имела свою терминологическую особенность: этим утверждалась правомерность художественного изображения полноты жизни, т. е. всего того, что возбранялось идеалистической эстетикой. Эту особенность в трактовке предмета искусства следует принимать во внимание и тогда, когда речь идёт о Чернышевском, особенно в связи с выяснением вопроса о своеобразии предмета искусства по отношению к предмету науки. Чернышевский тоже говорил обо «всей действительности», когда определял предмет искусства. Он считал, что «область искусства — всё интересное для человека в жизни и природе»,¹ что искусство обнимает собою действительность во всей целостности и во всех состояниях её, независимо от того, подходит или нет это под определения каких-либо эстетических категорий. И Белинский, и Чернышевский были убеждёнными противниками *обособления* предмета искусства. И наука и искусство, по их мнению, черпают свой материал из одного общего для них источника и раскрывают существенные стороны и закономерности одного и того же объекта — действительности. У искусства нет какой-то замкнутой, особой сферы; его сферой является вся действительность, но не отдельные её части или свойства, качества.² Разницу предмета искусства по отношению к предмету науки они видели, таким образом, не в самом предмете, а в своеобразии отношения к нему, в том «угле зрения», под которым он рассматривается. И в общетеоретическом смысле этот взгляд является, несомненно, единственно правильным. Ведь и наука и искусство в данном случае берутся не как какие-либо частные разновидности, а во всей совокупности видов естественных и социальных наук, с одной стороны, и литературы, живописи, музыки и т. п., с другой.

¹ Н. Г. Чернышевский, ППС, т. II, стр. 110.

² За это революционеров-демократов критикует А. И. Буров в книге «Эстетическая сущность искусства» (изд. «Искусство», М. 1956, стр. 40—53). Между тем сам А. И. Буров, отправляясь от тезиса о том, что предмет искусства должен быть определён, как специфический объект познания, и считая, что «человек, как олицетворение высшей, совершеннейшей жизни, есть абсолютный эстетический предмет» (стр. 286), возрождает взгляд на предмет искусства, в котором известное место отводится антропологическому принципу.

Конечно, совокупность отражения действительности в каждой из этих обширных областей исторически охватывает всю действительность, и было бы практической и теоретической ошибкой ставить пределы с этой точки зрения для науки и для искусства.¹ Вместе с этим Белинский и Чернышевский настойчиво указывали на то, что своеобразии отношения к действительности в искусстве накладывает отпечаток своеобразие на искусство. Но это опять-таки вызывается, по их мнению, не особым характером предмета искусства, а особым характером отношения к нему. Белинский особенно усиленно подчёркивал активность роли самой художественной формы, понимая её как единственный способ выявления сущности изображаемого предмета в произведении искусства. Чернышевский меньше занимался этой проблемой. Но и он твёрдо придерживался того убеждения, что, поскольку предмет искусства определён, как совокупность всей окружающей человека действительности, «всё интересное для человека в жизни и природе», не может быть и речи об обособлении или специфичности предмета искусства. И вообще специфика искусства должна выводиться не из предположения о специфичности предмета, которой в сущности нет, а из специфичности эстетического или художественного воспроизведения, восприятия и выражения этого восприятия в художественных произведениях. Наука строит свои суждения и умозаключения о действительности и отдельных вещах и явлениях, отвлекаясь от их конкретных форм проявления своих качеств; она либо отчленяет рассматриваемое свойство или качество от отдельного, единичного предмета, идя к общим выводам обо всех аналогичного ряда явлениях, либо пользуется уже выработанными ею общими выводами для объяснения свойств отдельного из изучаемых ею предметов. Живая индивидуальность объекта с этой точки зрения не представляется существенной. Искусство, напротив, берет объект в его непосредственной конкретности, *в форме самой жизни*. «Жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлечённые, общие мысли не входят в область жизни», — говорит Чернышевский.² К этому следует добавить, что тем более нет отвлечённых, общих мыслей в предметах природы, которые, как мы видели, по Чернышевскому, тоже входят в предмет художественного изображения.

Общность предмета искусства и науки приводит Чернышевского к заключению, что между искусством и наукой имеется органическая внутренняя связь. Единство между ними

¹ В. Иванов в статье «Заметки о специфике искусства» («Коммунист», № 1, 1958) дал совершенно правильное общее решение вопроса о специфике искусства, которое должно выводиться не из специфики предмета искусства, как такового, а из специфичности содержания и формы в искусстве.

² Н. Г. Чернышевский, ППС, т. II, стр. 14.

обусловлено при этом как единством их предмета, так и единством целей, которые ставятся мыслителем и художником. Воспроизведение действительности в произведениях искусства, являющееся формой отражения в искусстве, и теоретическое познание, свойственное науке, призваны осуществлять в конечном счёте, по мысли Чернышевского, одинаковые функции — познавательную и общественно-преобразующую. Искусство с этой точки зрения представлялось ему настолько близким к науке, что он называл искусство способом сложения наукой с себя своей формы.¹ В другом месте он следующим образом выражает ту же мысль: «Искусство,— говорит он,— относится к жизни совершенно так же, как история; различие по содержанию только в том, что история говорит о жизни человечества, искусство о жизни человека, история — о жизни общественной, искусство о жизни индивидуальной. Первая задача истории — воспроизвести жизнь; вторая, исполняемая не всеми историками,— объяснить её; не заботясь о второй задаче, историк остаётся простым летописцем, и его произведение — только материал для настоящего историка или чтение для удовлетворения любопытства; думая о второй задаче, историк становится мыслителем, и его творение приобретает через это научное достоинство. Совершенно то же самое надобно сказать об искусстве».²

Правда, в этом сопоставлении искусства с историей тоже заметна слабая сторона антропологического принципа, вследствие чего формулировка Чернышевского страдает некоторой отвлечённостью. Сказать, что предметом искусства является *индивидуальная жизнь человека*, в отличие от истории, предметом которой является *жизнь общественная*, — значит серьёзно упростить поставленный вопрос. Индивидуальной жизни, замкнутой в себе и обособленной от жизни общества, практически не существует.

Ещё Белинский превосходно выяснил это и указал на то значение, которое имеет общественный характер человеческой личности для понимания сущности искусства. «Так как действительные люди обитают на земле и в обществе, а не на воздухе, не в облаках, где живут одни призраки, то естественно, писатели нашего времени, вместе с людьми, изображают и общество,— писал критик.— Общество также — нечто действительное, а не воображаемое, и потому его сущность составляют не одни костюмы и причёски, но и нравы, обычаи, понятия, отношения и т. д. Человек, живущий в обществе, зависит от него и в образе мыслей и в образе своего действия.»³ Формулировка Чернышевского не только не учитывает связи индивидуальной жизни с общественной, но и, если

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 273.

² Там же, стр. 87.

³ В. Г. Белинский, ПСС, т. VIII, стр. 82.

взять его высказывание само по себе, она как бы противостоит точке зрения Белинского. И это не было только неточностью выражения мысли. Чернышевский, как мы уже знаем, до конца не понял всей сложной общественной сущности человека. Он переносил на общество элементы антропологического взгляда на человеческую личность, полагая, что «общественная жизнь есть сумма индивидуальных жизней».¹

Плеханов верно заметил, что понятие «действительности» (лежащее в основании трактовки Чернышевским предмета искусства) обладает вследствие этого некоторой особенностью. Дело в том, что у Чернышевского «действительность» не равнозначна «существующему». В «существующем» значительное место занимает то, что утвердилось в жизни под влиянием фантастических стремлений, благодаря извращениям человеческой природы. Напротив, истинно действительны, с философской точки зрения Чернышевского, лишь те явления, которые не противоречат «законам природы и человеческой натуры».² Действительность, говорит он, нельзя переделать произвольно, нарушая эти законы; её можно тем самым лишь исказить в своих представлениях, подобно тому, как это случается, например, с эгоистами: «искать счастья в эгоизме ненатурально».³ Эгоист — такой же фантазёр, как и тот, кто витает в заоблачных высях, только хуже его: он злой фантазёр, действующий «наперекор человеческой природе и подавляющий в себе врождённые и неискоренимые потребности». Видоизменить действительность, приспособить её к своим естественным стремлениям человек может только тогда, когда он действует в соответствии с естественными законами. Всякий уход в противоположную сторону означает извращение человеческой природы в угоду фантастическим стремлениям, а это никогда не идёт на пользу человечеству и, напротив, ведёт к увеличению страданий и несчастий. У нравственно здоровых людей и нет поэтому стремлений, противоречащих законам природы и человека. «Прочное наслаждение даётся человеку только действительностью; серьёзное значение имеют только те желания, которые основанием своим имеют действительность; успеха можно ожидать только в тех надеждах, которые возбуждаются действительностью, и только в тех делах, которые совершаются при помощи сил и обстоятельств, представляемых ею».⁴

Таким образом, понятие действительности у Чернышевского, как верно подметил Плеханов, заостряет внимание «прежде всего к тому, что может и должно существовать тогда,

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. V, стр. 385.

² Там же, т. III, стр. 228.

³ Там же, стр. 230.

⁴ Там же, т. III, стр. 229.

когда люди освободятся от фантастических вымыслов и станут подчиняться законам своей собственной природы» (V, 334).

Отсюда вытекает исходная теоретическая посылка, приводящая Чернышевского к определению предмета искусства, как *индивидуальной жизни человека*. На первый взгляд может показаться, что здесь он как бы забывает о своём собственном утверждении, что искусство выражает общественное самосознание. Но это забвение — кажущееся. Дело в том, что и понятие «общественное самосознание» у Чернышевского известным образом связано с его мыслями о различии между действительной природой человека и его природой, извращённой под влиянием фантастических стремлений. Мы уже знаем, что такого рода заключения нашли своё выражение в исторических и социально-политических воззрениях Чернышевского; теперь видим, что отзвуки их встречаются и в его взглядах на искусство.

Но несмотря на то, что под «действительностью» Чернышевский понимает, прежде всего, явления жизни, соответствующие «законам природы и человека», он, как известно, требует воспроизведения жизни во всей её полноте, то есть и того, что соответствует указанным законам, и того, что противоречит им. Следовательно, область искусства — всё существующее в обширном смысле этого слова. Почему? По нашему мнению, Плеханов даёт правильный ответ. «...Если тем не менее как Белинский, так и Чернышевский настоятельно рекомендуют художественной литературе точное изображение того, что есть, то они делают это, — говорит Плеханов, — будучи твёрдо убеждены, что, чем точнее изобразит художественная литература взаимные отношения между людьми, тем скорее увидят люди ненормальность этих отношений и тем скорее сумеют они исправить их сообразно требованиям своей собственной природы...» (V, 333). Иными словами, дань антропологическому принципу, отданная Чернышевским при решении вопроса о предмете искусства, не исключала ясного и чёткого указания на общественную, идеологическую сущность искусства, раскрывающуюся в самом предмете художественного изображения. Это видно даже в тех случаях, когда антропологическая точка зрения оказывалась у него на первом плане, хотя это, разумеется, мешало ему дать понятие о предмете искусства, особенно в первых работах, с достаточной научной последовательностью.

Уже в диссертации, обратив внимание на то, что предмет искусства выступает и как всё интересное в жизни и природе и как индивидуальная человеческая жизнь, Чернышевский, в сущности говоря, приходит к мысли о необходимости понимания предмета в общем и широком смысле (как раз в этом случае он определяет предмет, как всю окружающую человека действительность во всех формах её проявлений) и в

более узком смысле, когда в той же действительности указывается центральный пункт, вокруг которого и через который концентрируются многообразные явления действительности, воспроизводимые в искусстве. Таким пунктом, или средоточием всей действительности по отношению к искусству, является человек. В диссертации Чернышевский ещё не формулирует положения о человеке, как главном предмете, но подходит вплотную к такому определению (главный предмет искусства, по его мнению, и есть индивидуальная человеческая жизнь).

Поскольку в область искусства входит весь окружающий человека мир материальных и духовных явлений, т. е. «всё интересное для человека в жизни и природе», очевидно, что необходимое преломление всех этих явлений именно через призму человеческих восприятий ставит в центре художественного творчества самого человека. Таким образом, человек есть главный предмет искусства постольку, поскольку, во-первых, искусство сосредоточивает преимущественно на нём своё внимание; во-вторых, если всё другое, помимо человека, хотя и входит в область искусства, но раскрывается опять-таки по отношению к человеку и чаще всего в целях большей полноты воспроизведения человеческой жизни.

Чернышевский очень скоро заметил слабые стороны в определении главного предмета искусства, как индивидуальной человеческой жизни, которое предложено им в «Эстетических отношениях». Уже в статье о «Поэтике» Аристотеля он даёт гораздо более точную формулировку. «Подражание природе чуждо истинному поэту, главный предмет которого — человек, — говорит он здесь. — Природа выступает на первый план только в пейзажной живописи...»¹

Ещё более существенное уточнение, затрагивающее уже проблему различия между искусством и наукой и в значительной мере преодолевающее антропологическую ограниченность в понимании предмета искусства, вносит Чернышевский в статью о Пушкине, написанной в качестве предисловия к сборнику сочинений поэта (1856). «Главная цель учёных сочинений... — пишет Чернышевский, — та, чтобы сообщить точные сведения по какой-нибудь науке, а сущность произведений изящной словесности — в том, что они действуют на воображение и должны возбуждать в читателе благородные понятия и чувства. Другое различие состоит в том, что в учёных сочинениях излагаются события, происходившие на самом деле, и описываются предметы, также на самом деле существующие или существовавшие; а произведения изящной словесности описывают и рассказывают нам в живых примерах, как чувствуют и как поступают люди в различных об-

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 278.

стоятельствах, и примеры эти большею частью создаются во-
ображением самого писателя. Коротко можно выразить это
различие в следующих словах: учёное сочинение рассказывает,
как всегда было или есть, а произведение изящной лите-
ратуры рассказывает как всегда или обыкновенно бывает
на свете».¹

«Люди в различных обстоятельствах их жизни» — эта
формулировка близко напоминает известное определение
главного предмета в искусстве, которое даёт Ф. Энгельс.² В
общих чертах Чернышевский подходит теперь к единственно
правильному истолкованию предмета художественного изоб-
ражения, указывая, что уже в самом характере предмета за-
ложена основа общественной сущности искусства. Тем самым
он существенно исправляет антропологическую узость пер-
вых своих высказываний о главном предмете искусства, как
индивидуальной человеческой жизни. Конечно, раскрывая
своё общее положение — «люди в различных обстоятель-
ствах» — он и теперь не до конца преодолел влияние антропо-
логического взгляда; чтобы преодолеть это влияние, необхо-
димо твёрдо стать на точку зрения исторического матери-
ализма. Но тем не менее важность теоретических выводов
Чернышевского трудно переоценить не только потому, что
для своего времени они вооружали искусство наиболее вер-
ным пониманием своего предмета, но и потому, что они от-
крывали ближайшую перспективу решения проблемы пред-
мета искусства, а вместе с тем и других коренных вопросов
теории искусства, на наиболее последовательной теоретиче-
ской основе исторического материализма, к чему Чернышев-
ский подвёл понятие о предмете искусства вплотную.

Огромное значение определения Чернышевского станет
еще более понятным, если к сказанному добавить, что вос-
произведение *людей в обстановке их жизни* для него не есть
самоцель, а является только средством объяснения челове-
ческой жизни и приговора над нею. Развивая свою мысль,
Чернышевский (так же, как и Энгельс, а в России до Черны-
шевского — Белинский) указывает на особенности отношения
искусства к своему предмету. Не всё в действительности и в
человеческой жизни одинаково важно для искусства. Худож-
ник менее всего размышляет над пустыми и ничтожными, ма-
лозначительными вопросами, он занят более всего важными
«темами, предлагаемыми жизнью»³ Искусство преимущест-

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 312—313.

² Имеется в виду определение Энгельсом главного предмета в ре-
алистическом искусстве, содержащееся в его письме к М. Гаркнесс: «ре-
ализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроиз-
ведения типичных характеров в типичных обстоятельствах». (К. Маркс и
Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 27).

³ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 86.

венно сосредоточено на существенных сторонах своего пред-
мета, в центре искусства стоят типические характеры и ти-
пичные обстоятельства. Правда, Чернышевский не располо-
жен на этом основании вообще ограничивать область реали-
стического искусства исключительно характерными и типи-
ческими явлениями жизни, как это делают иногда некоторые
современные наши теоретики. Он считает, что даже главный
предмет искусства, не говоря уже о предмете искусства в
широком смысле слова, не может ограничиваться только
сущностью или одними только характерными типическими яв-
лениями. Напротив, в искусстве сущность всякого изобража-
емого объекта, выступая непременно в индивидуальной, кон-
кретно-чувственной форме, по-необходимости включает в се-
бе и какие-то не существенные, случайные стороны и момен-
ты. Причём для искусства эти последние столь же важны и
обязательны, как и существенные, ибо без них воспроизве-
дённые образы оказались бы не *живыми*. Чернышевский ре-
шительно выступил против понимания образов как «не от-
дельных лиц, а общих типов». Отрицая «предполагаемую про-
тивоположность между общим значением искусства и его
живую индивидуальностью», он утверждал, что «на самом
деле индивидуальные подробности вовсе не мешают общему
значению предмета, а, напротив, оживляют и дополняют его
общее значение».¹ Это Чернышевский в одинаковой мере от-
носил как к отдельному лицу, в котором живость всегда
предполагает индивидуализированность и определённую
характера и типа, как данной личности, так и в целом к той
объективной картине мира, которая воспроизводится в искус-
стве, ибо в этой картине существенное и характерное тоже
всегда реально проявляется через посредство индивидуаль-
ных форм.²

Такова окончательно сложившаяся точка зрения Черны-
шевского на предмет искусства. Её он и придерживался в
своих критических статьях при оценке степени важности
творчества того или иного писателя.

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 64.

² Точка зрения Чернышевского на предмет искусства в связи с со-
отношением в предмете существенного и особенного, типического и слу-
чайного является продолжением и развитием взглядов Белинского, счи-
тавшего, вслед за Гегелем, что искусство не терпит отвлечённости.

Следует заметить, что к этому мнению присоединился и Ф. Энгельс,
включавший в сферу реалистического искусства, наряду с типическими
характерами в типических обстоятельствах, «правдивость деталей». В то
же время тип Энгельс тоже характеризовал не как простое выражение
сущности, а как наиболее полное и яркое проявление её в отдельном
лице. В художественном произведении каждое лицо должно быть типом,
говорил он, «но вместе с тем и вполне определённая личность, *этот*, как
сказал бы старик Гегель» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр.
505).

Значение произведения и его художественное достоинство Чернышевский видел прежде всего в том, насколько верно и глубоко проникает оно в сущность изображаемого явления, своего предмета, насколько содержательно и точно воспроизведены в нём существенные особенности человеческих характеров в их своеобразном индивидуальном выражении, т. е. иначе говоря, насколько правильно и глубоко раскрылся писателем объективный мир.

Приведём два примера. Почти в одно и то же время Чернышевский написал статьи: «Стихотворения Ивана Никитина» и «Стихотворения Н. Огарёва» (апрель-сентябрь 1856 г.) Стихотворения Никитина вызвали у критика крайнюю отрицательную оценку тем, что «это мозаики, составленные по книгам, а не с натуры».¹ У Никитина «не заметно... по его стихотворениям, простолюдин он или дворянин, купец или помещик».² Внимание поэта направлено мимо того, что могло бы составить объективный предмет его творчества, мимо жизни, знакомой и понятной ему. Поэтому стихи его риторичны и холодны, лишены поэтического вдохновения. Напротив, Огарёву удалось правдиво и ярко воспроизвести в своем творчестве то, что объективно послужило ему предметом изображения. Таким предметом для Огарёва явился положительный человек 30—40 годов в обстоятельствах его жизни, с особенностями его характера, мыслей и чувств. Черты этого человека метко схвачены и переданы в лирическом герое огарёвской поэзии, который живёт для других, счастлив от счастья близких, скорбит их горем, как своим личным горем. «Действительно, таковы были люди, тип которых отразился в поэзии г. Огарёва одного из них». «Лицо, чувства и мысли которого вы узнаете в поэзии г. Огарёва, лицо типическое»³ В этом заложена основа достоинства его поэзии, поэтому поэзия Огарёва, по мнению Чернышевского, навсегда останется достоянием истории.

Отзывы Чернышевского интересны сейчас не в смысле правильности их по отношению к поэзии Огарёва и Никитина,— с его высказыванием о Никитине можно даже и не согласиться. Для нас важны сами эстетические принципы оценки Чернышевским поэзии. В них наглядно раскрывается смысл его определения предмета искусства—человек в обстоятельствах его жизни, как объективной предпосылки социальной обусловленности искусства. Сознвая, что человек и обстоятельства его жизни имеют социальную определенность, Чернышевский приходит к выводу, что в том случае, когда это не находит выражения в художественном произведении, произведение лишается художественной ценности.

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 500.

² Там же, стр. 496.

³ Там же, стр. 565.

Отрываясь от объективного предмета искусства, художественное творчество лишается эстетического значения.

Ещё более обстоятельно эта мысль раскрыта в критике Чернышевским «чистого искусства», основанного на эпикурейской тенденции. Так как предмет искусства обнимает собою всю полноту жизни, нельзя на односторонность представителей «искусства для искусства» отвечать другой односторонностью и думать, что эпикурейская тенденция вообще неправомерна в литературе. Чернышевский считает, что эпикурейское направление более, нежели всякое другое, заслуживает осуждения, «как нечто праздное и пошловатое». И всё же «эпикурейское настроение духа, существуя в жизни, имеет право выражаться и в литературе, которая должна обнимать собою всю жизнь»¹. Он выступает только против того, чтобы эпикурейскому направлению отводилось в литературном творчестве какое-либо значительное, или тем более, ведущее место: эпикуризм не имеет существенной важности в жизни целого общества, он вообще лишён серьёзного значения для большинства людей, особенно в эпохи бурного общественного развития. Потому и в литературе, задачи которой сосредоточены, главным образом, вокруг тех явлений, которые «играют важную роль в жизни», эпикурейской тенденции должно отводиться соответственно самое скромное и незначительное место, как отдельной детали, несущественному штриху, дополняющим полноту картины жизни в искусстве. Грубейшей ошибкой является лишь попытка заслонить этими частными штрихами целостный предмет художественного изображения.

На эти замечания Чернышевского следует особо указать в связи с тем, что Плеханов не совсем точно характеризовал позицию Чернышевского в отношении к историческому смыслу целей и задач искусства. Плеханов утверждал, что Чернышевский под «выражением общественного самосознания» понимал только «элемент отрицания старых общественных порядков» (V, 306). Правда, Чернышевский, говоря о «чистом искусстве», замечал, что оно является отражением взглядов тех людей, «для которых общественные интересы не существуют». В этом смысле термин «общественные интересы» у него на самом деле означает лишь самосознание передовой части общества. Но из этого не следует, что другие интересы, например, те же эпикурейские тенденции, для Чернышевского не имели социального значения. Наоборот, эпикурейскую тенденцию он прямо называет «выразительницей известного направления в жизни, служительницей известных идей», связанных с «интересами жизни» определённого круга общества.²

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 301.

² Там же, стр. 300.

Но, конечно, нельзя считать, будто Плеханов вообще совсем неправ, обратив внимание на недостаток последовательности принципа историзма в эстетике Чернышевского. Между прочим, ограниченность историзма в ней заметна и в отношении к предмету искусства. Чернышевский в достаточной мере не понял всех сторон исторической обусловленности предмета искусства и не сумел развить взгляда на эстетическое отношение искусства к действительности в историческом аспекте, хотя в отдельных случаях он учитывал эту теоретическую потребность.

Что касается определения предмета искусства у Плеханова, о нём решительно можно сказать прежде всего именно то, что оно непосредственно примыкает к точке зрения Белинского и Чернышевского, является дальнейшим развитием и углублением их взглядов на теоретической основе диалектического и исторического материализма. «Задача искусства, — писал он, — заключается в изображении всего того, что интересно и вообще волнует общественного человека» (XIV, 83). Не нужно никакой проницательности для того, чтобы увидеть в этом определении предмета искусства ту же самую мысль Чернышевского, согласно которой главный предмет искусства есть человек в обстоятельствах его жизни. Правда, здесь бросается в глаза и одно существенное уточнение: Плеханов включает в саму формулировку предмета искусства указание на то, что речь должна идти об *общественном* человеке. Мы уже видели, что Чернышевский в известной мере тоже имел в виду именно общественного человека. Однако существенное отличие плехановского определения все же не сводится только к уточнению формулы. За таким уточнением стоит принципиально более глубокое понимание того, что собой представляет общественный человек и окружающая его среда.

Вывод Плеханова вытекает из научного понимания закономерностей общественной жизни в её историческом развитии. Благодаря этому теория искусства прочно становится на почву исторической науки и сама становится наукой исторической. Она раскрывает закономерности искусства в их исторической перспективе, позволяет установить диалектическую и историческую подвижность закономерностей искусства и эстетических категорий под воздействием «хода жизни», прослеживает изменения, исторически наблюдаемые при смене эпох в развитии искусства, как в предмете искусства, так и в способах его воспроизведения.

Углубляя понятие о предмете искусства с социально-философской стороны, Плеханов считал необходимым конкретизировать его со стороны гносеологической функции искусства. Причём и здесь он тоже опирается на Белинского и Чернышевского. Подчёркивая познавательную функцию искусст-

ва, свойственную ему по самой его внутренней природе, он считает непреложной и бесспорной мысль об искусстве, как образном мышлении. Плеханов отметил, что даже Д. И. Писарев придерживался «совершенно правильного» взгляда, «согласно которому художник мыслит образами, а не силлогизмами» (V, 355). Но если придерживаться этого правильного положения, если считать, что искусство выражает и чувства и мысли, но выражает их не *отвлечённо*, а *в живых образах*, то понятие о предмете в гносеологическом плане должно быть уточнено, особенно в связи с тем, что некоторые высказывания у революционеров-демократов способны привести к ошибочным заключениям.

В одном из вариантов к «Письмам без адреса» Плеханов писал: «...так как не всякая мысль может быть выражена в живом образе (попробуйте выразить, например, ту мысль, что сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы), то оказывается, что Гегель (а с ним и наш Белинский) был не совсем прав, когда говорил, что у искусства предмет тот же, что и у философии»¹ Чернышевский под влиянием его просветительских взглядов на искусство, которые у него были гораздо более сильными, чем у Белинского, заходил иногда ещё дальше, иногда давая, по мнению Плеханова, повод к смешению искусства с наукой. Придерживаясь некоторых суждений Чернышевского, логически можно прийти к выводу, будто искусство может стать исполнителем функций науки, тогда как специфические особенности искусства остаются в стороне, как нечто второстепенное.

А. И. Буров в книге «Эстетическая сущность искусства», характеризуя точку зрения Плеханова на предмет искусства, высказал мнение, что в принципиальном отношении она будто бы противостоит взглядам революционеров-демократов, особенно точке зрения Белинского. Для революционеров-демократов, говорит А. И. Буров, «насущной была не столько задача раскрытия специфических особенностей искусства по сравнению с другими формами общественного сознания, сколько задача подчеркнуть общую с ними «земную» природную сущность искусства в отличие от идеалистических определений».² В известном смысле это, конечно, так. В революционно-демократической эстетике проблема специфики искусства не получила законченного разрешения. Но это не даёт основания утверждать, что Плеханов будто бы отверг их постановку вопроса и предложил нечто противоположное тому, что высказывали Белинский и его последователи. Нельзя согласиться с самой трактовкой плехановского понимания предмета искусства А. И. Буровым, когда Пле-

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 61.

² А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, «Искусство» М., 1956, стр. 44.

ханову приписывается попытка вообще отделить предмет искусства от предмета науки, воздвигнуть между ними какую-то резкую границу. У А. И. Бурова именно так ставится вопрос, отчего взгляд Плеханова противопоставляется взгляду Белинского и других демократов. Постановка вопроса о специфичности предмета искусства, которую наметил, по мнению А. И. Бурова. Плеханов «является необходимой, если исходить из того, что содержание и форма имеют в искусстве органическую, необходимую, а не внешнюю связь.

Положение Белинского о тождестве содержания искусства, философии и наук не является правильным...»¹

Обоснованно ли столь категорическое противопоставление «правильной» и «необходимой» точки зрения Плеханова тому взгляду, который развивал в своё время Белинский, а затем Чернышевский и который объявлен у А. И. Бурова «неправильным»? Скажем прежде всего, что, когда Плеханов заявляет о том, что Гегель и Белинский были «не совсем правы», считая предмет искусства тем же, что и у философии, он не утверждает, что они были вовсе не правы или что их точка зрения вообще неверна. Указание на то, что Белинский «был не совсем прав», разумеется, нельзя принять за полное отрицание взгляда Белинского. С другой стороны, небезынтересно должно быть в данном случае и то, почему Плеханов, сделав своё, приведённое нами, замечание в черновом наброске, не включил его в основной текст «Писем без адреса» или какой-либо другой статьи. В статьях о Белинском и о Чернышевском или в других статьях по искусству у него были десятки случаев выразить своё отрицательное отношение к истолкованию Белинским понятия о предмете искусства, если бы Плеханов считал его совершенно неприемлемым. Очевидно, что этого мнения у Плеханова не было.

А. И. Буров, придерживаясь того убеждения, что предмет искусства должен быть определён, как специфический предмет познания в искусстве и потому в корне отличающийся от предмета науки, видит в Плеханове одного из тех, кто приближался будто бы к такому именно убеждению. С этим никак нельзя согласиться. Для Плеханова, так же как для Белинского, Чернышевского и Добролюбова, специфика искусства определена не спецификой предмета, ибо в конечном счёте он является общим и для науки и для искусства — это одна и та же действительность, — а своеобразием способа отражения действительности в искусстве и науке, своеобразием отношения к одному и тому же предмету. Этот вывод исходит у них из представления об искусстве и о науке, как о двух основных формах отражения действительности в сознании, обнимающих в процессе своего исторического разви-

¹ А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства, стр. 42.

тия всю многообразную картину предметного и духовного мира. Иначе говоря, наука здесь берётся не в каком-либо частном смысле, как изучение каких-то отдельных сторон или качеств действительности, а как совокупность *теоретического* метода отражения, познания, тогда как искусство тоже рассматривается в определенности свойственного ему *художественного* метода отражения. В этом общем социально-философском смысле, как мы уже раньше сказали, предмет у науки и искусства один, ибо никакого другого предмета реально и не существует. Характерно, что именно в этом смысле рассматривает всегда Белинский сопоставление между искусством и философией. Разница между философом и поэтом состоит в том, что один говорит силлогизмами, другой — образами; один доказывает логическим путём, другой показывает живыми образами, но оба они говорят одно и то же. В этих рассуждениях некоторые теоретики нашего времени находят скрытое пренебрежение к художественной специфике, почему-то не желая принять во внимание, что Белинский говорит о философе не как о представителе частной науки, а как о теоретике вообще, т. е. сама философия фигурирует у него ещё в старом понятии, как «наука наук», а не частная теоретическая дисциплина. С этой точки зрения область теории и область искусства, повторяем, и не может различаться ни чем иным, кроме того способа отражения, на который указывает Белинский.

Для нас важно подчеркнуть, что Плеханов тоже разделяет позицию Белинского, и если он возражает Белинскому, то причина этих возражений заключена в тех отступлениях от правильной точки зрения, которая, по мнению Плеханова, встречается у Белинского, но не в том, что сама точка зрения Белинского была неприемлема для него. Во «Взгляде на русскую литературу 1847 г.» Белинский писал, например: «Шекспир всё передаёт через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии»¹ С этой постановкой вопроса Плеханов был решительно не согласен, ибо, следуя высказанному здесь мнению, можно ошибочно заключить, будто есть какая-то особая область поэзии. Однако сам же Белинский, по замечанию Плеханова, буквально в той же самой статье обосновывает прямо противоположное убеждение: между областью искусства и областью науки с точки зрения полноты охвата действительности, познания и преобразующего воздействия на неё нет никакой непроходимой грани.

Чернышевский ещё чаще в своих отдельных высказываниях отступает от основного тезиса о единстве предмета искусства и науки, поскольку он исходит из предположения, что у искусства имеются две самостоятельные стороны: с одной, —

¹ В. Г. Белинский, ПСС, изд. АН СССР, т. X, стр. 309.

оно выражает стремление к прекрасному, с другой, — стремления к правде, добру, улучшению быта и т. д.¹ Иначе говоря, эстетическое в искусстве выступает, по Чернышевскому, в качестве одного из составных элементов искусства, существующего наряду с другими. Чернышевский не понял, что особенность эстетического в том и состоит, что в нём уже по самой его природе выражены все те элементы, которые Чернышевский обособляет, что понятия добра, правды, справедливости всегда так или иначе проникают понятия прекрасного, трагического, комического и т. п.

Не смог до конца понять этого и Белинский. Неясность для него природы эстетического влекла за собой те отклонения, которые выразились, в частности, в его суждении о Шекспире. Эти отклонения у Белинского чаще всего обнаруживались в споре со сторонниками «искусства для искусства», «он просто не свёл концов с концами в своей аргументации», когда критиковал их с просветительских позиций (X, 286).

Таким образом, Плеханов не выступал против основного тезиса революционеров-демократов о предмете искусства, как о совокупности всей действительности. Если он возражал в чём-либо Белинскому, так это в том, что тот допускал отступления от своего основного убеждения, не сумел последовательно развить своих правильных мыслей. «Если бы Белинский в пылу полемики не изменил своей собственной теории; если бы он помнил, что содержание поэзии — то же, что и содержание философии, и что между поэтом и мыслителем разница лишь в том, что один мыслит образами, а другой силлогизмами, то весь вопрос о теории «чистого искусства» представился бы ему совершенно в другом свете. Он сказал бы тогда, что нет никакой специально поэтической области; что поэзия всегда является отражением общественной жизни и что поэзия, желающая оставаться «чистой», отражает лишь общественный индифферентизм, создавшего ее общественный слой» (V, 356).

Своеобразие предмета искусства, если о нём можно вообще говорить, по Плеханову, определено, следовательно, не теми или иными особенностями самой действительности и не какими-либо собственными границами её, а природой художественного изображения. В сферу художественного воспроизведения входит только то, что может быть выражено в непосредственной конкретно-чувственной форме; отвлечённые идеи, абстракции не входят в сферу искусства, поскольку целостность и жизненность изображаемого — непременное условие всякого художественного воспроизведения. Правда, в широком смысле слова и предмет науки тоже — конкретная действительность, ибо всякая истина в действительности конкретна, абстрактных истин нет не только для искусства, но

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 237

и для науки. Абстракции — лишь один из способов познания конкретных явлений действительности. Но этим лишний раз подтверждается беспорочность того, что у теоретического и у художественного отражения предмет один и тот же. Белинский и Чернышевский в общем виде стояли тоже на этой точке зрения. Так, Чернышевский писал: «в природе и жизни нет ничего отвлечённо существующего; в них всё конкретно; воспроизведение должно по мере возможности сохранять сущность воспроизводимого; потому создание искусства должно стремиться к тому, чтобы в нём было как можно менее отвлечённого, чтобы в нём всё было, по мере возможности, выражено конкретно, в живых картинах, в индивидуальных образах»¹. Свойственный Чернышевскому просветительский элемент побуждал его менее строго смотреть на требование об обязательности образного выражения мыслей. Он допускает соблюдение принципа конкретности в искусстве лишь «по возможности». Иного решения для него и не могло быть, когда в искусстве усматривается средство сложения с науки теоретической формы для успешной популяризации научных знаний. Это неизбежно с логической последовательностью заставляло Чернышевского отводить в художественных произведениях определенное место отвлечённым приемам обоснования «приговора над жизнью». Плеханов тут более строг и последователен. Он признаёт в искусстве только конкретно-чувственное, образное выражение чувства и мыслей. Для него искусство перестаёт быть самим собой, когда становится на путь отвлечённых нравоучений, назиданий, «общих мест». Искусство, по его убеждению, никогда и ни в чём не должно отходить от присущего ему выражения всех идей через посредство изображения живых индивидуальных явлений, действий, поступков отдельных людей и конкретных обстоятельств жизни.²

3.

Следовательно, если смотреть на отношение искусства к своему предмету, — к действительности, — с гносеологической точки зрения, то, придерживаясь взглядов Плеханова, мы должны сказать, что познавательные возможности искусства, по сравнению с наукой, далеко не беспредельны; оно не в состоянии, в силу особенностей его способа воспроизведения действительности, раскрыть тех глубоких внутренних закономер-

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 82—83.

² Здесь позиция Плеханова совпадает с теми соображениями, которые были высказаны Ф. Энгельсом в его известном письме к М. Каутской: в искусстве всякая «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось...» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 505).

ностей явлений, которые могут быть выяснены только теоретическим путём. Познавательные возможности науки гораздо шире, её метод позволяет изучить всю сложность внутренних закономерностей и взаимосвязей предметов, явлений и всех их качеств даже тогда, когда они скрыты от чувственного взора и не могут быть выражены никакой системой художественных образов. Иначе говоря, Плеханов признаёт единство предмета искусства и предмета науки, но, решая вопрос о познавательной функции искусства, в то же время указывает, что искусство по способу воспроизведения, которым оно должно пользоваться, не охватывает познания всех качеств предмета. Потому действительность, воспроизведённая в художественных произведениях, для полного понимания её закономерностей, противоречий и перспектив развития нуждается, как правило, в переводе художественных идей на язык философии и социологии, осуществляемом критикой.

При этом в ограниченности познавательных возможностей искусства Плеханов не видит ничего унижающего ценность искусства. Искусство не ставит перед собой специальной задачи познать закономерности и качества действительности. У него — иная задача. Разумеется, для того, чтобы правильно воспроизвести действительность, художник должен знать и понимать её. Но искусство непосредственно связано с удовлетворением эстетических и художественных потребностей и вкусов общества. Оно воздействует на эстетические чувства и представления, совершенствует и развивает их. Осуществляя же эту свою задачу, искусство, вместе с тем, содействует познанию действительности и изменению её, ибо сущность эстетических чувств и вкусов такова, что их развитие связано с общим развитием человека: всех его взглядов на жизнь, знаний и понятий о ней.

Тем самым социальные, познавательные и воспитательные функции искусства выражаются всегда в свойственной искусству специфической форме. Эстетический принцип, под углом зрения которого искусство всегда воспроизводит действительность и выражает своё отношение к ней, по самой его сущности так широк, что через посредство его искусство осуществляет все свои функции. Недостатком эстетической теории Чернышевского и отдельных высказываний Белинского Плеханов как раз и считает то, что они не смогли последовательно развить взгляда на задачи и функции искусства в свете выражения их через посредство эстетических, художественных форм. Белинский и Чернышевский, в основном, ограничивались указанием лишь на то, что искусство является отражением и выражением жизни, что содержание его тождественно с содержанием философии, науки. Плеханов согласен, что в общем виде их постановка вопроса верна. «Искусство является выражением общественной жизни и философской мысли

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» (X, 286).

А. М. Скабичевский считал «роковой ошибкой Чернышевского» «отождествление искусства с наукою и придание искусству служебной роли иллюстрирования научных, философских и публицистических изысканий.»¹ Плеханов признавал такое мнение совершенно ошибочным. Чернышевский, говорит он, правильно видел разницу между искусством и наукой в том, что искусство *воспроизводит* действительность, в то время как наука *объясняет* её. «Правда, Чернышевский думал, что, кроме воспроизведения жизни, искусство имеет ещё и другую задачу: оно объясняет жизнь. С этой стороны оно, по-видимому, совсем сливается в теории Чернышевского с наукой. Но это только по-видимому. На самом деле и здесь между искусством и наукой остаётся весьма существенная разница: искусство объясняет *образами*, а наука — *логическими доводами*» (X, 311).

Плеханов выясняет, что если эстетике Чернышевского и свойствен недостаток, то он состоит вовсе не в отождествлении искусства с наукой. Источником слабости некоторых положений эстетической теории Чернышевского оказывается нерешённость в ней вопроса о внутренней связи между эстетической сущностью искусства и его общественной функцией. Когда Чернышевский рассматривает цель воспроизведения искусством своего предмета, то она мыслится им нередко как нечто чисто внешнее по отношению к эстетической и художественной природе произведений искусства. Искусство, говорит Чернышевский, с одной стороны, воплощает наши понятия о прекрасном, а с другой, — оно выражает наши стремления к добру, к правде, к улучшению быта и т. п. Тут эстетическое явно отделено от социального. Разделение эстетической цели искусства (которая, по мысли Чернышевского, менее важна, нежели цель, обусловленная жизненными потребностями) и социальной цели искусства, по существу повторяет и углубляет ошибочное суждение Белинского о Шекспире. Если принять их понимание целей художественного творчества, то и в самом деле можно прийти к выводу, будто «есть какая-то особая область, принадлежащая исключительно поэзии и могущая быть противопоставленной другим областям, которые к поэзии не принадлежат, но «могут быть передаваемы через поэзию» (V, 355).

Отвергая идеалистическое истолкование прекрасного как единственного предмета искусства, Чернышевский не исклю-

¹ А. М. Скабичевский, История новейшей русской литературы, 1848—1892 г. г., СПб, 1895, стр. 66.

чал прекрасного из предмета искусства вообще. Прекрасное, говорил он, входит в предмет искусства, как часть в целое, являясь одним из элементов того, что представляет интерес для человека в жизни. Но развивая эту свою мысль, он иногда обособляет прекрасное от социальных стремлений человека, отрывает стремление к прекрасному от «более сильных и значительных» социальных и нравственных стремлений и интересов. «Искусство производится не отвлечённым стремлением к прекрасному (идею прекрасного), а совокупным действием всех сил и способностей живого человека. А так как в человеческой жизни потребности, например, правды, любви и улучшения быта гораздо сильнее, нежели стремление к изящному, то искусство не только всегда служит до некоторой степени выражением этих потребностей (а не одной идеи прекрасного), но почти всегда произведения его (произведения человеческой жизни, этого нельзя забывать) создаются под преобладающими влияниями потребностей правды (теоретической или практической), любви и улучшения быта, так что стремление к прекрасному, по натуральному закону человеческого действия, является служителем этих и других сильных потребностей человеческой природы. Так всегда производились все создания искусства, замечательные по своему достоинству. Стремления, отвлечённые от действительной жизни, бессильны; потому, если когда стремление к прекрасному и усиливалось действовать отвлечённым образом (разрывая свою связь с другими стремлениями человеческой природы), то не могло произвести ничего замечательного даже и в художественном отношении. История не знает произведений искусства, которые были бы созданы исключительно идеею прекрасного; если и бывают и бывали такие произведения, то не обращают на себя никакого внимания современников и забываются историей, как слишком слабые,— слабые даже и в художественном отношении»¹

В этих словах Чернышевского бесспорно то, что в истории искусства действительно нет произведений, которые выражали бы только идею прекрасного. Но зато в истории есть множество художественных произведений, в которых все общественные идеалы, стремления и интересы выражены не иначе как через посредство идеи прекрасного. Следовательно, замечает Плеханов, научная эстетика не может ограничиться констатированием того факта, что «искусство всегда выражает не только «идею» прекрасного, но также и другие стремления человека (к правде, любви и т. д.). Её задача состоит, главным образом, в обнаружении того, *каким образом эти другие стремления человека находят своё выражение в его понятии о прекрасном*; и каким образом они, сами видоизме-

няясь в процессе общественного развития, видоизменяют также «идею» прекрасного» (V, 314). Больше того, Чернышевский сам не раз, по замечанию Плеханова, указывал на то, что понятие о прекрасном у человека зависит от его понятий о «жизни».

Ограниченность общетеоретической основы эстетики Чернышевского мешала ему последовательно придерживаться такой постановки вопроса. Вместо последовательного развития своей блестящей материалистической догадки, Чернышевский аргументирует свои доводы ссылками на «человеческую натуру» и на «натуральный закон человеческого действия», хотя этими ссылками ровно ничего не доказывается.

Марксистская эстетика установила (в чём не малая заслуга Плеханова), что все эстетические представления как своим возникновением, так и всем последующим развитием, обязаны не «человеческой природе» и не «натуральным законам человеческого действия», а производственно-трудовой деятельности людей и общественным условиям их жизни¹. Антропологические элементы метода мышления мешали Чернышевскому понять всю сложность общественно-исторического характера и отдельных эстетических категорий и искусства вообще. Вследствие забвения того факта, что прекрасное, выражаемое в произведениях искусства, всегда и всюду имеет социально-исторический смысл, у Чернышевского время от времени встречаются высказывания, которые совершенно невозможно признать соответствующими объективной специфике искусства. Плеханов, конечно, был вполне прав, указывая на этот факт.

Вот некоторые примеры в добавление к тем, на которые указывал Плеханов. В «Эстетических отношениях» Чернышевский говорит, что степень значимости художественного произведения определяется «темой, предлагаемой жизнью», т. е. важностью вопросов, интересующих современность. Если в произведении ставятся такие вопросы, если оно выносит приговор явлениям, интересующим современников, то тогда, по его мнению, «художник становится мыслителем и произведение искусства, оставаясь в области искусства, приобретает значение научное»² Основная мысль здесь у Чернышевского замечательна. Разумеется, достоинство всякого произведения для своего времени определяется прежде всего важностью тех вопросов, которые в нём поставлены и решены. Но значит ли это, что только эти произведения «приобретают научное значение»? Ведь искусство зависит от «хода жизни», а в истории бывают такие периоды, когда определённые общественные слои не заинтересованы в постановке больших общественных

¹ Подробно эта проблема раскрывается нами в следующей главе данной работы.

² Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 86.

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 237—238.

вопросов, или когда решение больших вопросов не назрело в самой жизни, так что отражающие настроения этих слоёв художники сознательно или бессознательно уходят от активного вынесения «приговора». Можно ли сказать, что их произведения не имеют никакого «научного значения», что по ним нельзя судить о состоянии общественной жизни? Нет, конечно. Плеханов достаточно убедительно выяснил, что даже, на первый взгляд, крайне далёкое от общественной жизни «чистое искусство» в эпоху упадка буржуазного общества на самом деле насквозь социально, являясь ярким показателем общественного индифферентизма определённой части буржуазного общества, заражённого индивидуалистическими настроениями и враждой по отношению к тем изменениям, которые надвигаются в жизни. Да и вообще, верно ли считать, что в области искусства имеются произведения, лишённые какого-либо «научного значения», т. е. не имеющие социально-познавательного интереса, если самим определением искусства установлено, что оно является образным мышлением? Плеханов считает, что такое допущение необосновано. Чернышевский полагает, что в искусстве имеются произведения, обладающие социальным и познавательным смыслом, и произведения, лишённые такого смысла. Искусством, лишённым социального смысла и интереса он считал, например, искусство эпохи Платона, искусство пушкинского периода и творчество самого Пушкина.

Ещё более резко эта точка зрения Чернышевского выражена в его отношении к другим видам искусства, в частности, к музыке.

Музыку он делит на два разряда. Есть музыка, говорит Чернышевский, как создание природы (жизни) — это пение, возникающее из потребности выразить непосредственное чувство (радость, грусть, скорбь и т. п.). Таковы народные песни. И есть музыка, как «искусство». Эта музыка основана на исполнительской технике, на виртуозном умении владеть инструментом или голосом. Таким образом, в самом пении Чернышевский выделяет две разновидности: первая, обусловленная природой, вызвана потребностью чувства выжить себя в действительности; вторая — собственно «искусство», поскольку источник его находится в «господстве предпочтительного пристрастия к исполнению, а не к содержанию»¹ Что же касается инструментальной музыки, то она вообще относится к «искусству». Оркестровая музыка, по Чернышевскому, есть «подражание пению, его аккомпанемент или суррогат; в самом пении пение как произведение искусства — только подражание и суррогат пению как произведению природы»² Распростра-

¹ Н. Г. Чернышевский. ПСС, т. II, стр. 63.

² Там же.

няя на музыку свой тезис о том, что прекрасное в природе выше прекрасного в искусстве, Чернышевский принижает значение музыки «как искусства», явно недооценивает возможности оркестровой музыки выражать мысли и чувства. Правда, в этом принижении им «искусственной музыки» сказались излишняя полемическая резкость, связанная с критикой «чистого» эстетства, которое действительно сводило смысл музыки к изысканности и виртуозности, игнорируя её содержание. Всё же и с учётом этого обстоятельства суждения Чернышевского о сущности музыки и о сущности искусства вообще в данном случае нельзя признать удачными. Характерно для него следующее его замечание. «Искусственная музыка», говорит он, в определённой мере тоже способна выражать чувства и иметь содержание. Но в таком случае, по его мнению, «произведение композитора, написанное под преобладающим влиянием произвольного чувства, будет создание природы (жизни), а не искусства»¹ Здесь уже само понятие об искусстве получает у Чернышевского неожиданное толкование: искусство мыслится как область, обособленная от жизни. Причём это не обмолвка. Там же он замечает, что пение в определённое время «становится для высших классов общества преимущественно искусством»², т. е. опять-таки искусство мыслится им, как сфера, существующая в обособлении от жизни.

Выделение в сфере искусства такого искусства, которое будто бы не имеет прямого отношения к жизненному содержанию, отразилось, как уже сказано, на оценке Чернышевским Пушкина.

На этом вопросе здесь нужно остановиться несколько подробнее, поскольку рассмотрение его лучше проясняет не только отношение Чернышевского и Плеханова к наследию Пушкина, но также и некоторые общие моменты в их взглядах на цели и задачи искусства.

В эпоху Пушкина в обстановке бурного подъёма национально-освободительного и дворянского революционного движения вопрос о назначении искусства в общественной жизни приобретал особую остроту. Выдающиеся деятели декабристского движения, видя в литературе мощное средство революционной агитации, неизменно подчёркивали гражданские и политические задачи, стоявшие перед литературой. В их рассуждениях теоретический интерес большей частью сосредоточивался на определении нравственных и политических целей литературы, пользы приносимой ею. Проблеме специфики искусства, художественным особенностям выражения эстетического идеала декабристы не уделяли должного внимания. Это вело к одностороннему пониманию сущности искусства, а на практике к декларативности и риторичности литературных

¹ Там же, стр. 62.

² Там же, стр. 63.

произведений. Этим недостатком страдало творчество писателей-декабристов, для которого характерна прямолинейность выражения гражданских и политических идей. Законы художественности хотя и не сбрасывались декабристами вообще со счёта, но и не были раскрыты ими в должной мере, как существенная и неотъемлемая особенность произведений искусства.

Пушкин шёл за декабристами в определении общественного значения литературы. Он тоже требовал от художественных произведений значительного идейного содержания, понимая, что достоинство произведения определяется более всего важностью содержания. В то же время предметом особой заботы великого поэта было выяснение специфики искусства. Отвергая безыдейность в искусстве, он отрицал также, как несовместимые с принципами художественности, попытки подходить к искусству с позиций оголённой «пользы». При этом его решительные выступления за «независимость» искусства были направлены своим остриём против реакционной политики царизма, навязывавшей литературе унижительную и пагубную роль прислужницы самодержавия и православия. Вместе с тем он стремился устранить и тот теоретический недостаток, который был свойственен представлениям об искусстве декабристов. С гордостью поэт указывал, как на показатель зрелости русской литературы, что писатели освободились от «великодушного покровительства просвещенных»¹ и что «нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно-независима»¹.

Позднее, особенно в 50—60 годы, сторонники «чистой поэзии» (А. Дружинин, П. Анненков и др.) использовали ряд высказываний Пушкина о независимости искусства для оправдания своей теории.²

Плеханов превосходно показал, что выраженные в некоторых произведениях Пушкина мысли, за которые настойчиво цеплялись противники участия литературы в общественной жизни, были вызваны отнюдь не отрицательным отношением Пушкина к связи искусства с общественным движением, а те-

¹ А. С. Пушкин, ПСС, изд. АН СССР, М.-Л., т. X, стр. 90.

² Особенно охотно приверженцы теории «искусства для искусства» прибегали к ссылкам на стихотворения Пушкина «Поэт и толпа», «Поэту», в которых находили близкими для себя такие его высказывания:

Не для житейского волнения,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновения,
Для звуков сладких и молитв.

(«Поэт и толпа», 1828)

Поэт! не дорожи любовью народной...
Ты царь; живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

(«Поэту», 1830)

ми обстоятельствами, в которых он оказался после разгрома декабристов¹. Отказ поэта поставить свое творчество на службу «житейским волнениям» и делам «черни», требовавшей от его стихов «пользы», означал не отрицание им связи литературы с жизнью, не отрицание участия литературы в борьбе за человеческое счастье, а протест против гнусных попыток светской черни направить его музу на услужение официальной крепостнической нравственности.

Следует заметить однако, что аргументация Пушкина заключала в себе при этом один очень слабый момент. Правильно отвергая реакционно-утилитарный взгляд на искусство, он не сумел теоретически разработать удовлетворительное решение проблемы о назначении искусства в условиях общественной борьбы. Его стихотворные и другие высказывания на этот счёт отличаются поэтому крайней отвлечённостью. На некоторое время его точка зрения, по замечанию Плеханова, объективно совпадала с установками «чистого искусства». В этот период он вообще выразил даже сомнение в том, правомерно ли в каком бы то ни было смысле говорить о пользе искусства. «Мы всё ещё повторяем,— писал он,— что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза. Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных?.. И какая польза в Тициановой Венере и Аполлоне Бельведерском?»² Выражая своё сомнение в наличии какой-либо пользы от произведений искусства, Пушкин обнаружил своё недопонимание общественного значения искусства, что в результате и вело его к тем шатким мыслям, высказанным в стихотворениях «Поэт и толпа», «Поэту», которые вызвали критические замечания у Белинского и совершенно отрицательное отношение Чернышевского и Добролюбова, не говоря уже о Писареве.

Многие советские исследователи, касаясь взглядов Чернышевского и Добролюбова на Пушкина, объясняют подчеркнуто критическое отношение их к творчеству великого поэта почти исключительно тем только, что им не было известно многое из обстоятельств жизни Пушкина в последние годы, а также тем, что издания пушкинских произведений в те годы давали искаженное представление о многих его произведениях³.

¹ См. в статьях Плеханова «Литературные взгляды В. Г. Белинского» (X, 279—285) и «Искусство и общественная жизнь» (XIV, 122—129).

² А. С. Пушкин, ПСС, изд. АН СССР, М.-Л. 1951, т. VII, стр. 211.

³ Такое объяснение дано, в частности, в примечаниях к статье Чернышевского «Сочинения Пушкина», составленных Н. В. Богословским (см. Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 850), а также в статьях о Чернышевском и Добролюбова в «Истории русской критики» (изд. АН СССР, т. II, 1958, см. стр. 59—60, и стр. 99—100).

Автор статьи о Добролюбова В. В. Жданов пишет, например: «Добролюбов принимал на веру, как нечто само собою разумеющееся, домысл критиков-эстетов о том, будто Пушкин видел в искусстве самоцель, т. е. придерживался теории «искусства для искусства» (Там же, стр. 100).

Пользуясь фальсификацией наследства Пушкина, либералы изображали его представителем «чистого искусства». В результате всего этого Чернышевский, Добролюбов и другие демократы не только не боролись за Пушкина, но, громя апологетов «искусства для искусства», нередко били незаслуженно вместе с ними и Пушкина. В этом есть много верного. Нельзя не согласиться с А. Лаврецким что «в этом была ошибка Чернышевского, опровергнутая жизнью»¹ В значительной мере безусловно верно и замечание Плеханова о том, что Чернышевскому помешала правильно понять Пушкина просветительская точка зрения, на которой он стоял при решении вопроса о целях искусства.

Не отрицая ни одну из указанных причин, которые вызвали критическое отношение Чернышевского к Пушкину, мы должны однако указать на то, что далеко не всё здесь объясняется недостатком осведомлённости или просветительской позицией Чернышевского. Нельзя не замечать, что, наряду со всем этим, тут проявилось также и существенное различие эстетических принципов, которых теоретически и практически придерживались Пушкин, а в другую эпоху после него революционеры-демократы. Неверно было бы считать с тем, что демократы несомненно дальше продвинули теоретические взгляды на общественное назначение искусства и на его специфику, по сравнению с теми взглядами, которых придерживался Пушкин, даже если иметь в виду его не искажённые ничем представления. Мы уже видели, как он ставил вопрос о «пользе» искусства. Эта постановка никак не могла бы удовлетворить Чернышевского и других демократов. Приведём ещё одно примечательное для понимания пушкинской позиции высказывание: «Поэзия,— говорит он в статье «Обзорные обозрения»,— которая по своему высшему свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, кольми паче не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастье и величие человеческое...»² Из этих слов ясно, что Пушкин во взгляде на цель искусства сходится с идеалистической эстетикой. Но, будучи не в силах преодолеть такого взгляда, он как истинно гениальный художник понимает, что искусство по самой природе неотделимо от «вечных истин, на которых основано счастье и величие человеческое», без этого нет искусства. Этим вскрывается абсурдность утверждений дворянских эстетов, будто Пушкин исключал из искусства всякую заинтересованность и был против вмешательства поэзии в общественные дела. Пушкин стремился соединить воедино специфическую особенность задач искусства с понятиями о «счастье и величии человеческом», хотя и не нашёл ещё правильного ре-

¹ «История русской критики», т. II, 1948, стр. 62.

² А. С. Пушкин, ПСС, изд. АН СССР, т. VII, стр. 244.

шения этой проблемы. Демократы 60-х годов не поняли позиции Пушкина; они, как правильно говорил Плеханов, не заметили, что у Пушкина мысль о том, что искусство имеет цель в самом себе, по сравнению с последующими теоретиками «чистого искусства», содержала «совсем другой смысл, и делали его ответственным за чужие грехи. Это была ошибка. И это была неизбежная ошибка» (X, 289). Неизбежность такой ошибки определялась, по Плеханову, просветительским принципом, который заставлял Чернышевского и Добролюбова смотреть на искусство всех эпох с позиций своего идеала и своих требований.

Но здесь нужно указать и на другое. Пушкин считает, что «поэзия по своему высшему свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя»¹ Такой тезис определённым образом нашёл выражение и в некоторых его произведениях. Разумеется, с ним Чернышевский и Добролюбов вправе были решительно не согласиться не только по просветительским, но и по чисто теоретическим соображениям. Пушкин ясно не понял, что внутреннюю цель искусства вообще нельзя противопоставлять общественной функции искусства. Белинский, Чернышевский и Добролюбов гораздо лучше Пушкина поняли это и потому они заметили слабую сторону пушкинской точки зрения, как она выразилась в его попытках теоретически сформулировать цель и «пользу» искусства². Когда Белинский, Чернышевский и другие демократы указывали на то, что творческие принципы Гоголя поднялись выше пушкинских, в их мыслях не всё диктовалось просветительской установкой, но и диалектическим пониманием литературного процесса, так как на новой ступени развития реализм (у Гоголя и у представителей «натуральной школы») полнее раскрыл сущность и функцию искусства, являющегося выражением общественного самосознания.

Конечно, речь может идти лишь о том, что на новом этапе общественный характер литературы значительно вырос, по

¹ Между прочим, Добролюбову и другим демократам незачем было принимать на веру чужие домыслы о том, что Пушкин видел самоцель в искусстве, как это утверждает В. Жданов. Пушкин без всяких обвиняков сам говорит об этом.

² В. Г. Белинский писал, что идеалисты, «буквально верные своему основному положению, что искусство само себе цель... доходят наконец до того, что лишают искусство не только цели, но и всякого смысла» (В. Г. Белинский, ПСС, изд. АН СССР, т. VI, 1955, стр. 587—588).

Указывая на ошибочные теоретические формулировки Пушкина, со всей ясностью следует подчеркнуть, что в своём художественном творчестве он никогда не сходил на точку зрения искусства как самоцели и не ограничивался теми декларациями, которые он делал, принуждаемый отчасти недопониманием теоретических проблем эстетики, а более всего обстоятельствами, в которых он оказался после разгрома декабристов. Поэтому к Пушкину нельзя никак отнести то, что сказано Белинским о сторонниках «искусства для искусства».

сравнению с предшествующими этапами, но никак не о том, что творчество Пушкина вовсе якобы не обладало этим качеством, как выходило в отдельных суждениях Чернышевского и Добролюбова.

Оценивая Пушкина, Чернышевский, вопреки своим общим теоретическим выводам, допускал возможность существования искусства, как «прекрасной художественной формы»¹, не связанной ни с каким общественным направлением. В «Очерках гоголевского периода» он объяснял этим то обстоятельство, что Пушкина могут почитать все люди, независимо от их идейных убеждений. «Поклонение Пушкину не обязывает ни к чему, понимание его достоинств не обуславливается никакими особенными качествами характера, никаким особенным настроением ума. Гоголь, напротив, принадлежит к числу тех писателей, любовь к которым требует одинакового с ними настроения души, потому что их деятельность есть служение определённому направлению нравственных стремлений»².

Плеханов вскрыл фактическую ошибочность и просто несправедливость такого заключения по отношению к великому поэту, твёрдо стоявшему на прогрессивных для своего времени идейных позициях и ставшему вследствие этого жертвой врагов прогресса. Напомнив о высказанной самим Чернышевским мысли о том, что история не знает художественных произведений, которые были бы созданы исключительно под влиянием идеи прекрасного, Плеханов отметил, что Чернышевский впал в противоречие с нею, когда утверждал, что Пушкин и писатели пушкинского периода руководствовались одним стремлением к прекрасной художественной форме.

Таким образом, когда мы начинаем углубляться в понимание Чернышевским вопроса об отношении искусства к своему предмету, мы обнаруживаем, что эстетической теории Чернышевского недоставало диалектической и конкретно-исторической последовательности в анализе некоторых явлений искусства прошлого. В частности, это нашло отражение в его оценке Пушкина. Он не смог развить взгляда на отношение искусства к действительности под углом зрения социально-исторических изменений и объективных закономерностей этих изменений, свойственных как самой действительности, так и воспроизводящему её искусству. Именно поэтому недостатки эстетической теории Чернышевского, по мнению Плеханова, не вкраплены в неё, как какая-то инородная примесь, а сливаются органически с её философской основой, которой недоставало последовательного материалистического понимания законов общественного развития.

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 516.

² Там же, т. III, стр. 21.

Предмет искусства составляет объективную основу содержания искусства. Но нельзя сказать, что одними особенностями предмета определяются все характерные особенности содержания.

Это объясняется, в-первых, тем, что, как правильно указывал Чернышевский, искусство отнюдь не сводится к воспроизведению действительности. Оно ставит перед собой значительно дальше идущие цели, вытекающие не непосредственно из самого предмета (действительности), а из человеческого отношения к нему. И такое отношение определено не самими по себе качествами изображаемых в искусстве объектов и явлений, а точкой зрения человека, его оценкой изображаемых явлений под тем или иным углом зрения, хотя, разумеется, эта оценка и связана с объективным значением свойств изображаемой действительности. Такое привнесение в воспроизводимые картины жизни человеческих отношений, взглядов, вкусов, понятий, интересов запечатлевается на качественных сторонах содержания искусства. Вернее сказать даже, что объективный материал, который даётся искусству действительностью, переплавляется, перерабатывается в человеческом сознании, выразителем которого выступает художник, как представитель определённой общественной массы, с её уровнем социально-исторического, культурного развития, с её социальными (в том числе и классовыми) интересами, вкусами и потребностями. В содержании искусства объективная сторона, данная предметом, конечно, не выступает как что-то внешнее или отдельное по отношению к указанному субъективному (человеческому) элементу в художественном содержании, вносимому художником, как выразителем человеческого сознания. Напротив, то и другое чаще всего в искусстве взаимно неотделимо одно от одного, поскольку в нём всякая мысль выражается средствами образов. Потому-то и сам выбор объективного жизненного материала художник, как известно, осуществляет обычно (исключая те редкие случаи, когда он действует неосознанно) в свете своих эстетических (т. е. в общем смысле, человеческих) позиций, своей творческой концепции.

Таким образом, в содержании искусства мы ясно видим соединение этих двух сливающихся воедино источников, одним из которых является действительность, как она есть сама по себе, независимо от отношения сознания к ней (объективный предмет художественного изображения), а другим — субъективно-человеческое (общественное по своей природе) выражение взгляда на объективный предмет.

Во-вторых, содержание искусства не может быть никогда адекватным предмету отражения по общим гносеологи-

ческим условиям отражения, подобно тому, как это имеет место в отражении объективных явлений в человеческом сознании вообще. Тут содержание искусства, при всей устойчивости его своеобразия по отношению к тем данным, которые доставляются научным знанием, имеет известную общность с последними. К искусству тоже целиком применимо марксистское учение об абсолютной и относительной истине.

В. И. Ленин писал: «исторически основна всякая идеология но безусловно то, что всякой научной идеологии (в отличие, например, от религиозной) соответствует объективная истина, абсолютная природа»¹ Такая условность идеологии объясняется, по мысли Ленина, тем, что всякому научному знанию присущи элементы релятивизма, «в смысле исторической условности пределов приближения наших знаний к этой истине»².

Подходя вплотную к правильному общеправильному решению проблемы об относительности человеческого знания, Чернышевский ещё более глубоко и основательно развивает её применительно к соотношению между предметом искусства и содержанием его. Он превосходно понимает, что так же как нет тождества между объектом и субъектом, несмотря на полное их единство, так нет абсолютного тождества и между содержанием и предметом в искусстве.

Откуда берётся различие не только в определении данных понятий, но и в том, что каждое из них собою выражает? Напомним, что недопустимость отождествления субъекта и объекта в философии Фейербаха и Чернышевского преследовала цель устранить порочное идеалистическое представление о существовании идеи, сознания, «духа» вне и независимо от человека, субъекта; сознание — это качество, присущее только человеку. Строго говоря, этим качеством, т. е. способностью созидать свою видовую и родовую сущность, субъект и отличается от объекта. Объект, природа, без человека, равно как и всё природное, лишена его. В то же время у объекта нет ни одного такого качества и свойства, которым бы не обладал субъект. Их материальное единство позволяет субъекту правильно, во всей истинности постигать всё, что окружает человека. Но так как полнота этой истинности даётся не в единичном акте познания, а в процессе длительного наполнения знаний, то знания всегда до известной степени ограничены. Воспроизведённое наукой ли, искусством ли никогда не является абсолютно соответствующим объекту изображения или исследования. Это в равной степени относится и к науке и к искусству. Их содержание не может в единичном воспроизведении достигнуть полноты

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 123.

² Там же, стр. 124.

раскрытия всего, что свойственно предмету. «Всё, что высказывается наукою и искусством, найдется в жизни, — говорит Чернышевский, — и найдется в полнейшем, совершеннейшем виде, со всеми живыми подробностями, в которых обыкновенно и лежит истинный смысл дела, которые часто не понимаются наукой и искусством, ещё чаще не могут быть ими обняты; в действительной жизни всё верно, нет недосмотров, нет односторонней узкости взгляда, которою страдает всякое человеческое произведение, — как поучение, как наука, жизнь полнее, правдивее, даже художественнее всех творений учёных и поэтов»¹. Из этого исходит суждение Чернышевского об искусстве, как о суррогате действительности, суждение, вызвавшее столько яростных нападок со стороны защитников идеалистической эстетики. Действительно, сравнение, к которому прибегает в данном случае Чернышевский не отличается особой точностью характеристики специфической сущности искусства. Но противники его из идеалистического лагеря не могли понять, в чем заключалась подлинная слабость определения искусства как суррогата действительности, и обрушивались на него с той стороны, в которой позиция Чернышевского не только не уязвима, но вообще правильно ставит вопрос о соотношении искусства с действительностью. Можно лишь указать на излишнюю полемическую заострённость его суждений, подобных тем, что, например, «образ в поэтическом произведении точно так же относится к действительному живому образу, как слово относится к действительному предмету, им обозначаемому, это не более как бледный и общий, неопределённый намёк на действительность», или что «образы поэзии слабы, неполны, неопределённы в сравнении с соответствующими образами действительности»². Подобные суждения, а они ещё более резки, когда Чернышевский высказывается о других видах искусства (музыка, живопись, скульптура), принижают познавательные возможности художественного воспроизведения. Но в целом эстетическая теория Чернышевского не только не склонялась к этому, но, напротив, была нацелена на обоснование величайшей силы искусства в познании и преобразовании действительности, и крайние полемические высказывания на этот счёт носят у Чернышевского чисто эпизодический характер. Они не раскрывают существа его точки зрения.

Содержание искусства, по совершенно справедливому заключению Чернышевского, никогда не выражало и не способно выразить всей полноты содержания бесконечно разнообразных и диалектически меняющихся явлений жизни. Этот вывод неоспорим, и в той мере, в какой в своё утверждение об искусстве, как о суррогате действительности, он вкладывает именно этот

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 87.

² Там же, стр. 84.

смысл, Чернышевский не отступает от научного истолкования сущности искусства.

Заметим кстати, что диалектический материализм разделяет тоже эту точку зрения. В своей книге «Материализм и эмпириокритицизм», развивая взгляд на соотносительность между истинами абсолютной и относительной, В. И. Ленин приводел следующее высказывание И. Дицгена, с которым Ленин вполне согласен: «Само собою разумеется, — пишет Дицген, — что картина не исчерпывает предмета, что художник остаётся позади своей модели... Как может картина «совпадать» с моделью? Приблизительно, да»¹.

Это высказывание важно для нас потому, что оно непосредственно относится к искусству, а также и потому, что оно в основном совпадает с трактовкой того же самого вопроса Чернышевским.

Отождествление предмета искусства с содержанием его нельзя допускать, по Чернышевскому, ещё и потому, что содержание искусства в главном является делом рук человеческих и зависит от практических возможностей, которыми располагает человек. Искусство стоит ниже действительности. По совершенству исполнения искусство всегда уступает оригиналу, произведения его менее полны, менее эстетически полноценны, чем изображаемые ими явления действительности, так как «силы человека гораздо слабее сил природы». Как бы ни было выполнено тщательно произведение, на нём всегда заметны «пятна масляной лампы», при которой работал художник. «Руки человеческие грубы и в состоянии удовлетворительно сделать только то, для чего не требуется слишком удовлетворительной отделки: «топорная работа» — вот настоящее имя всех пластических искусств, как скоро сравним их с природою»². Правда, другие искусства, прежде всего поэзия, превосходят в этом отношении пластические искусства, но это только по сравнению их между собою. Поэзия выше других искусств, но она не выше жизни, и к её произведениям тоже приложимо то, что говорится об искусстве вообще. В любом из видов его «самое определённое, наилучшим образом обрисованное лицо остаётся в поэтическом произведении только общим, неопределённо очерченным абрисом, которому живая определённая индивидуальность придаётся только воображением (собственно говоря, воспоминаниями читателя). Образ в поэтическом произведении... — это не более как бледный и общий неопределённый намёк на действительность»³.

Во всех указанных отношениях Чернышевский ставит науку выше искусства. Та достигает сравнительно более успешного результата в точном и глубоком раскрытии существенных сто-

¹ См. В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 122.

² Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 58.

³ Там же, стр. 64.

рон и закономерностей действительности. Однако и наука не может стать выше действительности или исчерпать её всю целиком. Именно потому, как мы уже знаем из общепризнанных определений Чернышевского, самым надёжным и самым достоверным источником человеческого знания является сама действительность, а не какое бы то ни было её отражение.

Таким образом, предмет искусства — действительность — даёт объективную основу содержанию искусства. Отличительной особенностью содержания при этом является то, что оно не может слиться вполне с предметом и не в состоянии ни в каком отношении целиком заменить собою предмет. Как бы высоко не развилась сила правдивости искусства, содержание искусства, определяясь общими законами отношения сознания к бытию, является копией действительности, так же как художественный образ есть копия действительного предмета.

Враги материалистической эстетики обвиняли в связи с этим Чернышевского за то, что он будто бы направляет искусство на натуралистические изображения, на фотографическое воспроизведение. Если не простая фотография, по недостатку красок, то фотографии раскрашенные, по Чернышевскому, вполне удовлетворяют требованиям искусства, заявлял, например, Е. Эдельсон.¹ Подобные упрёки — результат непонимания и прямого извращения мыслей автора «Эстетических отношений». Говоря об образе, как о копии живой действительности, он не имеет в виду ничего большего, кроме определения (причём определения безукоризненно правильного) отношения художественного воспроизведения к оригиналу, к объекту. Образ не есть сам предмет, он не заменяет собою предмета и не исчерпывает его свойств.

Однако объективная основа содержания искусства не является единственной стороной, характеризующей сущность искусства. Воспроизведение предмета само по себе не составляет цели художественного творчества. Сущность всякой человеческой деятельности составляет её цель, говорит Чернышевский.²

А раз так, то другая важнейшая отличительная особенность содержания по отношению к предмету predetermined не предметом, как таковым, а теми особыми свойствами, которые присущи людям. Тут начинают проявлять себя те качественные черты, которыми наделён субъект в отличие от объекта. Действительность различна по отношению к целям, которые ставит человек перед собою в искусстве, и потому она выступает только как материал и средство, которым человек располагает, когда он осуществляет свой замысел и свою потребность.

В искусстве же, по самой его внутренней природе, достигаются и не могут не достигаться такие именно цели, связанные

¹ Е. Эдельсон, О значении искусства в цивилизации, СПб, 1867, стр. 20.

² Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 82.

с человеческим сознанием, с сознательным отношением человека к действительности. Чернышевский не развил последовательно всех вытекающих отсюда следствий. Ему не ясна вся диалектическая сложность связи субъекта и объекта. В некоторых случаях это приводит его в вопросах теории искусства к упрощённым объяснениям сложных художественных процессов. Так, в диссертации, например, он не раз сбивается на трактовку художественного воспроизведения действительности, как более или менее правильного «списывания с натуры». Особенно слабо удалось провести ему мысль о своеобразии эстетического отношения к действительности, выражаемого искусством. Белинский гораздо более, чем он, был чуток и внимателен к этой особенности художественного содержания.

Но эта ограниченность эстетической теории Чернышевского, берущая своё начало в недостатках антропологического принципа философии, не лишает величайшей глубины постановки Чернышевским даже тех вопросов, которые не решены им до конца. Целый же ряд проблем ему удалось и здесь решить с исчерпывающей научной полнотой, так что его мысли и сейчас сохраняют живой теоретический интерес.

Проявление определяющего значения для содержания искусства всего того, что привносится в искусство от самого человека, как мыслящего и действующего существа, Чернышевский обнаруживает уже в сущности эстетических категорий, которые, по его мнению, являются составными элементами художественного содержания. В частности, в основе понятия о прекрасном лежит *понятие о жизни*, это — «то, в чём мы видим жизнь так, как мы понимаем и желаем её»¹. Правда, Чернышевский и в этом случае не последователен: возвышенное он полностью объективирует, отрицая какую бы то ни было зависимость основы этого понятия от человека. В целом же Чернышевский не только ясно видит роль субъективного, человеческого начала в определении сущности искусства, т. е., прежде всего, именно в определении своеобразия содержания искусства, но и строит с учётом этой роли всю свою теорию искусства.

Роль творческого сознания и вообще *человеческой* точки зрения такова, что без неё искусство не существует, ибо в ней существенное начало и условие искусства. Без неё невозможен уже сам художественный процесс создания произведения. «Когда Торвальдсен принимался, например, во вторник за свою работу, — за какую-нибудь статую, он знал, что не кончит её ни в этот вторник, ни в следующий, ни через месяц. Он должен был знать, что в первый день работы и, может быть, гораздо дальше ему придётся работать над придаванием куску мрамора тех грубых очертаний, которые все исчезнут, снимутся дальнейшим ходом работы. Но разве всё-таки не было нужно ему с первого же дня знать, какой окончательный вид дол-

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 21.

жен получить кусок мрамора, над которым начинает он работать? Ведь если его понятие об этом не установилось заранее и если в первые дни работы он думал: «Теперь мне ещё не нужно соображаться с моим идеалом, который реализуется ещё бог знает через сколько недель и месяцев, — ведь если бы так, он в первый же день испортил свою работу».¹

Следовательно, сама природа искусства, органически связанная с выражением в художественных произведениях каких-либо мыслей, идей и чувств, предопределяет по закону необходимости наличие всего этого как главного компонента в содержании искусства.

Искусство в основе своей является, таким образом, выражением *человеческой* сущности. Ставя в центре своего содержания человека, его жизнь, взгляды и интересы, искусство видит свою главную цель в объяснении действительности для человека, в вынесении человеческого приговора над нею. Именно потому Чернышевский и считает, что сущность искусства определена его целью: *человеческое*, особенностями которого характеризуются основные стороны сущности искусства, всегда выступает в художественных произведениях как осуществление какой-либо цели. Этим определяется, по Чернышевскому, и основная задача искусства. Как и наука, оно призвано приносить пользу людям, «служить для блага человека».² Благом, которое приносит искусство, является то, что оно распространяет знания и образованность. «Искусство или, лучше сказать поэзия (одна только поэзия, потому что другие искусства очень мало делают в этом отношении) распространяет в массе читателей огромное количество сведений и, что ещё важнее, знакомство с понятиями, вырабатываемыми наукою, — вот в чём заключается великое значение поэзии для жизни».³

Раньше мы отметили, что, согласно Чернышевскому, искусство не раскрывает с исчерпывающей полнотой всех сторон и качеств действительности. Подчёркивая познавательную и воспитательную ценность искусства, Чернышевский не отказывается от этого своего убеждения. Ограниченность познавательных возможностей не умаляет, по его мнению, значения искусства в жизни общества. Ведь сама «жизнь не думает объяснять нам своих явлений, не заботится о выводе аксиом; в произведениях науки и искусства это сделано; правда, выводы не полны, мысли односторонни в сравнении с тем, что представляет жизнь, но их извлекли для нас гениальные люди, без их помощи наши выводы были бы ещё одностороннее, ещё беднее. Наука и искусство (поэзия) — „Handbuch“ для начинающего изучать

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. IX, стр. 831.

² Там же, т. II, стр. 369.

³ Там же, т. II, стр. 273.

жизнь: их значение — приготовить к чтению источников и потом от времени до времени служить для справок»¹.

Следовательно, и с познавательной точки зрения решающее значение принадлежит субъективному моменту в содержании искусства, как сфере приложения сил гениального ума и таланта.

И, наконец, из того решающего значения, которое имеет для содержания искусства выражение в нём человеческого отношения к действительности, Чернышевский теоретически выводит один из наиболее замечательных выводов его эстетической теории: сущность искусства носит идеологический характер. Если содержание искусства определено *человеческой* сущностью, а последняя «зависит от общественных привычек и от обстоятельств»,² то ясно само собой — искусство глубоко социально по своей природе. Особенно в своих критических статьях Чернышевский неизменно проводил ту мысль, что, выражая самого себя в своём произведении, художник, как человек, а следовательно, и как представитель определённого общественного слоя неизбежно оказывается проводником идеалов, стремлений и интересов этого слоя. «Литература не может не быть служительницей того или иного направления идей: это назначение, лежащее в её натуре, назначение, от которого она не в силах отказаться, если бы и хотела отказаться».³

Следует оговориться, что в свете этого положения Чернышевский не сумел, однако, как отметил Плеханов, взглянуть на всю историю искусства. Чернышевский считал, что не во все исторические периоды своего развития искусство осуществляло свою общественную функцию и не всегда являлось выражением общественного самосознания. Но в отношении современного искусства (и некоторых периодов прошлого, наиболее насыщенных острыми общественными событиями) он превосходно различал социальную и классовую сущность художественного творчества.

Материалистическое решение вопроса о сущности искусства и революционно-демократическое определение целей, которые оно перед собой ставит, нашли выражение в учении Чернышевского об идейности художественного творчества. В идейном содержании художественного произведения Чернышевский, так же как до него Белинский, видел главное организующее начало и основную существенную особенность искусства. «Важностью своей идеи» прежде всего должен дать ответ каждый художник на вопрос, стоило ли ему братья за созданное им произведение.

Причём, поскольку Чернышевский учитывает классовый характер художественного творчества, особое значение в его теории приобретает проблема «истинных» и «ложных» идей. Он

хорошо понимал, что общественные противоречия, борьба между порабощённой частью общества и поработителями, неизбежно ведут к тому, что классы общества, которые заинтересованы в сохранении несправедливого социального устройства, обычно являются решительными врагами всякой правды, если она опасна для существующего порядка вещей. Идеология этих классов, в том числе и писатели, в интересах своих классов становятся распространителями идей, извращающих действительность и реальный ход исторических процессов. Ложные идеи проникают и в искусство. Чернышевский считает, что искусство несовместимо с ними в силу самой его реалистической сути, как воспроизведения *действительности*. Искусству чужды стремления господствующим классам навязать ему роль проводника и проповедника лжи. «Художественность состоит в соответствии формы с идеєю; потому, чтобы рассмотреть, каковы художественные достоинства произведения, надобно как можно строже исследовать, истинна ли идея, лежащая в основании произведения,— писал в связи с этим Чернышевский.— Если идея фальшива, о художественности не может быть и речи, потому что форма будет также фальшива и исполнена несообразностей. Только произведение, в котором воплощена истинная идея бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее»¹.

В соответствии с этим законом искусства Чернышевский в своих критических статьях в основу оценки художественного произведения ставил анализ его идейного содержания, ибо только в характере идеи, по его мнению, дан ключ для правильного определения художественных и всяких других качеств произведения. Ярким примером конкретного применения им этого принципа является широко известная его оценка пьесы А. Островского «Бедность не порок». Неудачу пьесы Чернышевский блестяще объяснил тем, что автор «впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо»².

«В правде сила таланта; ошибочное направление губит самый сильный талант,— констатировал Чернышевский.— Ложные по своей мысли произведения бывают слабы даже в чисто художественном отношении»³.

Мысль великого революционера-демократа о неразрывной общности правдивости искусства с передовой идейностью являлась теоретической основой борьбы его самого и других революционных демократов 60-х годов за передовое революционно-преобразующее искусство.

Таковы общие основы, из которых Чернышевский выводит своё представление о содержании искусства.

¹ Н. Г. Чернышевский, т. II, стр. 87.

² Там же, т. V, стр. 165.

³ Там же, т. III, стр. 301.

¹ Там же, т. III, стр. 663.

² Там же, т. II, стр. 240.

³ Там же, т. II, стр. 240.

Рассматривая их, мы приходим, таким образом, к заключению, что согласно его точке зрения понятие содержания не должно отождествляться с понятием предмета искусства, хотя, разумеется, тут нет также и какой-либо непроходимой грани. Содержание, если брать «искусство как объективное произведение, а не субъективную деятельность поэта»,¹ заключает в себе, с одной стороны, объективную основу — правильное воспроизведение действительности, с другой стороны, в нём заложено *человеческое* (социальное, но сюда Чернышевский включает также и антропологическое) отношение к тому, что является объектом воспроизведения. Единство этих двух сторон в содержании искусства обусловлено прежде всего тем, что *деятельность сознания является не только частью содержания художественных произведений, но и частью самой действительности*. Сознание, если оно правильное, является, как мы знаем из обзора философских взглядов Чернышевского, отражением действительных фактов и порождается ими. «Мысль порождается действительностью и стремится к осуществлению, потому составляет неотъемлемую часть действительности... Точно так же и «практическая жизнь» обнимает собою не одну материальную, но и умственную и нравственную деятельность человека».² Так что и как часть содержания искусства человеческое сознание, вкусы и интересы тоже произвольны и определены, по мнению Чернышевского, реальными обстоятельствами жизни и человеческой природой.

Согласно такой точке зрения за пределами искусства остаются лишь все те произведения, которые не удовлетворяют требованиям объективности художественного изображения. Это прежде всего произведения, в основе которых лежат ложные социальные идеи, ибо они оказываются по этой причине художественно несостоятельными. Кроме того, не могут быть признаны подлинными произведениями искусства и те произведения, которые явились продуктом болезненного воображения и ложной фантазии. В отрыве от правдивого воспроизведения жизни произведения только внешне похожи на произведения истинного искусства, тогда как по существу они относятся не к искусству, а к искусственности. Отсутствие живой мысли, естественного чувства, связанных с действительной жизнью, лишает произведение всякой художественной ценности.

В основе своей положения, выдвинутые Чернышевским, верны. Но поскольку в них заключён элемент отвлечённого понимания того, что естественно и нормально и что объявляется неестественным и ненормальным, он приходил иногда к ошибочным заключениям. Правильным и естественным, соответствующим сущности искусства, Чернышевский нередко располагал был считать искусство, основанное на принципах критического

¹ Н. Г. Чернышевский т. II, стр. 88.

² Там же, т. II, стр. 103.

реализма XIX века. Принимая эти принципы за *должное в искусстве вообще*, он подходил с этой меркой к искусству прошлого. А так как, например, принципы французского классицизма не соответствовали этим требованиям «должного», то целиком вся эпоха в развитии искусства оказывалась у него за пределами искусства. О несправедливости суждений его об отдельных писателях (о Шекспире, Гёте, Пушкине и др.) с этой точки зрения мы уже упоминали.

Чернышевский не сумел последовательно развить понятия о содержании искусства, как об историческом явлении. Заметив этот недостаток, Плеханов сосредоточил на нём основное своё внимание, стремясь дополнить и развить эстетическую теорию на основе исторического материализма.

Эстетические взгляды Плеханова по вопросам содержания искусства и его специфики сложились под очевидным и всесторонним влиянием теории революционеров-демократов, прежде всего Белинского и Чернышевского. Указывая на «большую правильность взгляда Чернышевского на теорию искусства» (V, 55), Плеханов относил это целиком к определению Чернышевским сущности искусства, как выражения общественного самосознания. «Чернышевский правильно называл искусство воспроизведением жизни», — говорит Плеханов (VI, 285). Большое влияние на Плеханова оказало учение Чернышевского об идейности в литературе, его взгляд на искусство как на объяснение действительности и приговора её явлениям.

Вместе с тем, однако, в конкретном решении этих проблем Плеханов подчёркивал и свои существенные расхождения с Чернышевским.

В основе этих расхождений лежат всё те же различия в их философских воззрениях. Плеханов указывал на то, что перед материалистической философией стоит задача объяснить два рода явлений: во-первых, природы и отношения человека к природе, во-вторых, закономерности исторического развития человечества и общественных идеологий. Как мы уже знаем, по его мнению, Фейербах и Чернышевский вполне выяснили материалистическую природу только первого рода явлений, исторические закономерности остались для них неизвестными. Поэтому, пока дело касается общеполитического вопроса об отношении человека к внешней реальности применительно к решению вопросов теории искусства, Чернышевский стоит на уровне современных материалистических представлений.

Но эстетика не может ограничиться кругом этих проблем. Поскольку искусство воспроизводит жизнь и прежде всего общественные явления жизни, для неё не менее жизненно важно правильное учение о закономерностях общественного развития. Не сумев выяснить, каким образом складываются и развиваются исторически человеческие представления о «жизни», выражаемые искусством, Чернышевский не смог понять и многих

закономерностей искусства, «в его собственные представления о жизни и об искусстве проник очень значительный элемент метафизики» (VI, 285). И потому при всем своем достоинстве, «эстетические взгляды Чернышевского были *только зародышем* того правильного воззрения на искусство, которое, усвоив и усовершенствовав диалектический метод старой философии, в то же время отрицает её метафизическую основу и апеллирует к конкретной общественной жизни, а не к отвлечённой абсолютной идее» (VI, 284—285).

Этим объясняется, по мнению Плеханова, то, что, успешно раскрыв антинаучный характер исходных посылок идеалистической эстетики, Чернышевский достиг меньших результатов там, где нужно было решить проблемы сущности искусства и его назначения в духе современного исторического материализма.

Отсутствие принципа историзма Плеханов считал главным недостатком эстетической теории Чернышевского. Плеханов отмечал, что точка зрения развития «почти вполне отсутствует в его диссертации» (VI, 275) и что в этом отношении «Эстетика» абсолютного идеалиста Гегеля выгодно отличается от эстетической теории Чернышевского (V, 60). Сущность искусства и его функции представляются Чернышевскому в виде вечной и неизменной категории, о них он судит как о раз навсегда данной норме. Чтобы понять сущность и назначение искусства не в их отвлечённых значениях, а как конкретные, исторически развивающиеся категории, необходимо проследить как, когда, вследствие каких общественных потребностей возникло искусство, как оно изменялось под влиянием изменения взглядов, вкусов и интересов тех слоёв общества, отражением сознания которых оно было. Чернышевский даже не понял этой задачи, хотя её в общих чертах наметил ещё Белинский. «Задача истинной эстетики, — писал великий критик, — состоит не в том, чтобы решить, чем должно быть искусство, а в том, чтобы определить, что такое искусство. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чём-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по её теории, нет, она должна рассматривать искусство, как предмет, который существовал давно прежде неё и существованию которого она сама обязана своим существованием.»¹ Диалектическая эстетика придерживается именно этого принципа: она извлекает её выводы из исторических фактов, из анализа их развития, но не предписывает их из доводов отвлечённого разума. Просветители склоняются как раз к требованию, чтобы искусство было приговором над явлениями жизни, превращая это требование в неизменную норму для него на все времена. Уже Белинский не был последователен в том,

¹ В. Г. Белинский, ПСС, т. VI, стр. 585.

чтобы видеть в искусстве и литературе одну из сторон многообразного процесса общественного развития, и под влиянием просветительных тенденций отходил от диалектического построения теории искусства. Чернышевский вообще уклонился далеко в сторону от нее и рассуждал о том, каким *должно быть* искусство, словно оно могло быть или вообще может быть когда-либо чем-то раз навсегда данным.

Правда, и у Чернышевского отдельные догадки имеют огромное значение для диалектико-материалистического понимания вопросов теории искусства. Сюда относится его указание на связь эстетических понятий с экономическим бытом общества, а также не менее гениальное замечание об отношении истории искусства к теории искусства. «История искусства служит основанием теории искусства, — писал Чернышевский... — Без истории предмета нет теории предмета».¹ Плеханов считал, что сознание этой замечательной истины позволило Чернышевскому теоретически обосновать зависимость искусства своей эпохи от важнейших общественных стремлений, развившихся в ней. Плеханов отметил, что историческую точку зрения Чернышевский «считал... необходимой в области литературной критики» (V, 54).

Однако построить на принципах историзма всю теорию искусства Чернышевский оказался не в состоянии. Не понимая того, что история общества и развитие идеологий представляют собой необходимый и закономерный процесс, Чернышевский не попытался взглянуть на историю искусства в её закономерности и необходимости не в связи с отвлечённой «природой человека», а в связи с развитием материальных условий общественных отношений. «Взяв за точку исхода материалистическую философию Фейербаха, — Чернышевский и в эстетике скоро пришёл к идеалистическим выводам, — говорит Плеханов. — Его диссертация говорит не о том, почему у людей одной эпохи и одного общественного класса существуют одни эстетические понятия, а у людей другого времени и другого общественного положения — другие. Она не занимается обнаружением причинной связи между условиями жизни людей и их эстетическими вкусами. Её внимание сосредоточивается не на том, что было, а на том, что в самом деле было бы, если бы люди стали прислушиваться к голосу «разума» (VI, 320).

Именно поэтому высказанная Чернышевским совершенно справедливая мысль о том, что литература есть выражение общественного сознания, получила у него ограниченное толкование и отвлечённое применение. Объявляя Пушкина поэтом формы по преимуществу, равнодушным к серьёзным социальным проблемам жизни, Чернышевский ставил вопрос: «кто выше: Пушкин или Гоголь?»² Правильно указывая на то, что

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 265—266.

² Там же, стр. 267.

Гоголь более социален в его произведениях, Чернышевский совсем необоснованно ставит Пушкина ниже Гоголя, ссылаясь на определение сущности и назначения искусства. Плеханов подмечает, что в данном случае сущность и значение искусства мыслятся Чернышевским не конкретно-исторически. Чернышевский применяет свою формулу — «искусство должно быть выражением общественного самосознания», — не учитывая исторического своеобразия форм выражения общественного самосознания.

Плеханов считает, что с исторической точки зрения сам вопрос, кто выше из названных двух писателей, теоретически несостоятелен, если ответ на него искать в понятии о сущности искусства, а не в степени мастерства сравниваемых писателей, силы и многосторонности таланта каждого из них. Ведь творчество Пушкина и Гоголя проходило в различной исторической обстановке, и содержание их произведений, направление, которого каждый из них придерживался, определено историческими обстоятельствами, поэтому вопрос о социальности их может быть выяснен в связи с этими условиями, а не в сопоставлении с писателями других эпох.

Такая же отвлечённо-рассудочная мысль приводит Чернышевского к призыву пересмотреть сложившееся убеждение, будто в драматургии Шекспир всё ещё остаётся непревзойдённым. По его мнению, развитие поэзии идёт рядом с развитием образованности и жизни, а коль это так, то пора взглянуть на Шекспира без подобострастия и признать, что прошло время его непомерного возвеличения. И когда мы имеем Лессинга, Гёте, Шиллера, Байрона, «уже не столь естественно отдавать Шекспиру бесконтрольную власть над нашими эстетическими понятиями»¹.

Плеханов разделяет мысль Чернышевского только в том отношении, что к каждому писателю и ко всякому явлению в искусстве необходимо относиться беспристрастно. В анализе можно и должно относиться критически и к Шекспиру, и к Гёте, и к Пушкину, и к искусству Древней Греции. Но нельзя думать при этом, что успехи поэзии всегда и во всём идут вместе с успехами жизни и образованности. В драматургии Шекспир остаётся выше Гёте, Шиллера и Байрона; как художники, Корнель и Расин превосходят Вольтера. «Просветители» всех стран очень склонны были думать, что успехам просвещения («образованности») всегда прямо пропорциональны были успехи всех других сторон умственной и общественной жизни народов. Это не так», — говорит Плеханов, ссылаясь на положение искусства в капиталистическом обществе: «Колоссальное развитие западноевропейской экономической жизни, определив собою взаимное отношение между классом производителей и классом при-

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 283.

своителей общественного богатства, привело во второй половине XIX столетия к духовному упадку буржуазии и всех тех наук, в которых выражаются нравственные понятия и общественные стремления этого класса» (V, 325).¹

Чтобы лучше понять смысл критических замечаний Плеханова об отсутствии историзма в эстетической теории Чернышевского, кратко остановимся на вопросе о том, как сам Плеханов проводит этот принцип, характеризуя развитие буржуазного искусства и, в частности, одно из явлений его — теорию «искусства для искусства».

5.

Мы видели, что возникновение капиталистического общества Чернышевский связывал с действием на сознание людей ложных идей. И выражение этих идей в искусстве должно было представляться ему, также как и всяких других ложных идей, несовместимым с законами искусства. Плеханов во многом сходится с Чернышевским в том, что касается оценки буржуазного искусства. Но рассматривая капиталистическое общество в свете закономерного развития исторического процесса, он вносит некоторые коррективы и в оценку искусства этой эпохи.

На каждый класс, действовавший в истории в качестве господствовавшей силы, следует смотреть с исторических позиций; это тем более важно, что в разные периоды истории деятельность господствующих классов неоднородна, неравноценна. Закономерное появление класса, как господствующей силы общества, подготовлялось экономическими потребностями общественного развития, а не распространением каких-либо мнений. Таким образом, до известного момента господствующий класс, преследуя свои узко корыстные классовые цели, является в определённой мере выразителем интересов целого общества. Но общественная жизнь не стоит на месте, и когда эксплуататорский класс достигал полного господства в обществе, тогда идти вперёд для него означало опускаться вниз. Стремясь удержать своё господство, отныне он становился ярким врагом дальнейшего общественного прогресса. Исключительно характерна в этом отношении деятельность буржуазии. «Когда буржуазия только ещё добивалась своего осво-

¹ Собственно, Плеханов повторяет положение высказанное К. Марксом во «Введении» к «Критике политической экономии»: «Относительно искусства известно, что определённые периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например греки в сравнении с современными народами или также Шекспир» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. XII, ч. 1, стр. 202).

бождения от ига светской и духовной аристократии, то есть когда она сама была революционным классом, тогда она вела за собой всю трудящуюся массу, составлявшую вместе с нею одно «третье» сословие. И тогда передовые идеологи буржуазии были также передовыми идеологами «всей нации, за исключением привилегированных». Другими словами, тогда были сравнительно очень широки пределы того общения между людьми, средством которого служили произведения художников, стоявших на буржуазной точке зрения. Но когда интересы буржуазии перестали быть интересами всей трудящейся массы, а особенно когда они пришли во враждебное столкновение с интересами пролетариата, — тогда очень сузились пределы этого общения. Если Рескин говорил, что скряга не может петь о потерянных им деньгах, то теперь наступило такое время, когда настроение буржуазии стало приближаться к настроению скряги, оплакивающего свои сокровища... Идеологи господствующего класса утрачивают свою внутреннюю ценность по мере того, как он созревает для гибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает» (XIV, 150). Буржуазия стремится удержать своё господство и средствами насилия и путём насаждения фальшивой и лицемерной идеологии; буржуазная действительность и духовная культура насквозь пропитывается ложью. Ложными идеями буржуазия заражает и искусство, которое является в её руках одним из средств идейного подчинения себе эксплуатируемой массы. Вполне очевидно, что буржуазная политическая власть обычно предпочитает утилитарный взгляд на искусство. «Оно и понятно: ей всегда желательно привлечь к себе на службу все духовные силы общества»¹.

Однако в искусстве действуют объективные законы. Ни одно художественное произведение не может обойтись без определённого идейного содержания. Однако не всякая идея способна лечь в основу произведения искусства. Для искусства гибельны ложные классовые идеи.

Тут Плеханов целиком сходится с Чернышевским, уточняя лишь то, что речь должна идти не о классовых идеях вообще, тем более, что идеи всегда имеют классовый характер, а в обществе, где господствует эксплуататорский класс, господствуют, в основном, и идеи этого класса. Речь должна идти об идеях *реакционных* классов. Плеханов объясняет и причину, вследствие которой ложные реакционные идеи враждебны искусству. Ложная идея вносит в произведение внутреннее противоречие, разрушает правдивость психологии действующих лиц и событий, отчего неизбежно и непоправимо страдает эстетическое достоинство произведения. Вот почему искусство, зависящее от буржуазной идеологии в период, когда

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 194.

буржуазия играет реакционную роль, оказывается в противоречии с законами художественности и оказывается на пути вырождения. Лишь немногие художники избегают этой участи. Это прежде всего те из них, которые нашли в себе достаточно сил порвать с тлетворным мировоззрением буржуазии. Этот разрыв не прост и не лёгок, ибо буржуазная действительность так или иначе тысячами нитей связывает художников с психологией буржуазного общества. Нередко случается, что во власти буржуазных предрассудков оказываются даже люди, не удовлетворяющиеся окружающей их действительностью.

Упадок буржуазного искусства, тем самым, становится неизбежным. Искусство вырождается вместе с вырождением общества, в котором оно существует. Плеханов указывает на различные течения декаданса, которые наглядно показали, как далеко может зайти разложение искусства, находящееся во власти буржуазных идей и эстетических вкусов.

Плеханов признаёт, что «портрет» буржуа никогда не внушал к себе особых симпатий у тех, кто стремился служить идеалам прекрасного. Буржуазный идеал, герой-предприниматель вызывал сдержанно-критическое отношение к себе уже в самом начале его рождения даже у тех, кто считал себя врагом аристократизма и признавал преимущества буржуазных принципов. Объективно в буржуазном обществе постоянно вследствие этого имелись предпосылки для разлада художника и действительности.

По мере углубления общественных противоречий при капитализме разлад между художниками, стремящимися к высоким эстетическим идеалам, и окружающей их реальной жизнью постоянно возрастает, обостряется. На этой почве вскоре после победы буржуазной революции на Западе усилилось стремление наиболее одарённых художников из среды господствующих классов к так называемому «чистому искусству». Дальнейшее развитие этого явления было одним из характернейших показателей деградации и оскудения буржуазного искусства в условиях, когда буржуазия окончательно утвердила своё господство.

Плеханов блестяще раскрывает социально-исторические причины, породившие явление «чистого искусства». Он видит эти причины в обстоятельствах самой буржуазной действительности. «Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой» (XIV, 131).

Если с самого начала зарождения у буржуа не было особенно привлекательных (с точки зрения эстетического идеала передовых общественных кругов) качеств, то после прихода к власти, когда буржуазия сбросила с себя покрывало защитницы общечеловеческих интересов, в глаза бросалось выра-

жение сытого довольства и алчности, внушавшее отвращение и омерзение. В прошлом буржуа начинал с того, что сам он был нравственно и политически унижен, ему доводилось пользоваться «кусками с барского стола». Тогда он сочувствовал чужому страданию, предавался размышлениям о социальной справедливости, о свободе и братстве. Интересы его были широки и популярны, в борьбе против аристократической деспотии он выступал от имени народа и пользовался народной поддержкой. Из рядов молодой буржуазии выходили представители, отличающиеся зажигающей энергией, яркими и живыми чертами характера. Такой тип воспет в комедиях Бомарше. Но образ Фигаро в жизни оказался недолговечным. Достигнув своих земных целей, буржуа отяжелел, обрюзг, проникся ненавистью к голодным и немощным, как к своим классовым врагам. Вместе с ненавистью к пролетариату, рожденной страхом, ведущей чертой его характера стала ненасытная жажда наживы. Он стал усердно насаждать лицемерную торгашескую добродетель, идеи «умеренности и аккуратности», будничное однообразие, не допускающее никаких резких общественных перемен. Именно в такой атмосфере начинается процесс увядания буржуазного искусства. «Героизм» биржевых маклеров и спекулянтов, поэзия прилавка не слишком располагает к себе «служителей муз». Идеалы прекрасного не уживаются с заскорузлой мещанской рутинной и хищническими страстями буржуазно-обывательского мира. Художники заслуженно питают отвращение ко всему этому. Их нетрудно понять, когда из чувства неприязни к буржуазной психологии, они пытаются спастись в «замке из слоновой кости». Можно, если не согласиться, то понять известную правомерность противопоставления ими идеала незаинтересованной красоты (правда, чисто отвлеченного и практически несостоятельного) тому неистовому разгулу низких страстей и корысти, которые оскверняют человеческое достоинство, превращают человека в жертву законов чистогана.

Возникновение «искусства для искусства» Плеханов связывает, таким образом, с трагической безысходностью той части художников, которые оторваны от народа, но, с другой стороны, не удовлетворены также господством лживой и пошлой буржуазной морали. «Искусство для искусства» было на первых порах, по его мнению, временным убежищем для людей, ценивших красоту, от необходимости служить интересам паразитических классов. Но всё же эти люди сами были детьми буржуазии. В конечном счёте они мало чем отличались от добропорядочных буржуа. Правда, сторонники «искусства для искусства» часто выступали против буржуазной действительности, критиковали её. Но эта критика подогревалась индивидуалистическим чистолюбием и была

всего лишь прекрасноречивой фразой. Они не могли высвиться до правильного понимания процессов общественной жизни и классовой борьбы или хотя бы отдалённо приблизиться к этому. Они не замечали того, что несмотря на всю тяжесть капиталистического общества, в нём гибнет не вся красота духовного облика человека вообще, не видели, что под гнётом разлагающегося общества нарождается прекрасная мораль новых общественных сил — пролетариата. Именно потому падение буржуазной нравственности поборники искусства для искусства расценивали как падение нравственности вообще, а крах буржуазных эстетических вкусов воспринимали как духовный кризис всего человечества, неспособность всех людей чувствовать и понимать красоту.

«Искусство для искусства» строит свою теорию на противопоставлении эстетики и нравственности. Мораль и эстетика взаимоисключают одно другое. «Общество» ищет в искусстве удовлетворения своих житейских утилитарных потребностей, которые для него дороже и значительнее всей «лучезарной красоты великих творений искусства». Те, кому дороги идеалы красоты, должны отвернуться от суеты и тревожностей жизни, от общественных запросов, вкусов и целей.

Из этих «надклассовых» представлений исходит в её первоначальном виде теория «искусства для искусства». На самом же деле она, по убеждению Плеханова, имеет классовый смысл и является преломлением классового взгляда на искусство.

И так же, как исторически неоднородна историческая роль самого класса, одной из форм сознания которого она является, так неравноценна и историческая роль «искусства для искусства». В этом отношении точка зрения Плеханова снова приобретает существенный оттенок по сравнению с характеристикой, которая дана «чистому искусству» Чернышевским. У Чернышевского эволюция «чистого искусства» не принимается в расчёт. Поэтому при всей чрезвычайной близости взглядов Плеханова и Чернышевского на сущность «искусства для искусства» в них есть и существенное своеобразие.

В известных исторических условиях, когда порядку того класса, к которому объективно принадлежали сторонники «чистого искусства», реально ничто не угрожало, и они отрицательно или критически смотрели на него, принципы «искусства для искусства» до времени играли даже известную положительную роль для этой части художников. В самом деле, из двух возможных зол: либо «чистое искусство», либо превращение в апологетов существующего порядка и официальной морали, — «чистое искусство» было меньшим злом. Там, где над художником нависает угроза превратиться в орудие утилитарных социально-политических целей реакции

и где он не имеет другого выбора, там ему предпочтительнее служить кумиру «божественной» красоты, нежели делу господствующей черни.

Плеханов считает, что именно так было, например, с Пушкиным, который после разгрома декабристов некоторое время старательно декларировал свою преданность «чистому искусству». «Ширинский-Шихматов, в своём качестве министра народного просвещения при Николае I, видел задачу искусства «в утверждении того столь гажного для жизни общественной и частной верования, что злодеяние находит достойную кару ещё на земле», т. е. в обществе, старательно олекаемом Ширинскими-Шихматовыми. Это была, конечно, великая ложь и скучная пошлость,— говорит Плеханов.— Художники превосходно делают, отворачиваясь от подобной лжи и пошлости. И когда мы читаем у Флобера, что в известном смысле «нет ничего поэтичнее порока», мы понимаем, что истинный смысл этого противопоставления есть противопоставление порока пошлой, скучной и лживой добродетели буржуазных моралистов и Ширинских-Шихматовых» (XIV, 175). Пушкин тоже отверг попытку Николая и Бенкендорфа направить его перо в угоду охранителям самодержавия и крепостного строя в России, прячась за формулу «чистого искусства»: поэты-де рождены «не для житейского волнения», а для «молитв и сладких звуков». И разумеется, верность культу прекрасного, хотя и обедняла временно поэзию Пушкина, но защищала ее от падения. Столь же благодетельной было это и для братьев Гонкур, Т. Готье и Ш. Бодлера, пока эти писатели придерживались тех же самых принципов и не перешли в лагерь открытых защитников буржуазного порядка.

Однако в указанных случаях «чистое искусство» выступает, как полагает Плеханов, не в свойственной ему по его природе сущности, а как средство временной самозащиты художника. По своей же объективной природе «искусство для искусства» ущербно и кочсервативно. Сравнительно с утилитарно-реакционным оно имеет известные преимущества и достоинства, но по сравнению с передовым искусством своей эпохи оно выглядит болезненным явлением в искусстве. Уводя искусство от самой значительной и самой поэтичной сферы действительности — от общественной жизни, т. е. от главного предмета искусства, «чистое искусство» не только снижает значимость художественных произведений, но обрекает их на художественную неполноценность. Бедность и худосочие содержания «чистого искусства» предопределяет малокровные формы. «Искусство выигрывает, отворачиваясь от пошлости. Но когда оно отворачивается от великих исторических движений, оно само проникается элементом пошлости».¹ Теория

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханов, сб. III, стр. 207.

искусства для искусства заводит искусство в безвыходный тупик. Здесь вывод Плеханова целиком совпадает с выводом, который сделал до него Чернышевский.

Раскрывая неполноценность и порочность теории «искусства для искусства», Плеханов показывает несостоятельность тех теоретических представлений, которые лежат в его основе.

В о-п е р в ы х, теоретики «искусства для искусства» необоснованно отождествляют цель искусства с красотой. Продолжая традицию материалистической эстетики Чернышевского, Плеханов опровергает это положение идеалистической эстетики. Правда, Чернышевский даёт более глубокую и обстоятельную критику этого коренного положения идеалистической эстетики. Он указывает на целый ряд обстоятельств, опровергающих идеалистическое определение цели искусства. Прежде всего, среди произведений мирового искусства, по мнению Чернышевского, почти совершенно нет произведений, которые были бы созданы исключительно вследствие стремления к прекрасному. Кроме того, мысль о том, что искусство восполняет своими произведениями недостаток прекрасного действительности, неверна с гносеологической точки зрения. Воспроизведение предмета, копия объекта, как уже говорилось, не достигает полноты и совершенства, свойственных оригиналу, так что даже в тех немногих случаях, когда ставится специальная задача воспроизвести прекрасное, она никогда не может быть достигнута вполне, красота в искусстве оказывается всегда ниже красоты в действительности. Наконец, Чернышевский считал неправильным определение цели искусства как стремление выразить красоту ещё и потому, что этим стремлением совершенно не раскрывается характерная особенность искусства. Ведь стремление к красоте не менее, чем в искусстве, проявляется в садоводстве, мебельном и модном деле, в изготовлении лепных украшений и т. п.

Плеханов менее обстоятельно рассматривает эту проблему. Он с большей подробностью останавливается на материале истории искусства, которым лучше всего, по его мнению, доказывается, что утверждение «цель искусства — красота» «вообще неверно».¹ Зато глубже, по сравнению с Чернышевским, Плеханов решает вопрос о соотношении классового и общечеловеческого, народного в связи с критикой «искусства для искусства» и исторический характер всех этих явлений.

В этой связи Плеханов, в о-в т о р ы х, опять-таки следуя за Чернышевским, но глубже социально-исторически обосновывая идею Чернышевского, раскрывает несостоятельность иллюзии сторонников «чистого искусства» о независимости

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 225.

искусства вообще и «чистого искусства» особенно от условий общественной жизни и классовых идеалов. Плеханов блестяще показал, что тот исторический путь, который прошло в своём развитии само «чистое искусство» неоспоримо подтверждает его классовый характер и то, что теория «искусства для искусства» выражает буржуазный взгляд на искусство и на идеал прекрасного.

Уже первые буржуазные романтики, провозгласившие автономию искусства, в сущности, выступали проводниками буржуазной идеологии в искусстве, хотя некоторые из них и поднимали свой голос против буржуазной действительности, против пошлых нравственных стремлений буржуазии. Их критика была всего лишь прекраснотдушными фразами. «Романтики *восставали против буржуа*, но... они сами, за некоторыми исключениями, стояли на *почве буржуазного порядка*. Они считали себя большими революционерами; но революция, которую они совершали, была чисто литературной. В области общественных отношений они были *консерваторами*. У парнасцев это заметно ещё более, нежели у романтиков. Бодлер ненавидел буржуа. Но, неспособный проникнуться прочным сочувствием к пролетариям, он заражается аристократическими пристрастиями».¹

В обстановке гражданских битв, которыми сопровождается вся история буржуазного общества, каждый идеолог, втянутый в эту борьбу, должен становиться по ту или иную сторону «баррикады». Это целиком относится и к художникам, они также не могут быть безучастными к судьбе своего класса. И те из них, которые стоят на буржуазных позициях, как только уясняют для себя смысл социальных противоречий и замечают реальность угрозы для своего класса, быстро отрекаются от заоблачных мечтаний, становятся открытыми и воинственными охранителями буржуазного порядка вещей. Не удивительно, что к концу XIX века сторонники «чистого искусства» не были равнодушны к вопросам общественного движения и не особенно скрывали свои классовые симпатии. Э. Ренан, например, слышавший в прошлом ревностным поборником «свободной», автономной поэзии стал требовать сильного правительства, «которое заставило бы добрую деревенщину исполнять за нас часть труда в то время, когда мы предаёмся размышлению» (цит. по Г. В. Плеханову, т. XIV, стр. 145). В России главари декадентов, Д. Мережковский, З. Гиппиус и др., также открыто обнажили ядовитое жало своего индивидуализма против трудящихся масс. И так происходило повсюду. «Чем больше обострялись внутренние противоречия, свойственные капиталистическому способу производства, тем труднее делалось для художников, оставшихся верными буржуазному образу мысли, держаться

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 197.

теории искусства для искусства,— и жить, затворившись, по известному французскому выражению, в башне из слоновой кости» (XIV, 156). При этом наглядно раскрывается и классовая сущность «искусства для искусства», как защитника классовых интересов буржуазии и других господствующих классов, принципиально меняется его роль: от пассивного отношения к общественной жизни оно переходит к активной защите интересов господствующих классов. «Если Пушкин и современные ему романтики упрекали «толпу» в том, что ей слишком дорог печной горшок, то вдохновители нынешних нео-романтиков упрекают её в том, что она недостаточно дорожит им. А между тем нео-романтики тоже провозглашают, подобно романтикам доброго старого времени, абсолютную автономию искусства. Но можно ли серьёзно говорить об автономии того искусства, которое задаётся сознательной целью защиты данных общественных отношений?» (XIV, 157).

Здесь Плеханов вплотную подходит к пониманию принципа партийности искусства в эпоху острой классовой борьбы. Но развить последовательно этот принцип, признать его, вследствие своих оппортунистических колебаний, тянувших его к буржуазному объективизму, Плеханов не сумел.

Плеханов считал, что, становясь апологетами классовых идеалов буржуазии в эпоху её кризиса, буржуазные художники создают произведения, совершенно не причастные к сфере искусства. Грубая, насквозь лживая и вульгарная тенденциозность делает их произведения антихудожественными и антиэстетическими, от чего не спасает даже самый сильный талант. В статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» Плеханов ярко раскрыл эстетический крах буржуазной живописи. Столь же блестяще подтверждает он это положение анализом произведений отдельных буржуазных писателей (например, пьесы Ф. де Кюерея «Трапеза льва» и П. Бурже «Баррикада» в статье «Искусство и общественная жизнь», пьеса К. Гамсуна «У царских врат» в статье «Сын доктора Стокмана» и др.).

В-третьих, в основе теории «искусства для искусства» лежит, по мнению Плеханова, являющемуся также продолжением точки зрения Чернышевского, антинаучное представление о прекрасном. Пренебрегая содержанием, поборники «чистого искусства» понимают прекрасное в духе учения Канта, как чистую форму. Теофиль Готье и русские декаденты доказывали, например, что красота в поэзии достигается только за счёт музыкальности ритма стиха. «Чистое искусство» всегда неизбежно склонялось к формализму, к внешней эффектности, изысканности и украшательству, а этот путь неизбежно приводил творчество его сторонников к вырождению, к безобразию вместо красоты, поскольку красоты без содержания не существует. «Изысканность легко переходит в манерность,

а манерность исключает серьёзную и вдумчивую обработку предмета» (X, 100). В ряде статей и рефератов Плеханов показал, что на деле формализм, в который впадает современное «чистое искусство», означает «кризис безобразия» буржуазного искусства.¹ Плеханов расценивает это как один из показателей утраты искусством господствующего класса своей внутренней ценности по мере того, как сам класс созревает для гибели. Произведения, отражающие его идеалы и переживания, являются ущербными. Об этом свидетельствуют направления в современном буржуазном искусстве — абстракционизм, кубизм, символизм, импрессионизм и т. п. «Символизм — это нечто вроде свидетельства о бедности» (XIV, 198), — говорит Плеханов об одном из наиболее значительных направлений в упадочном буржуазном искусстве.

Как наследник лучшей традиции революционно-демократической эстетики Белинского и Чернышевского, Плеханов развивал великую мысль о том, что истинное в искусстве может развиваться только на основе передовой идейности, только тогда, когда искусство живёт « в среде народа и для народа ».

Законы, действующие в сфере искусства, Плеханов считает объективными. Они оказываются в противоречии с субъективными классовыми стремлениями и классовыми эстетическими представлениями, когда этот класс играет в истории реакционную роль. Объективный эстетический идеал пробивает себе дорогу в искусстве, преодолевая реакционные взгляды на искусство, исходящие из среды господствующих классов. Этот вывод Плеханова имеет поистине неопределимое значение и в эстетической науке и для истории искусства. Великие произведения искусства создавались только теми писателями, которые жили, радовались и страдали, мыслили и чувствовали вместе со своим народом и наполняли мыслями и чувствами народа своё творчество. Народность возвеличивает искусство, отход от неё ведёт к его деградации. Превращаясь в забаву высших классов, искусство становится пустой игрой. В согласии с мыслями французского историка Гизо Плеханов писал в связи с этим о драматическом искусстве: « Драматическая поэзия родилась в среде народа и для народа. Но мало-по-малу она везде стала любимой забавой *высших классов*, влияние которых непременно должно было изменить весь её характер. И не к лучшему была эта перемена. Пользуясь своим привилегированным положением, высшие классы удаляются от народа, вырабатывая свои особые взгляды, обычаи, чувства и привычки. Простота и естественность уступают место изысканности и искусственности, нравы становятся изнеженными. Всё это отражается и на драме: её область суживается, в неё вторгается монотонность. Вот почему у народов нового времени драматическая поэзия расцветает пышным цветом толь-

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 207.

ко там, где благодаря счастливому стечению обстоятельств искусственность, всегда господствующая в высших классах, ещё не успела оказать на неё своего вредного влияния, и где высшие классы ещё не совсем разорвали свою связь с народом, сохранив общий с ним запас вкусов и эстетических потребностей» (X, 181 — 182).

Таким образом, указав на разрыв между реакционной буржуазной литературой и жизненными интересами, потребностями и вкусами народа, Плеханов вскрывает внутреннюю причину, обусловившую внутри кризис и вырождение буржуазного искусства. Это дало ему возможность показать глубоко и правильно значение передового мировоззрения и передовой идейности в процессе развития искусства. « Когда талантливый художник вдохновляется ошибочной идеей, тогда он портит своё собственное произведение. А современному художнику невозможно вдохновиться правильной идеей, если он желает отстаивать буржуазную в её борьбе с пролетариатом » (XIV, 160). Плеханов приходит к выводу, что в современной исторической обстановке искусство способно удержаться на высоте объективных эстетических требований только тогда, когда оно связано с освободительной борьбой рабочего класса, или, по крайней мере, не направлено против неё. Всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени. Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и кровь, чтобы он выражал их именно как художник » (XIV, 179).

Н. Г. Чернышевский в своё время тоже приближался к подобному выводу, считая, что только на путях народности и освободительной борьбы русская литература могла найти источники своего расцвета, ибо « во всех отраслях человеческой деятельности только те направления достигают блестящего развития, которые находятся в живой связи с потребностями общества ». ¹ Плеханов глубже обосновал это положение эстетики. Решение Плехановым вопроса о конкретно-историческом характере сущности искусства, ясное материалистическое определение им зависимости искусства от экономических основ общественных отношений, развитие на основе марксистского учения о классах и классовой борьбе, о роли классов в истории вопроса о значении общественного сознания и общественных вкусов в процессе развития искусства, — всё это ставило принципы марксистской эстетической теории Плеханова выше эстетических представлений Чернышевского.

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. III, стр. 299

Что касается вопроса о специфике искусства, то, как мы уже заметили, решение его Чернышевский и Плеханов связывали с особенностями содержания и формы в искусстве. Причём оба они были единодушны в мнении, что главным определяющим началом здесь выступает именно содержание со всеми присущими ему отличительными признаками, исходящими из своеобразия эстетического отношения искусства к своему предмету и способа выражения этого отношения в художественных произведениях.

Определяющим условием специфики искусства здесь, следовательно, является *образность мышления*, использование воспроизведения действительности в «форме жизни» для выражения идей чувств, понятий и стремлений человека, его отношения к жизни. Если мысль, идея являются непременным условием художественного произведения, и без них произведение невозможно, то, с другой стороны, мысли, идеи, чувства выступают в произведениях искусства только в конкретной форме, в живых картинах, в индивидуальных образах. «Поэзия требует воплощения идеи в событии, картине, нравственной ситуации, каком бы то ни было факте психической или общественной, материальной или нравственной жизни». В противном случае «идея остаётся отвлечённой мыслью, потому остаётся холодной, неопределённой, чуждой поэтического пафоса...»¹ Чернышевский придерживается этого положения, строя всю систему своих взглядов на искусство. Характеризуя прекрасное, он также подчёркивал, что прекрасное, как элемент искусства, не допускает отвлечённого способа выражения: «из определения прекрасное есть жизнь» становится понятно, — пишет он, — почему в области прекрасного нет отвлечённых мыслей, а есть только индивидуальные существа — жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлечённые, общие мысли не входят в область жизни»².

Стоя на той же точке зрения, Плеханов доказывал, что отличительная особенность искусства определена прежде всего конкретностью выражения идей. В искусстве мысли и чувства даются «не отвлечённо, а в живых образах» (XIV, 2). Для художника нет человека вообще или предмета вообще, и если общая идея в произведении не слита с образами в органическое целое, если образы нарочито придуманы только для её иллюстрации, и художник, отказавшись от принципа *показа жизни оперирует логическими доводами, доказательствами и назиданием*, произведение теряет эстетические достоинства.

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. IV, стр. 538.

² Там же, т. II, стр. 14.

Чернышевский объясняет своеобразие искусства особенностями художественного образа. Представляя собою копию действительного предмета, образ выделяет среди несущественных и случайных деталей общие и типические черты, объективно принадлежащие предмету и раскрывающие его сущность. Предмет в самой действительности есть диалектическое единство частного и общего, и искусство, создавая его образ, не вносит в этом отношении ничего нового. Больше того, даже самые яркие художественные типы не достигают той степени выражения сущности, которая заключена в типе, имеющемся в самой действительности и послужившем предметом для изображения. Воспроизводя объективную реальность предмета и объективно присущие ему свойства и качества, искусство воспроизводит вместе с тем и диалектическое единство частных и общих его сторон. Но в то время, как в действительном типе, существенное обычно скрыто от непосредственного восприятия, переплетаясь с индивидуальными чертами, в художественных образах и типах оно выступает наглядно, раскрыто и объяснено. «Поэзия всегда по необходимости указывает резким и ясным образом на существенные черты предмета», — говорит Чернышевский.¹ Вместе с тем, художественный образ не только заключает в себе объяснение изображаемого им предмета. Будучи представленным под углом зрения определённой идеи, он содержит в себе и оценку изображаемого предмета. Всё это вместе взятое во многом предопределяет специфику художественного способа воспроизведения.

В соответствии с этим Чернышевский считал одним из коренных условий, определяющих специфику искусства, своеобразие художественной идеи. Правда, в работах специально посвящённых эстетике, он не останавливался на этом вопросе. Отчасти, как уже говорилось, это объясняется тем, что вопрос о своеобразии художественных идей представлялся ему достаточно выясненным еще в критике Белинского. Но главное заключалось в целеустремлённости эстетики Чернышевского к тому, чтобы обосновать прежде всего познавательное и общественно-преобразующее значение искусства, утвердить взгляд на искусство, как на средство объяснения и вынесения приговора явлениям жизни. Это значительно отвлело его внимание от проблем, связанных со спецификой.

А. М. Скабичевский утверждал на этом основании, что Чернышевский, отождествив искусство с наукой, выказал «поразительное непонимание целей и значения искусства, полное отсутствие всякой эстетической жилки, вследствие чего сбивается на совершенно ложный путь»². Плеханов отверг

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 85.

² А. М. Скабичевский, История новейшей русской литературы, СПб, 1891, стр. 64.

это ошибочное заключение. Признание Чернышевским об-разной формы мышления уже само по себе не допускало, по его мнению, отождествления искусства с наукой и отрица-ния специфики искусства.

Идеи, высказанные Чернышевским о роли *пафоса*, как своеобразной формы выражения идей в искусстве, целиком подтверждает правоту вывода, сделанного Плехановым.

Сходясь с В. Г. Белинским в определении значения пафо-са в художественном творчестве, Чернышевский писал: «во-прос о пафосе поэта, об идеях, дающих жизнь его произве-дениям,— вопрос первостепенной важности»¹. В статьях: «Шиллер в переводах русских поэтов», «Оды Квинта Гора-ция Флакка», «Стихотворения Н. Щербины» и др., Черны-шевский, следуя за Белинским, утверждает, что идея не мо-жет быть поэтической, если она представляет собой отвлечён-ную мысль. Поэтическая идея выступает только как «пламен-ное одушевление, задушевное чувство, глубокая скорбь или страстная жизнь»,² т. е. как пафос. В отличие от научной, философской, политической или нравственной идеи, худо-жественная идея, пафос может раскрыться только в конкрет-ных жизненных конфликтах, в живых страстях и стремле-ниях. В критических статьях он не раз на ярких примерах показывал, что внешнее соединение общей мысли с бедными лохмотьями подобия образной формы приводило к созданию резонерских, холодно-дидактических произведений, не имею-щих ничего общего с искусством.

Огромной важностью специфических особенностей искус-ства и процесса художественного творчества Чернышевский объяснял необходимость таланта и творческой фантазии, ко-торые дают возможность воплотить идею в страстном чело-веческом чувстве, в конкретной жизненной ситуации. В све-те своей материалистической философской системы, он от-вергал взгляд на художническую одарённость, как на источ-ник творчества. Но вместе с тем Чернышевский подчёркивал, что самой реалистической природой искусства обусловлено большое значение таланта, как предпосылки творчества. При-чём талант, по Чернышевскому, является именно всего лишь предпосылкой для создания художественного произведения. Уже потому, что воспроизведение жизни в произведении должно быть верным, что в нём должны быть раскрыты су-щественные стороны жизни, от обладателя таланта требует-ся, чтобы он имел глубокие знания и правильные понятия, чтобы в нём были «развиты человеческие качества». Рафаэль остался бы никому не известен, если б, вместо глубоких по замыслу произведений, он выделял изящные арабески и красивые безделушки. Анализируя роман Теккерея «Нью-

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. IV, стр. 681.

² Там же, т. IV, стр. 508.

комы», Чернышевский показал, как самый большой талант оказывается бессильным создать художественное произведе-ние, если он начинает действовать по принципу: «что ни рас-скажи хорошо, всё будет хорошо». «Человек без поэтическо-го таланта не поэт. Но талант даёт только возможность дей-ствовать, — говорит Чернышевский, — каково будет достоин-ство деятельности, зависит уже от её смысла, от её содержа-ния»¹. Смысл же и силу таланту даёт передовое мировоззре-ние: «внушающее ему и потребность действовать на пользу исторического развития», побуждающее его быть «служите-лем идей гуманности и улучшения человеческой жизни»².

Но неверно было бы считать, что Чернышевский доста-точно определил своеобразие процесса художественного творчества и специфику искусства. Его точка зрения на це-ли, задачи и функции искусства, как это убедительно пока-зано Плехановым, является явно недостаточной. Чернышев-ский вынес цель искусства за пределы самого искусства, от-членил эстетическую функцию от социальной, вследствие чего проблема специфики искусства в той её части, которая связана с назначением искусства в жизни, осталась недоста-точно определённой в его теории. Отдельные же высказыва-ния Чернышевского вообще переносили этот вопрос в плос-кость отвлечённо-просветительского представления об искус-стве. Таких высказываний можно было бы привести мно-жество. Вот одно из них. «Наука сурова и незаманлива в своём настоящем виде; она не привлечёт толпы. Наука тре-бует от своих адептов очень много приговорительных поз-наний и, что ещё реже встречается в большинстве — привыч-ки к серьёзному мышлению. Поэтому, чтоб проникнуть в массу, наука должна сложить с себя форму науки. Её креп-кое зерно должно быть перемолото в муку и разведено во-дою для того, чтоб стать пищею вкусно и удобоваримую»³. Этот взгляд на искусство как на вспомогательное средство распространения образованности, научных, политических и нравственных истин при недостатке внимания к эстетической сущности искусства мог приводить к крайним выводам. Плеханов считал, что сам Чернышевский практически в его критических выступлениях удерживался от крайности и недооценки художественного значения произведений. Но дру-гие, придерживаясь его представлений, могли прийти к вы-воду о несущественности художественной формы. Так оно и случилось с Писаревым, критиками-народниками. Плеханов говорит, правда, что за их односторонность Чернышевский не может нести ответственности, но справедливо и то, по его

¹ Там же, т. IV, стр. 521.

² Там же, т. III, стр. 303.

³ Там же, т. II, стр. 273.

мнению, что между их точкой зрения и просветительской установкой Чернышевского существует прямая связь.

В самом деле: «Если, — говорит Плеханов, — искусство не может быть само себе целью, если главное его назначение заключается в содействии умственному развитию общества, то понятно, что оно должно отходить на второй план в тех случаях, когда является возможность распространить в обществе здравые понятия более коротким путём» (VI, 254). Плеханов считал, что требование Чернышевского к искусству, чтобы оно служило умственному развитию общества вело к недооценке и обеднению значения художественности, если не к отрицанию её.

А. В. Луначарский пытался отвести от эстетики Чернышевского этот плехановский упрёк.¹ «Плеханов делает здесь маленькую ошибку прежде всего в области терминологии и потому уклоняется от того представления об искусстве, которое действительно имел Чернышевский. Он говорит: по Чернышевскому искусство должно способствовать умственному развитию общества. Но это неверно. Такого термина — «умственное развитие общества» — Чернышевский не употребляет. Чернышевский говорит: искусство должно способствовать нравственному развитию общества. Если вы вдумаетесь в то, что такое нравственное развитие общества, то вы увидите, что это есть развитие всех сторон его общественной жизни, для перевоспитания которых не нужно обращаться непосредственно к уму. Вы можете сколько угодно доказывать, что такое добро и зло и почему добро выше зла, и от этого человек не станет лучше; нужно воспитать его чувства. Чернышевский прекрасно понял, что искусство отличается прежде всего тем, что действует прежде всего на чувства».²

Это замечание А. В. Луначарского в известной своей части правильно указывает на недостаток плехановской оценки просветительской целенаправленности эстетической теории Чернышевского. Плеханов сгустил краски на отвлечённости мыслей Чернышевского о назначении искусства в жизни и умолчал о боевой действительности выдвинутого им положения.

Но всё же возражение А. В. Луначарского не достигает той цели, на которую оно рассчитано. Плеханов более прав, отмечая недостаток в эстетике Чернышевского, чем А. В. Луначарский, полагающий, что Чернышевский нашёл теоретически достаточное решение вопроса. Во-первых, отметим, что термин «умственное развитие общества», в связи с определением цели искусства, Плехановым не выдуман, а действи-

¹ Данное замечание касается частного вопроса. В целом А. В. Луначарский высказал много правильных соображений о Плеханове.

² А. В. Луначарский, Статьи о литературе, М., 1957, стр. 219—220.

тельно принадлежит самому Чернышевскому. В статье о «Поэтике» Аристотеля Чернышевский писал, например: искусство увлекает огромную массу и, «вовсе о том не думая, содействует распространению образованности, ясных понятий о вещах — всего, что приносит *умственную*, а потом принесёт и материальную пользу людям. Искусство или, лучше сказать, поэзия (одна только поэзия, потому что другие искусства очень мало делают в этом отношении) *распространяет в массе читателей огромное количество сведений и*, что еще важнее, *знакомство с понятиями, вырабатываемыми наукою*, — вот в чём заключается великое значение искусства для жизни»¹. Это как раз то, о чём говорит Плеханов. К тому же, если б и не было написано Чернышевским этих слов, из его философии истории видно, что умственное развитие определяет, по его мнению, уровень всего развития общества, в том числе и нравственного развития. Во-вторых, сам Плеханов не исключает того, что, ставя на первое место перед искусством задачу «умственного развития общества», Чернышевский имел в виду и «нравственное развитие общества», о чём говорит А. В. Луначарский. «Для передовых людей шестидесятых годов, — пишет Плеханов, — вопрос об искусстве был прежде всего нравственным вопросом» (X, 322). Но всё это не меняет существа теоретической постановки вопроса: возражение Плеханова против отрыва цели искусства от его специфической внутренней сущности и превращение тем самым искусства в простого популяризатора и распространителя научных истин (тенденция к этому в эстетике Чернышевского выражена всюду) было не только оправданным, но и прямо необходимым.

Указанный недостаток переходит и на решение более частных вопросов в эстетической теории Чернышевского.

Он правильно отверг представление о художественном творчестве, как о субъективном произволе художника. Но нужно заметить, что, оспаривая идеализм, Чернышевский не во всём удерживался от ошибочных выводов. Не без основания считая, что «искусство ниже действительной жизни по художественному совершенству своих произведений»², что в самой действительности имеется достаточно событий, которые, если уметь рассказать о них, ничем не уступят любым творчески созданным «поэтическим произведениям», Чернышевский недооценивает творческую роль художника, деятельную активность сознания. Это резко всего проявляется в его характеристике искусства, как простого суррогата действительности. Он не учитывает того, что, хотя с гносеологической точки зрения действительность и стоит выше искусства, так как художественные произведения не достигают полного

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС т. II, стр. 273 (Подчёркнуто мною. — В. А.)

² Там же, т. II, стр. 89.

тождества с нею, не исчерпывают многообразия и полноты ее качеств, считать искусство суррогатом — значит обнаружить серьёзное недопонимание места и роли творческого труда в преобразовании действительности. Искусство ниже действительности в том смысле, что оно есть отражение действительности и, как таковое, не может сравниться с нею. Но вместе с тем оно и выше действительности как высшее порождение жизни, одно из средств преобразования её. В теории Чернышевского это положение не получило соответствующего развития. Он понимал, что искусство не ограничивается пассивным воспроизведением того только, что есть. Искусство создаёт новую действительность и реформирует старую. В статье «Шиллер в переводе русских поэтов» он писал, что «своими идеалами приводит поэзия лучшую действительность».¹ Но коль это так, то, как правильно заметил Плеханов, Чернышевский не был вполне прав, когда считал, что неудовлетворённость прекрасным, имеющимся в действительности, нельзя признать одним из побудительных мотивов к созданию художественных произведений. По мнению Чернышевского, искусство способно лишь напоминать своими произведениями о явлениях и предметах, недостающих в действительности. Это в известном смысле верно, но только в известном смысле. Целиком и без серьёзных оговорок согласиться с этим мнением нельзя.

Когда мы признаём замечательные указания Чернышевского на то, что искусство воспроизводит жизнь, а «жизнь, как она должна быть» у различных классов различна, взгляд на прекрасное в искусстве, на сущность прекрасного, а вместе с тем и на сущность самого искусства, начинает представляться в несколько ином свете, чем это дано в эстетике Чернышевского. В определении характера всякого художественного творчества исключительное значение принадлежит идеалу, т. е. тому самому представлению о «жизни, как она должна быть», с которым связано стремление к художественному творчеству. А так как понятие о «хорошей жизни, о жизни, как она должна быть», неодинаково, очевидно, что представители низшего класса общества, — если только у них выработалось своё классовое самосознание, — будут отрицательно относиться к той жизни, которую ведёт высший класс и к действительности, созданной в результате господства этого класса. Свой идеал представители общественных сил, борющихся за изменение действительности, будут брать, следовательно, не непосредственно в самой действительности, а в критическом осмыслении и переоценке её. Чернышевский считал, правда, что в этом случае понятие о жизни, как она должна быть, соответствует действительности, поскольку

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. IV, стр. 507.

для него источником этого понятия выступает человеческая природа. Но, как мы уже говорили об этом, ссылая на «природу человека» в подобных случаях не только не решает вопроса, а наоборот, запутывает его. Ясно, что по отношению к идеалу тех классов, которые борются за преобразование действительности, признать целиком вывод Чернышевского о том, что искусство и прекрасное в искусстве ниже жизни и прекрасного в жизни, нельзя. Обращаясь к искусству, представители этих классов «творят» на свой особый лад, «прекрасное» их искусства стоит непосредственно выше той действительности, которая их окружает. В то же время, оказывается, что их художественное творчество обязано своим происхождением именно тому обстоятельству, что прекрасное, встречающееся в действительности, не удовлетворяло их. Так утверждался в истории искусства буржуазный идеал, когда революционное буржуазное искусство вело борьбу против искусства феодальной аристократии; также точно впоследствии пробивал себе дорогу в противоборстве с буржуазной действительностью идеал пролетариата.

В истории искусства не редки случаи, когда даже художники, принадлежащие к высшим классам, не удовлетворялись прекрасным, существующим в самой действительности, не разделяли убеждений своего класса относительно «жизни, как она должна быть». И тут тоже нет ничего удивительного: жизнь никогда не стояла на месте, менялась и представления людей о том, какой она должна быть. Несоответствие между представлениями о жизни и самой жизнью всегда создавало предпосылку для того, чтобы идеал в искусстве опережал самую действительность.

Вот что говорит по этому поводу Плеханов: «Жизнь господствующего класса представляется новому, — восходящему и недовольному, — классу ненормальной, достойной осуждения. А потому и приёмы художников, воспроизводящих эту жизнь, не удовлетворяют его, кажутся ему *искусственными*. Новый класс выдвигает своих художников, которые, в борьбе со старой школой, апеллируют к жизни, выступают как реалисты. Но жизнь, к которой они апеллируют, есть «хорошая жизнь, как она должна быть»... согласно понятиям нового класса. А эта жизнь ещё не совсем сложилась — ведь новый класс только ещё стремится к своему освобождению; она в значительной степени сама остаётся ещё *идеалом*. Поэтому и искусство, созданное представителями нового класса, будет представлять собою «своеобразную смесь реализма с идеализмом»¹. А об искусстве, представляющем собою такую смесь, нельзя сказать, что оно стремится к вос-

¹ Слово «идеализм» употреблено здесь Плехановым в смысле стремления к идеальному, совершенному.

произведению прекрасного, существующего в действительности. Нет, художники такого рода не удовлетворяются и не могут удовлетворяться действительностью; им, как и всему, представляемому ими классу, хочется частью *переделать*, а частью *дополнить* ее сообразно своему *идеалу*. По отношению к таким художникам и к такому искусству мысль Чернышевского была ошибочна» (VI, 286—287).

Примечательно, что отличительной чертой русского искусства эпохи Чернышевского тоже было именно такое сочетание реалистического изображения действительности со стремлением к идеальному совершенству её. Поэтому в той мере, в какой теория Чернышевского требовала строгого реализма, основанного на изображении исключительно того, что есть, она по мнению Плеханова, «оказывалась *слишком узкой*». Впрочем и самому Чернышевскому идеальное не было совершенно чуждо, говорит Плеханов, он не довольствовался тем, что *есть*, внимание его было приковано прежде всего к тому, что *должно быть*. Но в теории искусства, так же как в философии истории, отрицая существующую действительность, он не сумел развить взгляд на художественный идеал в свете исторического осуществления «идеи отрицания», т. е. объективно закономерного и необходимого процесса обновления общественной жизни и общественного сознания. Чернышевский не сумел понять роли самого художественного идеала и его устойчивого своеобразия в определенном историческом выражении. Это резко выступает при сопоставлении принципов его эстетики с искусством революционных эпох, когда передовое искусство проникается тем идеалом, который пока ещё не стал действительностью, хотя он и подготовлен всем ходом жизни. Но с точки зрения исторического развития художественного идеала и эстетического своеобразия его для выяснения специфической цели искусства должно быть рассмотрено не только искусство отдельных эпох. Этот принцип должен быть положен в основу всей науки об искусстве. Роль идеала в процессе всякой трудовой деятельности, производственно-практического и художественного освоения и преобразования действительности не должна сбрасываться со счёта или забываться в эстетике при выяснении специфики художественного творчества. Задача тут сводится только к тому, чтобы это получило научно-материалистическое решение. В частности, и художественный идеал нельзя также определять на основе разделения человеческих представлений и вкусов на «искусственные» и «нормальные», нельзя выводить из отвлечённого понятия о «природе человека» и о «естественных человеческих потребностях». Поскольку художественный идеал связан с историческими закономерностями общественного развития, необходимо выяснить

условия, порождающие эстетические потребности общества и подготавливающие средства их удовлетворения, значения творческих принципов труда и общественно-преобразующей деятельности людей в конкретно-историческом определении и развитии художественного идеала и искусства.

Чернышевский приблизился к решению этого вопроса и высказал ряд интересных и глубоких замечаний, но он далёк был от законченного решения этой проблемы. А это вызвало некоторые весьма неточные соображения, касающиеся специфики художественного творчества и его целей.

Мы уже отметили, что Чернышевский не смог теоретически стройно и последовательно раскрыть внутреннего единства специфически-эстетических особенностей искусства с его социальным значением. Укажем ещё на некоторые последствия, вызванные недооценкой Чернышевским творческого начала в художественном процессе.

Он основательно разбил идеалистическое представление о художественном творчестве как о субъективном произволе художника, как о «мечте фантазии, гуляющей на пустом просторе». Чернышевский убедительно доказал, что вне и независимо от действительной жизни никакого творчества нет и быть не может. Но в своей диссертации и в других работах по эстетике, развенчивая пустую и праздную мечту о неосуществимых идеалах, он не развил мыслей о другого рода мечте, о той мечте, которая опирается на реальные запросы жизни и основывается на исторически назревших потребностях социальных преобразований и которая так свойственна была ему самому. Не поставив в теоретическом плане вопроса о значении стремления к идеалу в эстетическом отношении человека к действительности и в процессе художественного творчества, он сбивался на изображение творчества как на исключительно только мемуарное «списывание с действительности». Сильная сторона его теории здесь состояла в отрицании натуралистического копирования, в указании на то, что искусство по самой его природе требует раскрытия существенных сторон изображаемых явлений и предметов. Но слабым было его утверждение, что искусство невозможно без непосредственного «натурщика», без чувственно-созерцательного восприятия изображаемого события, предмета или человеческого характера. «Трудно не прийти к убеждению, что поэт в отношении к своим лицам почти всегда только историк или автор мемуаров», — говорит Чернышевский.¹ В широком смысле это утверждение, конечно, правильно: искусство воспроизводит то, что есть в жизни. Но это не значит, что художник связан только тем кругом лиц, событий, явлений, предметов, которые он видел своими глазами или же знает по рассказам других. Встать на эту точку зрения можно

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 67.

только тогда, когда недооценивается роль абстрактного мышления в процессе познания действительности, что было, как известно, присуще домарксовскому материализму, склонному выводить все знания из чувственности. В определённой мере это свойственно, как мы уже знаем, и Чернышевскому, что как раз и приводило его к преувеличению зависимости художника от «натурщика».

В. И. Ленин в конспекте книги Гегеля «Наука логики» отметил: «Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит, если оно *правильное (NB)*... от истины, а подходит к ней... *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*».¹

Чернышевский не понял и не учитывал всего огромного значения логического, абстрактного способа познания, когда строил свою теорию воспроизведения действительности через посредство искусства. Разумеется, художественный метод своеобразен и на него нельзя буквально перенести принципы научного или философского метода. Но тут недопустимо и противопоставление. Для художника правильные, серьёзные, не вздорные абстракции имеют не менее важное значение, чем непосредственное наблюдение над действительностью, и в сочетании с фантазией, т. е. с живым воображением, они позволяют воссоздавать типические явления действительности живо, верно и полно. Действительно, зная общее направление жизненных процессов, даже если при этом не известны внутренние законы, управляющие ими, художник в состоянии определить, к чему приведут перемены в социальной среде, конфликты и обострение противоречий в общественных отношениях, как всё это отразится на судьбе и характере человека, на его поведении. Поэтому нет прямой необходимости в том, чтобы перед художником неизменно стояла живая модель, с которой может быть «списан» образ. Вряд ли нужно доказывать, что Гоголю, например, для создания образа нового в России типа хищника-приобретателя не обязательно было встретиться с лицом, похожим на Чичикова, видеть перед собой натурщика. Столь же неточна будет мысль, что Гоголь, как и всякий другой писатель, в «Мертвых душах» или в другом его произведении ограничился ролью мемуариста. Важнее тут было, конечно, «схватить» жизненные процессы в их общем проявлении и понять то конкретное, что логикой самой жизни порождалось и действовало как типическое явление, например, в духе «чичиковщины». И если взять искусство в целом, оно никогда не сводилось и не может свестись к простой очерковой или мемуарной регистрации жизни. Литература никогда не может

¹ В. И. Ленин, Философские тетради, М., 1947, стр. 146.

свестись к той практической рекомендации, которую даёт ей Чернышевский: «Выберите связное и правдоподобное событие и расскажите его так, как оно было на самом деле: если ваш выбор будет недурён (а это так легко), то ваша не переделанная из действительности повесть будет лучше всякой переделанной «по требованиям искусства», т. е. обыкновенно по требованиям литературной эффектности».¹

Если проследить истоки всех таких утверждений Чернышевского, то мы увидим опять-таки, что они **стоят в одном ряду с его недоверием ко всякому вмешательству в дела человека абстрактного мышления и фантазии, мечты.** По его убеждению, «нормально» развившегося человека, живущего в «нормальных» условиях жизни, удовлетворяет то совершенство, которое имеется в наличии, и он не ищет большего. Чернышевский называет «фантастическим мнением» мысль о том, что людям свойственно стремление к совершенству, если под «совершенством» понимается «такой вид предмета, который бы совмещал все возможные достоинства и был чужд всех недостатков».² Ему представляется, что «нормальный» старый человек и хочет быть старым человеком, что праздна и противоестественна мечта о «золотом железе», «этом дивном, — как говорит он, — металле, который блестящ и неподвержен ржавчине, как золото, дешёв и твёрд, как железо».³ Эти чисто отвлечённые соображения могли иметь известный смысл тогда, когда средства, которыми человек располагал в процессе своего труда, были чрезвычайно ограничены и во всём чувствовалась «грубость человеческих рук». Но уже и для того времени возражения Чернышевского не вполне точны: стремление к более совершенному, по сравнению с тем, что уже есть в действительности, всегда было одним из стимулов и реальной потребностью труда. Движимые творческой фантазией, стремлением к совершенству, по мере того, как с успехами труда и жизни росли потребности и возможности их удовлетворения, люди осуществили не только ту мечту о «дивном металле», о которой говорит Чернышевский, но и многие другие, гораздо более значительные, замыслы, казавшиеся когда-то фантастическими.

Эстетике Чернышевского не доставало решения отдельных проблем в этом аспекте понимания творческой фантазии, понимания самого искусства как творчества, заключающего в себе момент осуществлённого эстетического идеала, в котором постоянно присутствует элемент нового, более совершенного, чем то, что уже было, и равняясь с чем сама

¹ Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 282.

² Там же, т. II, стр. 99.

³ Там же, т. II, стр. 98.

действительность преобразует свои формы, становится совершеннее.

В связи со сказанным нельзя не сделать одно существенное замечание и по вопросу о типизации в теории Чернышевского. Он правильно отвергал понятие о типическом, как об абстрактной всеобщности, искусственно втиснутой в рамки образной схемы. Но разработав, в основном, правильное представление о сущности типического, Чернышевский не занялся выяснением тех путей и средств, которыми осуществляется типизация в искусстве. Собственно, он свёл всё это к одному лишь непосредственному «списыванию с природы». Раз доказано, что искусство ниже жизни, то становится ясным, что и художественный тип в произведении искусства не может идти ни в какое сравнение с тем, что есть в самой жизни. Отсюда следует, что задача художника сводится не к тому, чтобы дать в образе какие-то широкие социальные обобщения, а к тому, по мнению Чернышевского, чтобы найти в самой жизни наиболее яркого представителя, «достойного натурщика», в котором типические черты выражены достаточно полно.

По этому вопросу Чернышевский полемизирует с Белинским и другими теоретиками, которые считали, что хотя первообразом для художественного типа часто и является действительное лицо, но в произведении искусства он «возводится к общему значению». В статье «Стихотворения М. Лермонтова» Белинский писал, что «искусство, заимствуя у действительности материалы, возводит их до общего, родового, типического значения, создаёт из них стройное целое»¹ Такая точка зрения на типическое расходится с точкой зрения Чернышевского, и он возражает Белинскому, не называя его имени: «возводить обыкновенно незачем,— говорит Чернышевский,— потому что и оригинал уже имеет общее значение в своей индивидуальности».²

В рассмотренных нами примерах с полной очевидностью обнаруживаются те самые недостатки, на которые указал в своих работах Плеханов. Основными из них в конечном счёте являются: невыясненность некоторых сторон эстетического идеала и его природы, недооценка Чернышевским значения эстетического идеала в определении специфики искусства, а вследствие этого неопределённость внутренней специфической цели искусства.

Позиция Плеханова в этих вопросах станет более ясной, когда будет рассмотрен круг проблем, относящихся к эстетическим категориям, чему посвящена следующая глава нашей работы.

¹ В. Г. Белинский, ПСС, изд. АН СССР, т. IV, стр. 492.

² Н. Г. Чернышевский, ПСС, т. II, стр. 66.