

Г.А. Соловьев

**ЧЕРНЫШЕВСКИЙ
О ПРЕКРАСНОМ, ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ
И ИСКУССТВЕ**



Массовая историко-литературная библиотека



Г.А. Соловьев

**ЧЕРНЫШЕВСКИЙ
О ПРЕКРАСНОМ, ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ
И ИСКУССТВЕ**



Москва

«Художественная литература»

1980

8P1
С60

Оформление художника
А. РЕМЕННИКА

С $\frac{70202-393}{028(01)-80}$ БЗ41-28-80 4603010101

© Издательство
«Художественная
литература»,
1980 г.

В этой небольшой книжке воззрения Н. Г. Чернышевского на природу искусства рассматриваются в несколько необычном плане: они взяты не как готовая, завершенная система эстетики или теории искусства, а как размышления Чернышевского, его разыскания, исследования и к тому же в их развитии, в противоречиях и открытиях. Этот подход был уже применен нами в книгах об эстетике Чернышевского и Добролюбова, вышедших в 1963, 1974 и 1978 годах.

В отличие от книги, посвященной специальному анализу эстетических воззрений Чернышевского, новая книжка общедоступна в том значении популярности, которое предполагает любознательность в читателе, его готовность по-новому взглянуть на предмет и расстаться с привычным представлением, если оно оказывается предрассудком.

Первая глава книжки — общий очерк эстетических проблем, поставленных и по-своему решенных Чернышевским. В этом очерке изложены наиболее существенные итоги иссле-

дования, предпринятого в упомянутой книге об эстетических воззрениях Чернышевского. Остальные главы содержат анализ отдельных проблем: проблемы прекрасного и проблемы художественности в эстетике Чернышевского и его представления об искусстве как целостном явлении. В этих главах исследованный в прежних книгах материал взят в иных отношениях, сгруппирован вокруг понятий прекрасного, художественности и искусства, что дает возможность уточнить и развить отдельные положения.

В основу книжки положены статьи, печатавшиеся раньше в различных журналах.

КАКИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПОСТАВИЛ ЧЕРНЫШЕВСКИЙ?

Когда мы встречаемся с наследием человека, сумевшего стать в ряд выдающихся умов, создавших и развивавших ту или иную отрасль знания, перед нами возникает естественный вопрос: что нового этот мыслитель внес в данную науку? Н. Г. Чернышевский в каждую отрасль знания, которой он интересовался, внес много своего. Это общепризнанно и в отношении к эстетике.

Однако обзор эстетических проблем, по-новому поставленных Чернышевским, приходится начинать с недоразумений, которые накопились вокруг эстетики Чернышевского более чем за столетие с того времени, когда была написана (1853) и напечатана (1855) его диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности» и прошли десять лет (1853 — 1862) его журнальной деятельности.

Самое первое недоразумение, на которое мы до сих пор наталкиваемся, — это обычная уверенность в том, что эстетическая мысль Чернышевского представляет собой жесткую систему, выраженную в диссертации, и после

нее совершенно не развивалась, как бы застыла в известных каждому школьнику формулах. На самом деле уже диссертация полна поисков и движения мысли, в ней далеко не все получило завершенные, логически обоснованные и связные формы, многое выглядит скорее постановкой вопроса, чем решением. Кардинальные проблемы эстетики не могли не волновать Чернышевского и позднее, потому что вся его идейно-политическая и литературная борьба, все его размышления о судьбах русского народа и его гордости — русском искусстве — требовали развития и в ряде случаев уточнения принципов, выдвинутых в диссертации. Научная добросовестность требует считаться с углублением мысли исследователя, с исправлением им самим допущенных ошибок, а не закреплять за ним его промахи.

Чернышевского, далее, считали и считают утилитаристом в эстетике, упрощенчески требовавшим от искусства прямой политической пользы. Еще чаще его эстетику трактуют как сумму примитивных представлений: искусство для него — копия и суррогат действительности, оно должно изображать жизнь натуралистически — в формах самой жизни, и чем точнее эти формы, тем лучше. Чернышевского упрекают в ликвидации теории трагического, в подмене трагедии просто ужасным в человеческой жизни. И т. д. и т. п. Трактующий как «просветитель чистой воды» (слова Г. В. Плеханова о нем), Чернышевский выглядит здесь совершенно устаревшей фигурой — вопреки тому, что говорилось о его эстетике лет тридцать назад, когда она выдавалась за образец материализма в этой области

и чуть ли не вменялась в обязательную истину.

Мы не можем пускаться в подробные доказательства, но должны сказать, что те и другие крайности в оценках не свидетельствуют о желании понять самого Чернышевского, скорее всего они порождались посторонними интересами. Нам кажется, пришло время более спокойного, объективного и вместе с тем плодотворного изучения и этого эстетического наследия.

В специальной литературе читатель встретит мелькающее там обычное выражение: «материалистическая эстетика Чернышевского». Но выражает ли оно точно характер эстетических воззрений Чернышевского? Решает ли она, его эстетика, коренные вопросы теории искусства вполне материалистически? Заметим, что авторы, твердо уверенные в положительном ответе на этот вопрос, как раз и считают явным упрощением тезисы об искусстве как копии и суррогате действительности, об изображении жизни в формах самой жизни. Чтобы быть последовательными, эти авторы должны были бы назвать эстетическую теорию Чернышевского вульгарно-материалистической.

Если Ф. Энгельс называл Л. Фейербаха «материалистом внизу, идеалистом вверху»¹, «в области общественной»², то о Чернышевском можно сказать, что он уже относился к числу тех послефейербаховских мыслителей, которые «впервые действительно серьезно от-

¹К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 300.

²Там же, с. 289.

несли к материалистическому мировоззрению»: оставаясь «с 50-х годов вплоть до 88-го года... на уровне цельного философского материализма»², он *стремился* последовательно проводить его во всех рассматриваемых им областях знания, в том числе и в эстетике. Но, с другой стороны, он «не сумел, вернее: не мог, в силу отсталости русской жизни, подняться до диалектического материализма Маркса и Энгельса»³, тем более — до последовательного материалистического взгляда на общественные явления. Вот почему свое стремление провести принцип материализма в эстетике и теории искусства Чернышевскому *до конца осуществить* не удалось: для этого сначала надо было открыть основной принцип *исторического* материализма, не говоря уже о специальных исследованиях, время которым наступает только теперь.

Однако если эстетику Чернышевского нельзя назвать материалистической в нашем полном смысле, то ее нельзя также назвать ни вульгарно-материалистической, ни тем более идеалистической или, скажем, позитивистской (теперь встречается и такая ни на чем не основанная оценка). Чернышевский подошел к искусству как убежденный материалист и попытался вывести содержательные и формальные стороны искусства из самой действительности, из отражения ее. И здесь его формулы об искусстве — копии жизни и об изображении искусством жизни в формах самой жизни занимают свое законное место.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 301.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, с. 384.

³ Там же.

Чернышевский не был сторонником такого копирования действительности, когда вместо одного мопса получаются два — живой и точно такой же нарисованный, а жук на картинке настолько похож на живого, что его из атласа насекомых выгрызла обезьяна (эти примеры Гете и Гегеля известны были и Чернышевскому). Слово «копия» у Чернышевского служит философским термином, обозначающим отражение объективно существующего предмета, причем это отражение тем точнее, чем более точно в нем схвачены *существенные* черты подлинника, а не безразличные подробности. Этот смысл термина приближается к тому, какой вкладывал в это же слово В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме». Современное нам понимание отражения, слов нет, куда сложнее и точнее того, какое находим у Чернышевского, но эта основа содержания понятия остается и у нас: отражение объективного предмета в его существенных чертах (то есть отражение в принципе дает истинное знание о предмете, мир познаваем). Искусство принадлежит к духовным явлениям, к отражениям реальной действительности — вот что говорит словом «копия» Чернышевский. С этим нельзя не согласиться, хотя в наше время мы скажем точнее: искусство — одна из форм общественного сознания, отражающего общественное бытие. Принцип «копии» Чернышевского — не до конца проведенный принцип материализма, в отличие от марксистско-ленинской теории отражения. И упрекнуть Чернышевского можно не в вульгарности, отсталости, метафизичности, а в недостаточности его материализма: он, как

говорилось, не сумел, вернее, не мог последовательно его развернуть и распространить на общественные явления, в том числе на искусство.

Совершенно так же нельзя считать ограничивающим возможности искусства принцип, по которому оно отражает жизнь «в формах самой жизни». Дело в том, что философы с давних пор заметили различие между представлениями и понятиями: первые повторяют, воспроизводят формы предметов, а вторые отражают их содержание, не воспроизводя их формы. Это деление, обычное и у Гегеля, эстетику которого Чернышевский критически рассматривал, взято им для определения отличий художественных образов искусства от понятий науки. Искусство не строит логических фигур из отвлеченных понятий — оно *воспроизводит жизнь в формах самой жизни*, как бы фантастично эти формы ни сочетались в воспроизведении. Творческая фантазия, считал Чернышевский, может только комбинировать эти формы различным образом — так ли, как это свойственно действительности, или же отходя от нее в мир невероятного и даже абсурдного. В самом деле, что такое удивительнейшие плоды фантазии, как не переделка восприятия действительности в конкретно-чувственную форму представления? Об этом лучше всего свидетельствуют небывалые существа от кентавра и Пегаса до горящих лошадей Сальвадора Дали или подвижных и хищных грибов у одного из современных фантастов, — все они сохраняют форму конкретно-чувственных образов и легко обнаруживают свое земное происхождение.

Итак, под воспроизведением жизни в формах самой жизни у Чернышевского подразумевается форма искусства — художественный образ, *всякий* художественный образ, от совершенно точного до условного и фантастического. Художественный образ перестает им быть, когда теряет свое содержание, свой предмет и превращается в беспредметную форму или когда из него делают чисто условный знак, форма которого ничего не изображает и находится в случайном, безразличном отношении со своим значением. Образная форма может дополнительно нести и условное значение, но все-таки она должна прежде всего быть этой формой.

Достаточны ли эти определения Чернышевского (копия в формах самой жизни) для полного понятия художественного образа? Нет, конечно, ими не исчерпывается сущность художественного образа, как мы ее можем раскрыть теперь и отчасти как дальше, уже не в диссертации, ее раскрывал сам Чернышевский. Но эти положения диссертации совершенно правильны и не могут служить ни обоснованию натурализма в искусстве, ни убедительным поводом к обвинению эстетики Чернышевского в натуралистической вульгарности.

Термин «суррогат» в самом деле неприложим к искусству, если его понимать в смысле такого заместителя действительности, как, скажем, ячменным кофе заменяют натуральный. Но Чернышевский подразумевал другое: когда нет настоящего моря перед глазами, то *впечатление* от картины отчасти заменяет нам *впечатление* от настоящего моря, а не само, конечно, море; речь, стало быть, идет об эле-

ментарной функции искусства, которая ему свойственна, хотя и выполняется гораздо лучше фотографией, а теперь документальным кино, телевидением и пр. Чернышевский и сам чувствовал неточность, двусмысленность своего термина и скоро оставил его (он встречается после диссертации только раз — в авторецензии на диссертацию). Было бы, следовательно, грубой ошибкой принимать этот термин за основополагающий для эстетики Чернышевского.

Что же для своего времени нового внес Чернышевский в понимание художественного образа?

До сих пор существует прочная традиция сравнивать искусство с наукой и только из этого сопоставления устанавливать специфические особенности искусства. Но такой подход молчаливо предполагает, что наука и искусство ниоткуда не произошли и от века существуют как изолированная пара дополнительных явлений вроде двух концов одной палки. Между тем *произведение* искусства — такая же вещь, как и всякая другая, сделанная человеком, продукт его труда. Именно это качество искусства указывает на глубочайшие корни его, именно оно игнорировалось и всячески мистифицировалось идеалистической эстетикой. Гегель, например, строго отличал *фантазию* в искусстве от *воображения* в труде и только фантазию считал свойством творческим, то есть прямо переворачивал действительное отношение между творческим характером труда и искусства: на самом деле искусство и создающее его художественное воображение немислимы без долгой истории разви-

тия воображения в трудовых процессах. Из необходимости представить себе тот предмет, который предстоит сделать, и возникли творческое воображение, творческая фантазия, творческая интуиция.

Исследуя особенности художественного образа, Чернышевский выводил их из сравнения его не только с понятием в науке, но и с представлением будущей вещи в труде, — в этом и состоит его до сих пор по-настоящему не оцененная новация, которая перекликается с мыслями Маркса по этому поводу, выраженными им для себя в черновиках 1844 и 1857 годов (известная формула творчества «по законам красоты» и не менее известное положение об отличии научного способа освоения мира от способа религиозно-, художественно-, практически-духовного).

Но, с другой стороны, Чернышевский не смог последовательно развить свое открытие. Для него не было ясно происхождение обеих форм сознания — логичной и образной — из процесса труда, требующего уже в самых простейших своих формах хотя бы элементарного анализа и хотя бы самой слабой синтезирующей способности воображения.

Чернышевский, далее, не мог еще раскрыть искусство как особую форму *общественного* сознания, хотя и не сводил его традиционно к образной форме просто сознания, как это зачастую встречается еще и теперь (теория художественно-образной специфики искусства). Чернышевский искал особенности и предмета искусства, и его социального содержания, и назначения, — словом, он в известной степени приближался к всестороннему исследованию

искусства как своеобразного и сложного целого.

В диссертации предметом искусства названо *общеинтересное*, но такой субъективно звучащий термин не решал проблемы, и Чернышевский скоро, в 1856 году в книжке о Пушкине, прямо называет этот предмет — *человека в обстоятельствах его жизни*¹. Определение это совершенно точно; оно к тому же буквально совпадает с последующим определением Энгельса в письме к М. Гаркнесс — там говорится о *характерах в обстоятельствах*. Различие между этими двумя формулами — в том объеме содержания, который в них вкладывался Чернышевским и Энгельсом, — это различие, понятно, существенно.

Но таким, казалось бы, само собою разумеющимся, а по существу новаторским определением особенного предмета искусства (не так четко о том же много раз писал Белинский) исследование ограничиться не могло. Возникал вопрос, как соотносятся друг с другом предмет искусства и его форма — художественный образ. И здесь мы должны вернуться несколько назад, к сравнению образа в труде с образом в искусстве.

Дело в том, что образ вещи, создаваемой трудом, имеет *вероятностную, или вариантную*, природу: вещь можно сделать по-разному — хуже или лучше, да и одинаково превосходные вещи могут быть сделаны различно,

¹ Ср. известные слова А. С. Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, с. 213).

например, очень разные по форме вазы могут быть равно красивы каждая своей особой красотой. Говоря научным языком, мера вещи данного вида имеет тем большую вероятность разнообразия, чем богаче содержание этой вещи. Вероятностная природа *эстетического образа* (так лучше всего называть образ творимой вещи, так как неизменным признаком своим он имеет эстетическое качество, степень красоты) свойственна и образу искусства, художественному образу.

Однако вероятностная природа художественного образа — явление куда более сложное: ведь речь идет не просто о создании новой вещи, а об отражении действительности, об изображении человека в обстоятельствах его жизни. Здесь содержание вероятностного образа должно быть правдиво, а это достигается созданием вероятного характера в вероятных обстоятельствах, какие обычно бывают, часто встречаются, характерны для жизни, для определенных обстоятельств. Чернышевский не сразу соединил вероятностную природу образа с особым предметом искусства, хотя знал, что впервые это было сделано — пусть наивно, непосредственно, но вполне определенно — еще Аристотелем в «Поэтике». Аристотель там писал, что искусство изображает возможное по вероятности или необходимости, а не действительно бывших людей и события. Чернышевскому сначала казалось, что достаточно для правды искусства списать показательный факт, отбросив в нем все лишнее, несущественное. Это, конечно, не подкрепляло натурализма, вообще чуждого выделению существенного, а служило поискам закономер-

ной связи между вероятностной природой художественного образа и предметом искусства. Для этого принцип вероятности надо было ввести в сам предмет, и Чернышевский это сделал, правда без всякого исследования, лишь подтвердив непосредственное, описательное представление Белинского о литературном герое: это *знакомый незнакомец*, характер, какого реально не было, но какой не вызывает сомнений в своей жизненной возможности.

Не менее сложной была проблема установления особенного социального содержания искусства: Чернышевскому не были ясны глубинные истоки идей и идеологий, он только констатировал связь их с классовыми интересами людей и потребностями исторического развития.

Для классической просветительской логики типично выведение всех общественных явлений из разума и его велений, поэтому просветитель, оставаясь таковым, не может преодолеть основополагающий тезис идеалистической эстетики, по которому искусство есть мышление в художественных образах, и, следовательно, искусство и наука различаются только по форме, содержание же их одно и то же — идея. Эту формулу и выразил, как известно, Белинский в своем последнем обзоре русской литературы. К сожалению, безоглядно апологетическое отношение к наследию наших критиков-демократов привело к тому, что эти утверждения долго рассматривались как неприкосновенная истина. Теперь стало ясно, что эти формулы по существу их служат теоретическим обоснованием иллюстраторства

в искусстве, когда произведение создается по заранее взятой мысли, идее, на которую, как на вертел, нанизываются подходящие образы.

В отличие от классических просветителей XVIII века наши критики-демократы очень резко отзывались о произведениях-иллюстрациях; они не одобряли в этом случае и писателей, считавшихся передовыми. Как правило, иллюстраторство не проникало в глубь социальных явлений и противоречий жизни, отличалось дешевым обличительством и предлагало смехотворные рецепты достижения всеобщего благополучия — вроде честных станковых и т. п.

Белинский, Чернышевский и Добролюбов, просветители XIX века, учитывавшие опыт буржуазных революций и последующее развитие общественной мысли, подходили к совершенно иному взгляду на возникновение идейной структуры подлинного искусства: для них важны были те идеи, которые возникают из художественного исследования жизни, рождаются в процессе творчества и являются открытиями художника, а не берутся им напрокат заранее. Кроме того, они видели и те идеи, какие вытекают из правдивого произведения даже помимо желания самого художника, но с необходимостью жизненной логики.

Разумеется, самыми дорогими для них — и особенно для Чернышевского — были идеи революционного преобразования действительности и освобождения народа от всяческого угнетения, идеи демократизма и социализма. Поэтому Чернышевский и писал в 1856 году, завершая «Очерки гоголевского периода русской литературы», что «только те направле-

ния литературы достигают блестящего развития, которые возникают под влиянием идей сильных и живых, которые удовлетворяют настоящим потребностям эпохи»¹. Но если такими идеями счесть *только революционные* идеи, то бросится в глаза явное несоответствие между их развитием и развитием литературным.

Давно уже замечено, что самые талантливые писатели были далеко не всегда передовыми людьми, а некоторые даже отдали дань консервативности и ретроградству, например Гоголь. Эта сложность литературного развития поставила перед критиками-демократами серьезнейшую проблему, которая, кстати сказать, вызывает споры и в наше время. Чернышевский, как нам представляется, нашел доступ к ее решению, хотя и не мог обосновать и разработать его научно. Сделал он это в тех же «Очерках».

Уже Белинский указал на взаимосвязь художественности и гуманности творчества Пушкина — поэта, впервые поднявшегося в русской литературе до вершин литературы мировой. Но он все-таки в конце концов счел, что Пушкину не хватало серьезного содержания. Эту мысль развил Добролюбов, признав за Пушкиным только форму народности и понимая под этой формой сочетание художественности и гуманности. Получалось, таким образом, что эту готовую форму далее надо заполнять содержанием народности — крити-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, с. 302. (В дальнейшем том и страница этого издания указываются в тексте.)

кой существующего строя с точки зрения, разумеется, революционной. С самого начала, выстраивая эту схему на литературном материале, Добролюбов столкнулся с неожиданностями: Гоголь и Лермонтов в нее не укладывались, дальше оказывалось не менее сложно. Тогда Добролюбов воспринял и сформулировал принципы «реальной критики», практически введенные до него Чернышевским; они позволили не решать умозрительную задачу объединения формы народности с ее содержанием в народную литературу, а изучать в литературной практике сложный процесс сближения художественности и гуманности с идеями демократизма и социализма.

Чернышевский двумя годами ранее Добролюбова подошел к этой проблеме несколько иначе и, надо сказать, гораздо шире и пронизательнее. Он не только указал на идеи, «которыми движется век», но и разделил эти идеи на две группы — *идеи гуманности* и *идеи улучшения человеческой жизни*; все же другие, в том числе и народность, он поставил в зависимость от этих двух. Под внешне идеалистической формулой (разве не напоминают слова об «идеях, которыми движется век», аналогичных формул французских просветителей XVIII века — вроде «мнения правят миром» и пр.?) у Чернышевского скрывались представления просветителя уже XIX столетия, учитывающего опыт недавних революций. Под «идеей улучшения человеческой жизни» надо понимать материальные потребности народа — именно они, считал Чернышевский, определяют историческое развитие; эта его мысль — предел, до которого дошли русские

революционные демократы на пути к пониманию истории. Под «идеей гуманности» нельзя не увидеть догадки Чернышевского о соотношении социального устройства общества с его конечной целью — человеком; характер этого отношения, собственно, и выражается в степени гуманности, человечности данного общества; отсюда — важность сознания самим обществом недостаточно гуманного или даже антигуманного социального устройства, в конечном счете революционный смысл этого сознания. Понятно, что с точки зрения Чернышевского эти две возникающие из социальных глубин «идеи» не могли не определять все остальные социальные идеи и стремления.

Идеи улучшения человеческой жизни, развитые до полного сознания истинных потребностей народа, были в представлении Чернышевского идеями не просто прогрессивными и передовыми, а революционно-демократическими и социалистическими. Но для литературы (и вообще искусства) на первое место он поставил идеи гуманности. Чем это объяснить? Разве идеи подлинной гуманности, как только что было нами сказано, не ведут к идеям революционным и не совпадают с ними? — В том-то и дело, что хотя и ведут (в конечном счете) и хотя одни не могут правильно развиваться без влияния других, они не совпадают.

Разделение труда, относительно самостоятельное движение всех форм общественного сознания, превратность антагонистического общественного развития, когда прогресс осуществляется путем эксплуатации и угнетения, — все это разобщило между собой гуманистические идеи и революционные. Гуманизм

выступает на защиту человека против всего в данных условиях, что обедняет и извращает его социальную природу, а потому зачастую оказывается в критическом отношении к прогрессу, чутко улавливая античеловечность его антагонизмов. Таким прогрессом была, например, историческая полоса первоначального капиталистического накопления, вызвавшая во многих странах страшные бедствия миллионов людей. Такая же полоса надвигалась и на Россию, особенно бурно после реформы 1861 года, и мимо этого социального бедствия не могла, конечно, пройти русская литература. Но революционеры выступают за прогресс, они, как кажется гуманистам, усугубляют бедствия народа, страдания человека; гуманисты же, поскольку они отказываются от революции, изменяют, как кажется революционерам, идеалу свободы человечества, — так вырастает взаимное непонимание и разобщение этих двух потоков по сути одного освободительного движения. Бывает, что гуманизм в самом деле начинает чуждаться решительных революционных методов и средств, а революционная идеология и практика порой теряют из виду свои гуманистические цели, и тогда первый поток смыкается с дюжинным либерализмом, а второй — с анархизмом и нечаевщиной. Впрочем, классовое содержание любого момента каждого из потоков должно устанавливаться отдельно — так, как оно вытекает из своеобразия данной конкретно-исторической ситуации. Соединение же этих двух потоков воедино в революционный гуманизм и гуманистическую революцию — это длительный, трудный и противоречивый процесс,

который развертывается в нашей современности и, кроме прокладывающих себе путь успехов, преподносит порой парадоксальные варианты вроде маоизма и левого экстремизма.

Конечно, Чернышевский не представлял себе всего этого ясно, да и история его времени еще не приобрела такого опыта, какой известен нам, но несовпадение гуманистического содержания русской литературы и форм революционного движения его времени было для него слишком очевидным, и он выдвинул в 1856 году упомянутую мысль о двух идеях, определяющих расцвет литературы. Поставив на первое место идею гуманности, он, следовательно, не требовал от литературы непременно революционного мирозерцания — для него достаточным было, если гуманизм писателя устремлен к действительному, а не воображаемому улучшению жизни здесь, на земле. Но, понятно, Чернышевскому мечталось о литературе гуманистичной и вместе революционной, о том единстве революционности и гуманизма, которого достигло его собственное мирозерцание.

Чернышевский был бы заурядным, хотя и революционным, просветителем, если бы он установил только отмеченную прямую зависимость между «идеями, которыми движется век», и расцветом искусства. В постановку этого сложнейшего вопроса — почему же в одни времена искусство расцветает, а в другие, куда более технически мощные и социально развитые, приходит в поразительный упадок — Чернышевский тоже внес ощутимый вклад, наметив путь к правильному ответу на него.

Давно, еще в XVIII веке, было замечено несоответствие художественного развития историческому, когда с прогрессом утрачиваются некоторые высокоразвитые и совершенные формы поэзии. Оно было классически сформулировано и объяснено Марксом в 1857 году. До этого самую значительную попытку объяснить это явление предпринял Гегель, он даже построил на своем объяснении всю схему развития искусства. По Гегелю получалось, что художественную стадию своего развития всемирный Дух прошел в античные времена и наиболее прекрасно выразился в древнегреческом искусстве. С тех пор искусство хотя и развивается, но уже не достигает прежней высоты художественности — в него проникают и им овладевают интересы повседневной жизни, отвлекающие своим прозаизмом искусство от его сущности — быть выражением божественного идеала прекрасного. Возникла перспектива растворения искусства в чистой философской мысли, хотя сам Гегель такого крайнего вывода последовательно не придерживался и допускал и даже приветствовал параллельное совершенствование и искусства.

Чернышевский решительно отверг эту схему Гегеля, но не поддержал и обычного просветительского взгляда, по которому искусство овладевает все большими высотами художественности по мере развития всего общества. Он указал на специальное условие расцвета искусства на любой стадии исторического развития — на полную социального напряжения жизнь сильных и энергических народов, причем он довольно четко отличал от

полноты жизни патриархальной, традиционно повторяющейся — полноту жизни принципиально иной, непрерывно развивающейся и цивилизованной; отсюда он и заключил, что народная поэзия прекрасна в своем роде, но не может вполне удовлетворить человека цивилизованного общества: «Она — отголосок прошедшего младенчества, вспомнить о котором приятно и прекрасно, но возвратиться к которому для нас невозможно, а если б и было возможно, то нисколько не было бы приятно» (II, 308). Чернышевский, таким образом, подошел к достаточно сложному представлению о своеобразии развития искусства, о причинах его расцветов и упадков. Сами по себе гуманные идеи здесь недостаточны — нужен прекрасный предмет искусства — сильный и энергический народ, его историческое движение, вливающееся в историю человечества. С другой стороны, конечно, прекрасный предмет искусства требует гуманистического осмысления, чтобы художник мог достичь наивысшей художественности, возможной в данных социальных условиях.

Был ли такой подход к развитию искусства новым? Безусловно, хотя у Чернышевского здесь есть свои предшественники, в первую очередь Белинский. Этот подход актуален и для нашего времени, и сейчас довольно часто встречается упрощенная схема развития искусства, по которой оно поднимается по лестнице художественности все выше и выше по мере исторического движения общества. Кто выше — Пушкин или Гоголь? — шел спор почти все прошлое столетие. А для нас сейчас совершенно ясно, что художественно выше,

конечно, Пушкин, зато если бы Гоголь остановился, а не пошел дальше Пушкина, не углубился бы в критику и противоречия, которые отражали противоречивое движение истории, то не было бы и истории русской литературы. Сами критерии художественности изменялись вместе с этим движением, с этой историей, и каждый шаг вперед должен был быть *художественным открытием*, хотя и не обязательно более высоким по художественному уровню, чем был прежде. Законы диалектики работают и здесь.

Есть еще одна, хотя и специальная, область эстетики, в которой Чернышевский сказал свое слово. И, как это ни странно, это-то новое слово чаще всего трактуется как сплошная неудача теоретической мысли Чернышевского. Мы имеем в виду его теорию трагического.

Чернышевский определил трагическое как *ужасное* в человеческой жизни. Но не это действительно одностороннее определение, не схватывающее существа трагического и трагической ситуации, вызывает неприменное возражение специалистов. Дело в другом: Чернышевский не считал *причиной* трагедии *историческую необходимость*; он утверждал, напротив, что к трагедии приводит историческая случайность. К сожалению, он не мог развить в диссертации всех своих мыслей по этому поводу — предмет был слишком политически острым. Но сколько-нибудь внимательный взгляд на обрисованные им в других работах трагические ситуации, в том числе и на его собственную, в которой он, безусловно, находился и которую совершенно ясно признавал, — такой взгляд обнаруживает глубокую

обоснованность этой мысли Чернышевского.

В 1848—1849 годах по Европе прокатились буржуазно-демократические революции, в которых заявило о себе и движение «четвертого сословия», направленное уже против буржуазного строя. Чернышевский не прошел мимо этого симптома выхода человечества из антагонистической истории в подлинно человеческую. Стало быть, необходимость исторического развития требовала созревания, организации и выступления революционных сил, вела к их победе. Странно и чудовищно поэтому взваливать на историческую необходимость трагическую гибель революционеров, терпящих поражение под ударами реакционных сил. В этом есть что-то от лицемерия эксплуататоров, угрожающих карой истории за всякую попытку выступить против их господства. Чернышевский же, как никто в России его времени, умел разоблачать лицемерие господ и их прихлебателей, видел он его и в этой, казалось бы, чисто теоретической, даже философской трактовке реальных трагедий.

Историческая случайность отличается от житейской кардинальным образом, хотя обе они имеют свои причины. Житейская случайность задевает жизнь одного или нескольких человек, историческая — судьбы порой миллионов людей, определяется она не стечением обстоятельств вокруг данной личности в данный момент (скажем, человек был в расстройстве, панике и попал под машину), а конкретным соотношением социальных сил, сочетанием объективных и субъективных факторов исторического движения, а тем более революционного кризиса. Личность в этом историче-

ском столкновении — точка приложения громадных, несоизмеримых с ней социальных сил, почему и кажется, что она гибнет или торжествует по велению исторической необходимости. На самом же деле силы эти различны — одни революционны и отвечают необходимости социального развития, другие — быть может, в данной ситуации еще более могущественные и грозные — препятствуют этому развитию, выступают против исторической необходимости, утратили историческое оправдание своего господства и право на трагедию, стали историческими случайностями.

И далее: личность, а тем более партия движения, революционный класс — не игрушка слепых исторических сил, а активные деятели, творцы исторического события, они в той или иной мере сознают характер и цель движения, спланированы в организацию и вырабатывают формы и методы борьбы. Не только объективными обстоятельствами, но и этой исторически субъективной деятельностью создаются предпосылки победы, а следовательно, и выхода из трагической ситуации, преодоления трагедии. Высока и благородна трагедия не сама по себе, а историческим опытом морального преодоления пока еще безвыходной, пока еще неизбежной трагической ситуации — морального преодоления беззаветным героизмом борцов, непреклонностью их духа, верой их в конечную победу, опытом борьбы.

Можно, конечно, себе представить такую историческую ситуацию, когда сталкиваются две исторически необходимые социальные силы — старая, еще не потерявшая исторического оправдания своего господства, и новая,

еще не получившая объективной возможности своей окончательной победы. Если побеждает новая, то в трагическом положении оказываются обе силы: старая потому, что еще способна завершить свое историческое дело и вынуждена сойти со сцены в расцвете сил; новая потому, что взяла на себя выполнение еще непосильных или ей не свойственных задач и находится под постоянной угрозой реставрации старой силы. Если же побеждает старая, то опять-таки обе попадают в трагическую ситуацию: старая потому, что выступает как сила контрреволюционная и тем самым теряющая последнее право на свое историческое оправдание; новая потому, что терпит временное поражение. Как бы разделяясь надвое, историческая необходимость и здесь обнаруживает свою неизменную «хитрость»: трагедии обеих сторон движут дело вперед, к историческому выходу из трагической ситуации, к победе новых сил. Чернышевский, впрочем, жил в то время, когда в истории России подобные «равновесные» трагические ситуации ушли в прошлое: Николай Палкин, подавив декабристов внутри страны и венгерскую революцию вне ее, кровавой печатью засвидетельствовал тот факт, что российское самодержавие вторично (после подавления Пугачева и раздела Польши) и теперь уже окончательно утратило всякое право на высокую трагедию.

Поэтому мы, не рискуя ошибиться, можем сказать, что идея Чернышевского о том, что в основе трагической ситуации в истории лежит случайность, глубоко и верно раскрывает те трагические ситуации, которые складывались в его время. Тем более они характерны для

нашего. Трагедии, рождаемые социальными антагонизмами, еще не преодолены человечеством, но, в отличие от времени Чернышевского, социалистические революции коренным образом изменили соотношение борющихся сил, неизмеримо расширив возможности победы человечества над античеловечными законами классовой эксплуатации.

Все кратко охарактеризованные размышления Чернышевского о сущности искусства определили и взгляд его на вопрос о его назначении. Искусство не может быть целью самому себе — это для него противоестественно, оно служит человеку, как и наука, как и все другие человеческие деятельности. Чем же именно оно служит человеку?

Обычно цитируется в этом случае популярное разъяснение Чернышевского в одной из ранних работ: наука — это золотой слиток знания, научно-популярные сочинения размещают слиток на золотые монеты, а искусство меняет монеты знания на мелкие серебряные деньги, которые обращаются в самых низах населения. Таким образом, искусство служит распространению знаний, выработанных наукою, в самых многочисленных слоях народа, и это-то делает искусство важным средством исторического развития, ибо идеи науки о подлинных интересах народа, проникнув в массы, приводят их в движение, вдохновляют на борьбу, вносят в эту борьбу сознательность. Искусство выступает необходимым посредником между наукой и народом.

Так Чернышевский действительно думал и писал в 1854 году, еще до того, как перед ним обрисовались сложности социальной борьбы

и литературного развития. Но, как мы упоминали, уже через два года Чернышевский выдвинул мысль о двух идеях, которыми движется век, — об идее гуманности и идее улучшения жизни, о том, что искусство одушевлено идеями гуманности, им служит, их распространяет и пропагандирует, если даже и не доходит до революционного мирозерцания.

Ответ Чернышевского на вопрос, как же служит искусство человеку, оказывается не таким простым, как это ему обычно приписывают, когда игнорируют развитие его мысли. Чернышевский писал о наслаждении, которое искусство доставляет «сознанием гениальности человеческой», писал и о познавательном назначении искусства, писал, главное, и о том, что искусство воспитывает человека в человеке: «Поэты — руководители людей к благородному образу чувств: читая их произведения, мы приучаемся отвращаться от всего пошлого и дурного, понимать очаровательность всего доброго и прекрасного, любить все благородное; читая их, мы сами делаемся лучше, добрее, благороднее» (III, 313). Именно так, во всей многосторонности, и надо понимать формулы диссертации Чернышевского о том, что искусство есть «учебник жизни», выносящий ей свой «приговор» (сами эти фигуральные выражения в их буквальном смысле нельзя считать удачными: они дают повод к низведению искусства до школьной мудрости и юридического суда¹, хотя традиционно и считаются «вкладом» в эстетику).

¹ Под «приговором» в искусстве Чернышевский в диссертации подразумевал «суждение о явлениях жизни», «суждение о воспроизводимых явлениях».

Подводя итоги нашему краткому ответу на вопрос о том, какие эстетические проблемы и как по-новому поставил Чернышевский, нельзя не заметить: многое из того, что совсем недавно, лет тридцать назад, ставилось Чернышевскому в заслугу, не оказалось действительной новацией; многое же из того, что вменялось ему в вину или даже просто не упоминалось, привлекает к себе заинтересованное внимание. Почему же так получилось?

Эстетическое наследие Чернышевского, как мы уже говорили, бралось чаще всего в виде суммы готовых истин или стройной, завершенной системы; внутреннее движение, поиски, тупики и находки мысли Чернышевского оставались в стороне. Тем самым этот процесс не был убедительно раскрыт как этап общего развития эстетической мысли к созданию научного, синтетического понятия. Между тем только с этих позиций и можно было обнаружить действительные новации эстетики Чернышевского и понять его ошибки как свидетельство сложности задетых им проблем.

Бывают ошибки и ошибки, открытия и открытия. Есть просто ошибки в ту сторону, в какой и решения быть не может; и есть ошибки на пути к открытию. Есть открытия, которые никаких горизонтов не открывают, остаются частными открытиями; и есть открытия, как бы замыкающие цепь знаний о целостной структуре, о ряде взаимосвязанных явлений, — они освещают обширную область действительности в ее целостности. Очень легко расклассифицировать мысли Чернышевского об искусстве по этим четырем рубрикам; так неоднократно и делалось с той или иной степе-

нюю тонкости и убедительности. Но и такая классификация не схватывает особенности его эстетики.

Чернышевский начал с критики наиболее последовательной и разработанной идеалистической и к тому же рационалистической эстетической системы — гегелевской. С падением самого принципа идеализма и заменой его принципом материализма, считал Чернышевский, падает и система идеалистической эстетики; надо из ее обломков, тщательно отобрав все рациональное и дополнив действительными свойствами искусства, ею не замеченными, построить по новому плану новое здание эстетики — материалистической, вместо ледяного храма Красоты возвести не столь, может быть, сверкающий, но реальный дом, полный человеческой мысли, живого чувства и воображения. Но для выполнения этого замысла еще не было всех предпосылок.

Не только в том здесь дело, что мировоззрение Чернышевского было ограничено задачами российского развития его времени, характером социальной силы, интересы которой он представлял, утопизмом его социализма и т. д. и т. п., — все это, как мы уже говорили, было и, разумеется, ставило свои границы. Но если бы этих границ и не было, если бы, скажем, Чернышевскому был известен основной принцип исторического материализма и он разделял бы его, и в этом случае вряд ли удалось бы ему построить целостную материалистическую эстетику. В этом убеждает пример его младшего современника Плеханова, ставшего первым пропагандистом марксизма в России.

В сущности, здесь, кроме понятия прекрасного, речь идет о сложнейшем понятии искусства, которое, как и всякое научное понятие, есть результат долгого анализа и синтеза. Аналитическое исследование всех сторон искусства должно дойти до простейших отношений, давших начало каждой из этих сторон, и только после этого может состояться законченный синтез этих простейших определений в единое понятие искусства. До тех же пор все попытки преждевременного синтеза не могут завершиться успехом: незавершенному анализу соответствует и неполный, однобокий, синтез.

Но и этого мало: разложив искусство на простейшие элементы, из которых оно состоит, а точнее — на простейшие отношения искусства к действительности, мы вступаем в широкую область социального мира, существующего как движущееся и взаимодействующее единство множества отношений, и нам крайне важно будет в таком исследовании не только понять происхождение каждой стороны искусства из простейших отношений реального мира, но и не свести каждую сторону искусства к соответствующему простейшему реальному отношению, а понятие искусства в целом — к арифметической сумме всех выделенных анализом реальных отношений. Другими словами, нас подстерегает здесь опасность упрощения, сведения сложного к простому, например, поэзии — к языку, искусства — к мастерству и т. п. Подробнее мы на этом остановимся в последней главе этой книжки, а пока поясним эту мысль уже отчасти знакомым читателю примером.

Художественный образ как элемент искусства происходит от всеобщей способности человека к воображению, которое появилось и развилось на определенных предпосылках человеческой эволюции, в процессе труда из необходимости представить заранее результат своих трудовых действий. Если речь идет не об охоте, рыболовстве, собирании плодов и т. п., а о создании вещи, то такому образу в его развитом виде присущи стороны, свойственные и художественному образу: он должен обладать внутренней и внешней мерой вещи этого вида, то есть эстетическим совершенством, красотой, и его структура должна соответствовать назначению вещи. Но для художественного образа этого мало: правдиво или нет, но он отражает свой предмет, служит формой отражения его, а отраженный предмет становится содержанием образа. Для художественного образа, следовательно, недостаточно быть прекрасным и служить своему идейному назначению, он должен иметь свое предметное содержание, без которого его просто нет. И так обстоит с каждой стороной понятия искусства: доведя анализ до конца и выйдя к простейшим, вне искусства существующим реальным отношениям, мы должны будем затем вернуться обратно и построить понятие искусства как целого из найденных элементов, не упуская из виду превращения *всеобщих* внешних отношений в более сложные *особенные*, как только они, эти реальные отношения, вступают в пределы искусства и образуют в своем единстве специфичность искусства как целостного явления.

Чернышевский не доходил до такой мето-

дологии, но он рассматривал искусство как *совокупность* многих отношений его к действительности. В этом его самое значительное методологическое новаторство, до сих пор не замечаемое исследователями, потому что они обычно озабочены поисками какого-либо одного признака специфичности искусства, своего рода *ключа* специфичности, и указывают то на художественный образ, то на предмет, то на познание, то на творчество, иногда, правда, сочетая попарно эти «ключи»: говорят о художественном познании, мышлении в образах и т. п.

Знаменательно здесь у Чернышевского и то, что сами стороны искусства он брал не как некие вещи, элементы и т. п., а именно как *отношения* искусства к действительности: художественный образ — это и есть отношение к формам самой жизни, содержание образа — это отношение к особому предмету искусства и освещению этого предмета современными общественными идеями; те и другие отношения по существу своему являются *отражениями* внешнего мира, а их совокупность, закрепленная в материале как произведение, возвращается в жизнь, воздействуя на разум и чувства людей через их воображение.

Однако же Чернышевский, как говорилось, не довел и не мог довести анализ до простейших элементов и их генезиса, не смог завершить и обратного процесса синтеза этих простейших отношений, взятых в их особенности и сложности, характерной для искусства, в научное понятие искусства, обоснованное последовательно материалистически. До этого, как говорилось, не дошел и Плеханов, хотя он

великолепно исследовал и объяснял истоки содержания искусства — в общественных отношениях данного времени. Только эстетическое наследие Маркса, Энгельса и Ленина открывает здесь широкую дорогу, давая нам все необходимые исходные и основополагающие принципы. Опыт же незавершенного анализа Чернышевского служит знаменательным к тому подходом. К нему так и следует относиться, не стремясь его ни ниспровергнуть, ни утвердить в качестве непререкаемого образца, тогда яснее станут перспективы дальнейшего исследования.

Чтобы пояснить эту итоговую оценку эстетики Чернышевского, приведем еще один пример. Известно определение прекрасного у Чернышевского: *прекрасное есть жизнь*. Известны и дополнительные пояснения к этому определению. Все это вызывает либо безоговорочно положительное к себе отношение исследователей, либо различные толкования и оговорки, но нам еще не приходилось слышать сомнений в том, что у Чернышевского дано *одно-единое*, пусть и противоречивое, определение прекрасного. Между тем сколько-нибудь внимательное изучение показывает, что Чернышевский в разных местах диссертации и в других работах дал по крайней мере пять совершенно разных определений прекрасного: прекрасное по форме (единство формы с идеею), прекрасное по сущности — в неживой природе то, с чем связано довольство человека, в живой природе то превосходное в своем роде существо, которое напоминает человека и нравится ему, в человеке и обществе — полнота жизни, да и сама жизнь как самое милое чело-

веку на свете, а кроме того — такая жизнь, какая нравится нам по нашим понятиям; наконец, прекрасное есть форма, развившаяся совершенно здоровым образом. Мы дальше обратимся к анализу всех этих определений прекрасного, а здесь только скажем, что исследование Чернышевским объективной красоты и субъективного эстетического чувства не дошло до простейших всеобщих элементов и отношений, почему он и не мог получить единого, синтетического понятия прекрасного, охватывающего многообразие форм этого объективного явления. Но приблизительно так же было у Чернышевского и со всеми другими основными эстетическими понятиями: они, как правило, чрезвычайно плодотворны в своих границах, но не могут претендовать на всеобщее научное значение.

Во времена Чернышевского, впрочем, не было другой эстетической теории, заходившей дальше его к научному пониманию искусства. Аналитичность его взглядов его противники всячески поносили, называя рассечением живого искусства и т. п. Но противоположные ему стремления, выросшие также из разложения идеалистической эстетики, но восставшие не против идеализма, а против рационализма, выдвинувшие вслед за Шеллингом своим принципом нерасчленимость произведения искусства и так называемую «органическую критику», — эти стремления ничего существенного не могли дать развитию эстетической науки, хотя и оставили ряд блестящих работ, сила которых не в научном методе, а в непосредственном художественном чутье и таланте их авторов.

Эстетические воззрения Чернышевского принадлежат к тем памятникам мысли человечества, к которым оно еще не раз будет обращаться, чтобы проверить и уточнить свои научные искания, обнаружить в них то новое, которое иногда очень метко называют хорошо забытым старым. Обратимся и мы к более подробному анализу трех коренных понятий эстетики Чернышевского — понятий прекрасного, художественности и искусства как целого.

Чтобы понять направление мысли Чернышевского в поисках ответа на вопрос о прекрасном, надо припомнить одно существенное обстоятельство: диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевский включился в общеевропейский поворот философской мысли от классического идеализма к материализму. Поворот был начат в тридцатых—сороковых годах прошлого века критикой гегелевской системы младогегельянами и в особенности Людвигом Фейербахом, «освободительное действие» книги которого «Сущность христианства» пережили тогда, по признанию Ф. Энгельса, «мы все», то есть самостоятельно мыслящие современники. Пережил его и молодой Чернышевский. Встреча с книгой Фейербаха и толкнула его к замыслу развить принцип материализма применительно к эстетике, которая тогда трактовалась именно как наука о прекрасном, поглощавшая теорию искусства.

Однако Чернышевский сознательно поставил перед собой задачу особую: освобождая эстетику гегелевского типа от идеализма, обнаружить и сохранить ее рациональные стороны, ее открытия и находки.

Есть идеализм и идеализм. Есть идеализм пустой, унылое повторение тощих отвлеченностей, — его можно принимать только на веру, прикоснись к нему мыслью — он лопнет, как мыльный пузырь. Но есть идеализм содержательный, он не допускает по отношению к себе полного отрицания. Из таких идеалистов первый — Гегель. Его философская система — со времен Аристотеля самая универсальная, энциклопедическая, объемлющая чуть ли не все выработанные к началу XIX века знания. Всю эту сумму положительных знаний Гегелю удалось объединить принципом идеализма только потому, что он, опираясь на логику религии, возвел в божественный сан человеческую мысль и заставил ее своим саморазвитием творить весь мир — от межзвездных пространств до человека — и таким образом свести все знания, какими он располагал, в единую картину мира.

Это была картина *объективного* мира, независимого от отдельного человека и человечества, — она противостояла принципу субъективного идеализма, стремящегося Вселенную уместить в пределах черепной коробки. Потому у Чернышевского не могло быть никаких сомнений в позитивном содержании гегелевской эстетики. Наоборот, возникал соблазн другого рода: оставить всю эту философскую картину на месте, как она есть, и лишь заменить термин «Идея» термином «Природа». Но

достаточна ли такая замена для превращения идеалистической системы, хотя бы и наполненной реальным содержанием, в материалистическую? — Мы увидим дальше, что это было только начало дела: мало было вернуть возмнившее себя творцом мира человеческое сознание из надмировых пространств в человеческую голову, его естественное жилище, — предстоял долгий и трудный путь переосмысления накопленных фактов и частных обобщений, процесс развития всей мировой эстетической мысли. Чернышевский как раз к этому и стремился.

С отвагой молодости Чернышевский взялся практически решать свою задачу и отбросил скептические вопросы и сомнения, — он был уверен в том, что начинать и продолжать — необходимо, а если не удастся закончить самому, то завершат другие, — мысль человечества остановить нельзя.

Что же успел и чего не успел или не мог сделать Чернышевский в диссертации и последующих работах, когда пытался переосмыслить позитивные результаты идеалистической эстетики и решить проблему прекрасного?

1

Центральное понятие гегелевской эстетики — *идею прекрасного* — Чернышевский стремился, как он сам выразился, освободить от «схоластической мантии», в которую «обыкновенно закутываются» идеалистические учения. Гегель утверждал, что прекрасен предмет, вполне выражающий идею предметов своего рода (вида), а так как, в отличие от абстрактного понятия, у Гегеля «идеєю

предмета называется сущность его в том виде, в каком она проявляется в действительности», то отсюда у него вытекает, что «мир идей и, следовательно, мир прекрасного начинается только с областью жизни»¹ — жизни в самом широком смысле действительности. Но эту истину Гегель стремился подчинить всемирной Идее, все сущности («идеи») отдельных предметов понять как частное проявление этой Идеи, откуда получалось, что «идея не выражается никогда вполне в отдельном существе» (230), и потому для Гегеля прекрасный предмет оказывался только *видимостью* прекрасного. Истинно прекрасное — в жизни, в действительности, но там оно — всего только видимость, — вот характерное противоречие гегелевской эстетики.

Чернышевский принял в качестве исходной мысль Гегеля о том, что мир прекрасного — это мир самой жизни, действительности, а заключение о неполноте и видимости прекрасного в действительности — отверг. Отсюда и следовала формула Чернышевского «прекрасное есть жизнь». Стоило только стряхнуть с себя наваждение идеалистического принципа, вернуть предмет — материи, а под «схоластической мантией» родовой идеи увидеть сущность предметов данного вида, как сама собою получалась эта формула: жизнь, сама действительность есть область красоты, *прекрасное есть жизнь*. Идеальное единство мира было заменено *материальным единством мира*,

¹ Н. Г. Чернышевский. Эстетика. М., Гослитиздат, 1958, с. 232. (В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.)

именно в нем предлагалось искать действительную красоту.

Но именно искать, отыскивать в беспредельной действительности собственно прекрасное, отграничивать его особенную область, не останавливаясь на этой слишком широкой формуле.

Традиция идеалистической эстетики резко отделяла прекрасное от полезного, и в этом был определенный смысл. В человеческой практике с самого ее начала прекрасное смешивалось с полезным, и должны были пройти сотни и десятки тысяч лет, прежде чем человеческое сознание перешагнуло эту ступеньку своего выделения из природы. Само собою разумеется, различать прекрасное и полезное люди стали после того, как научились создавать подлинно красивые предметы, будь то каменные топоры или глиняные сосуды. И здесь сначала было дело, и только на приличном расстоянии за ним следовало эстетическое чувство, которое к тому же зачастую красоту сосуда смешивало с правильностью нанесенных на нем насечек. Наивно было бы поэтому думать, что для древнего антропоида первая выломанная им дубина и была первым прекрасным — как знак его творческой мощи — предметом, — тогда он еще не был человеком и не умел ни создавать, ни — тем более — воспринимать красоты. Параллельно открытию красоты вещей в коллективном трудовом процессе шло осознание красоты самого человека, сложных отношений между физической и духовной его красотой и его социальной ролью.

Второе обстоятельство, в силу которого

эстетики были правы, отделяя прекрасное от полезного, было смешение прекрасного сначала с роскошным и затем с выгодным — смешение, наслоившееся на прекрасное уже в исторические тысячелетия господства и угнетения. Прекрасное стало признаком богатства, но и наоборот: признаки богатства, сами по себе далеко не всегда прекрасные, стали восприниматься эстетически. *Роскошь*, отделившись от *пользы*, стала выдавать себя за *красоту* зачастую без всяких оснований. Правда, здесь выручал вкус художников и красота их искусства, особенно в те времена, когда всякое ремесло стремилось возвышаться до мастерства. Но все-таки плебейское восстание против роскоши было и восстановлением прав подлинной красоты. Скоро она, впрочем, попала в еще худший плен к голой своекорыстной пользе буржуазного сознания: на этот раз прекрасное смешалось не просто с полезным, а с *выгодным*, выгодное же поглотило и прекрасное, и роскошное, и аскетически нищенское — все, вплоть до продуктов распада эстетического чувства.

Люди искусства давно заметили такое насилие над творчеством и решительно восстали против этого поругания красоты.

Нельзя не указать здесь на противоположность двух отмеченных процессов. Если отщепление эстетического чувства от восприятия полезности выделяет красоту в ее подлинности, то смешение красоты с роскошью и выгодой делает прекрасное лишь *знаком* социального превосходства одних людей над другими. И это на первом, наивном этапе, который скоро сменяется полным извращением, когда в

одеждах красоты и под ее именем щеголяет богатство, совершенно вытесняя красоту из предмета: тот становится безразличным к красоте знаком *псевдокрасоты* — роскоши или выгоды. И если уж искать модных у наших эстетиков аналогий с товарным миром, то они правомерны именно в этих извращающих прекрасное процессах.

По социальной логике демократа Чернышевский должен был бы против аристократического принципа *роскоши* выдвинуть принцип здоровой пользы — пользы для народа — и под прекрасным разумеет именно ее. Так и воспринимали и зачастую трактовали эстетику Чернышевского его противники, упрощая до искажения его взгляды. Но Чернышевский не стремился искать прекрасное в утилитарной области человеческой жизни. Напротив, он, правда не без колебаний, освободился от налета утилитарных представлений.

В диссертации принята мысль о *бескорыстии* эстетического чувства и, следовательно, о несовпадении прекрасного с роскошным и полезным. «Мы бескорыстно любим прекрасное» (54), — писал там Чернышевский, приступая к своему определению. В середине диссертации читаем: «...эстетическое наслаждение отлично от материального интереса или практического взгляда на предмет, но не противоположно ему...» (109). В качестве примера здесь приведено бескорыстное любование звездами, морем, лесом, восприятие шелеста листьев, пения соловья, восхищение красотой человека.

Однако бескорыстие эстетического чувства еще не решало вопроса об особом характере

эстетического интереса, тем более что Чернышевский не сразу отделил этот интерес от чувства пользы. В диссертации он писал, что «вообще на природу смотрит человек глазами владельца, и на земле прекрасным кажется ему также то, с чем связано счастье, довольство человеческой жизни» (59). В пример приводятся солнце и дневной свет, действующие на человека благотворно, прекрасное *в природе* (то есть отдельный вид прекрасного, это заметим) оказывается тем, что *полезно* человеку в смысле соответствия его естественным (а не искусственным, вроде привычки к роскоши) потребностям.

В статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия» Чернышевский еще дальше отклонился от своих поисков, когда ввел ограничения в принцип бескорыстия эстетического чувства: «Эстетическое наслаждение всегда бывает бескорыстно только в том смысле, что я люблю, напр., на чужую ниву, не думая о том, что не мне она принадлежит» (263). Эстетическое чувство «неодушевленной природы очень часто сопровождается темною мыслью о том, какую пользу или какое наслаждение доставляет она человеку» (262). «Мы очень хорошо понимаем, что эстетическое наслаждение и радостное чувство владельца — совершенно различные ощущения, но не всегда одно мешает другому» (263). В пример приводится домик о пяти окнах, — его выстроил чиновник и любит им, показывая гостю. «Нет, воля ваша, даже корыстное чувство владельца возвышается до трогательной поэзии, когда в нем выражается не гадкое скряжничество, а порыв к жизни, радость об

обеспечении своего существования» (263). Сам домик не назван красивым, охарактеризован лишь словами «новенький, чистенький», отделан «как игрушечка», но зато очень точно определен доход с него — девяносто целковых в год. Красота подменяется, пусть и очень скромной, меркантильной выгодой, которая противостоит лишь *скряжничеству* — этому уродству роскоши. Такое отклонение, впрочем, было единичным эпизодом в исследовании проблемы Чернышевским.

В последующие годы, углубившись в крестьянский вопрос и затем в критику буржуазной экономики, выработав принципы своей политической экономии трудящихся, Чернышевский в одном месте «Замечаний» к «Основаниям политической экономии» Дж.-Ст. Милля устанавливает совершенно иное соотношение между прекрасным и роскошным. Среди анализа отношений меновой стоимости к «внутренним качествам» вещей у него есть один показательный в этом смысле пример.

«Высокая меновая ценность, — пишет там Чернышевский, — составляет признак всех предметов роскоши; но по одному этому признаку еще нельзя решить, что известная вещь составляет предмет роскоши: есть вещи первой необходимости, имеющие высокую меновую ценность» (IX, 71). В пример приведены платина и алмаз, употребленные в дело и на украшения. Характерная черта роскоши состоит в том, что ее предмет может быть заменен другим, требующим гораздо меньшего труда, а отсюда Чернышевский делает вывод, что предмет роскоши становится *знаком богатства*, теряя свой утилитарный и даже эстетический

смысл. «Например, — поясняет он свой вывод, — брильянтовый убор на волосах вовсе не придает им большей красоты, нежели какой-нибудь простой убор из полевых цветов или каких-нибудь цветных бус... брильянтовый убор нужен... не для того, чтобы придавать красоту фигуре человека, а только для того, чтобы удовлетворять чувству тщеславия. Таково существенное свойство всех предметов роскоши» (IX, 72).

Как видим, Чернышевский в конце концов отделил прекрасное от полезного и в потребительном смысле (платина для тигля, алмаз для резания стекла не обозначены у него эстетически), и в смысле роскошного и выгодного. Этим, впрочем, вопрос о сущности прекрасного еще не решался, а только ставился более конкретно, чем вначале. И тем не менее никак нельзя недооценить этих негативных результатов.

Чернышевский — и это мы должны всемерно подчеркнуть — считал прекрасным *сам предмет*, а не его пользу, выгоду или какое-либо другое «значение». Этим его теория коренным образом отличается от идеалистических построений Гегеля, по которым в предмете прекрасна проявляющаяся в нем идея, чужда и последующим идеалистическим интерпретациям прекрасного вплоть до «теории вчувствования» и шелеровско-гартмановской «теории ценностей», исходящей из того, что вне статуса бытия и сознания находящийся мир вечных ценностей диктует степень ценности (в том числе и красоты) каждому предмету в онтологическом мире.

Как мы помним, в формуле «прекрасное есть жизнь» под жизнью подразумевается сама действительность, весь мир. Но такое беспредельное понятие говорит только об одном: красоту следует искать не в идеальном, а в материальном единстве мира. Где же именно ее искать?

Самое верное, по-видимому, направление указывал Чернышевскому антропологизм Фейербаха. В ту же сторону толкала и гегелевская схема саморазвития Идеи от неживого мира к живому и в нем по восходящей линии вплоть до венца природы — человека. Слово «жизнь» приобретало значение жизни в собственном, биологическом смысле, а затем и в смысле *только человеческой* жизни. В результате формулу Чернышевского можно было бы прочесть так: «Прекрасное есть человеческая жизнь».

Но как только Чернышевский дошел до такого заключения, перед ним возникла опасность вернуться к гегелевскому отрицанию истинно прекрасного в природе.

Мы уже видели, что прекрасным в неживой природе Чернышевский счел то, что благоприятно для человека, например солнце, дневной свет. Помимо того, что эта утилитарная позиция противоречила принятому им положению о бескорыстии эстетического чувства, такой метафизический взгляд разрушался диалектическим анализом, которому Чернышевский был совсем не чужд. Палящее солнце, проливной дождь в одних отношениях и обстоятельствах благоприятны, в других — вредны и губи-

тельны, Чернышевский эту относительность знал и сам на нее указывал. «Природа, — писал он в диссертации, — бесстрашна к человеку; она не враг и не друг ему: она — то удобное, то неудобное поприще для его деятельности» (78). Не следует ли отсюда, что в природе самой по себе красоты нет, а красивым лишь *кажется* данное явление, да и то только тогда, когда оно благоприятно для человека?

Несколько иную логику применил Чернышевский к живому природному миру. В гегелевском определении: «прекрасно то существо, в котором вполне выражается идея этого существа» — Чернышевский, устранив из него «идею», признал рациональный смысл, который выразил формулой: «прекрасно то, что превосходно в своем роде» (51). Но этот рациональный смысл он счел только предпосылкой прекрасного. «Совершенно справедливо, — писал он, — что предмет должен быть превосходен в своем роде для того, чтобы называться прекрасным», но если «все прекрасное превосходно в своем роде», то «не все превосходное в своем роде прекрасно; потому что не все роды предметов прекрасны» (52). Крот, лягушка, галка, пингвин — не прекрасны, и «чем лучше для естествоиспытателя животное такой породы... тем оно некрасивее с эстетической точки зрения» (51—52). — Почему же? — Чернышевский отвечает: потому что в таких животных «мы не замечаем ничего прекрасного» (52), а не замечаем потому, что в них нет жизни, «напоминающей о человеке и человеческой жизни» (58).

В этих ответах Чернышевский вернулся к

предрассудкам, и теперь обычным в рассуждениях на эстетические темы. Первый идет от уверенности в нашем эстетическом чувстве: мы привыкли доверять своим чувствам без всяких рассуждений; но, надо признаться, чувства нас нередко обманывают. К тому же этот подход к прекрасному через эстетическое чувство в лучшем случае может привести к отделению эстетического чувства от других, с ним смешивающихся. Чернышевский, как мы видели, в конце концов отделил эстетическое чувство от потребительной заинтересованности и тщеславия-богатством. Но такое негативное определение эстетического чувства явно недостаточно для позитивного определения особенного эстетического интереса и его предмета — самого прекрасного.

Второй же ответ — ссылка на то, что прекрасным в живой природе является лишь то, что напоминает о человеке и человеческой жизни, — указывает на остаточные антропоморфные представления, это Чернышевский и сам сознавал. В своей знаменитой работе 1860 года «Антропологический принцип в философии» он так сформулировал закон изменения ориентации человека в мире: «...при слабом умственном развитии человек не в состоянии понимать жизни, различной от его собственной жизни; чем сильнее развивается его ум, тем легче ему бывает представлять себе жизнь, не похожую на его жизнь» (VII, 262). Чернышевский, как видим, разрывал воображаемую связь между эстетическим чувством и антропоморфным сознанием и его пережитками, которая в сильнейшей степени присутствует в эстетических построениях Гегеля.

Когда Гегель относил царство прекрасного в древнюю Элладу, он как раз и утверждал эту связь; а так как она была нарушена историей, то для него остался в прошлом и идеал красоты. Возражая этой концепции Гегеля, Чернышевский в диссертации утверждал, что «развитие мышления в человеке нисколько не разрушает в нем эстетического чувства» (51). Сопоставляя эти мысли — 1860 и 1853 годов, — мы можем заключить, что поиски Чернышевским ответа на вопрос должны были устремиться от антропоморфизма в сторону более плодотворную: развитый цивилизацией ум человека должен был не утратить вместе с антропоморфизмами, а, наоборот, очистить и развить эстетическое чувство, теперь уже не путающее свой истинный предмет — прекрасное — с антропоморфным, полезным, роскошным и т. п. И Чернышевский в самом деле попытался определить эстетическое чувство и само прекрасное по их существу, позитивно. К этой попытке мы теперь и обратимся.

Излагая идеалистическую теорию эстетики, Чернышевский отметил, как совершенно справедливое, стремление выработать всеобщее определение прекрасного, а не выбирать подходящее из ряда частных, применимых только к ограниченным рядам предметов. Выдвигали принципом красоты гармонию, симметрию, пропорцию, единство и разнообразие и т. п. *мерила красоты*, но ни одно из них не может считаться всеобщим. Сознательно стремился к всеобщему определению и Чернышевский, а вместе с тем чувствовал неопределенность своей слишком широкой формулы и искал более точную.

В одном месте диссертации встречается такая оговорка: «...понятие о жизни (или, точнее, понятие жизненной силы)...» (59). Под жизнью как прекрасным, выходит, надо разуместь *жизненную силу*, силу жизни в отдельном предмете. Заметим, что при сокращении диссертации для печати в 1855 году это место осталось — оно не вызывало у Чернышевского никаких сомнений.

В другом месте диссертации дается формулировка, при подготовке текста к печати снятая: «...если прекрасное есть жизнь [или, определеннее, полнота жизни], то...» (174). На других страницах приведенное в квадратных скобках выражение, впрочем, осталось. В самом начале диссертации говорится о «жизни свежей, полной здоровья и сил» как о прекрасном в животном царстве (58), в середине прямо сказано: «...понимая прекрасное как полноту жизни, мы...» (96), в конце (это место при подготовке к печати не оставлено) подразумевается определение прекрасного, когда говорится: «Не одно радостное, полное жизни и живой свежести, интересуется человека» (162). В статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия» в том месте, где дано определение прекрасного, читаем: «...прекрасным находим мы в человеке все то, в чем выражается радостная, полная, роскошная жизнь» (247).

Из всех этих примеров с очевидностью следует, что Чернышевский искал более точное позитивное определение прекрасного, стремился к конкретности выдвинутого им понятия и при подготовке рукописи диссертации к печати снял некоторые из приведенных формулировок не потому, что отказался от своего

намерения, а, скорее всего, потому, что эти формулировки не вполне удовлетворяли (кроме того, они напоминали критикуемые гегелевские).

Предположим, что Чернышевский принял эту формулу: прекрасное есть *полнота, сила, роскошность* жизни, — способна ли она быть всеобщим определением прекрасного? — Поставив этот вопрос, мы сразу же вспоминаем, что эта формула не охватывает неживой природы, и, приняв ее, Чернышевский вынужден был бы или исключить из неживого мира красоту и подменить ее *полезным* для человека, или толковать полноту жизни широко — как полноту существования, бытия, как некую устойчивость, завершенность, так сказать, напряжение бытия предмета или явления, безразлично — живого или нет; определение получило бы иной вид: *прекрасное есть полнота, сила бытия отдельного предмета*. Определение это слишком широко (полнота бытия, по выражению Гоголя, может так и прыскать с лица, однако такое лицо не всегда красиво), но оно толкает мысль к дальнейшему исследованию.

Чернышевский, как мы видели, не пошел по этому пути, снял в замеченных им местах формулу *полноты жизни*, оставил просто *жизнь*, подразумевая под ней *человеческую жизнь*, а вместе с тем сохранились и антропоморфные представления о прекрасном в живой природе и утилитарные о прекрасном — в неживой. Мысль его, однако, продолжала биться над проблемой.

Среди тех положений гегелевской эстетики, которые Чернышевский, переосмыслив, принимал, особо следует выделить положение о

единстве идеи и образа. «В прекрасном, — излагал он это положение, — идея должна являться вполне воплотившеюся в отдельном чувственном существе; это существо, как полное проявление идеи, называется образом (*das Bild*)» (235). Образ у Гегеля — не обязательно отражение предмета, скажем, портрет или картина, а прежде всего сам реальный предмет, его внешность, воспринимаемая чувствами, его *видимость*, внешнее проявление идеи в предмете. Для Гегеля здесь нет принципиальной разницы, так как и во внешности оригинала, и в портрете выражается та же идея (ибо весь мир идеален), во втором случае даже более просветленная, осмысленная художником, почему искусство для Гегеля и выше действительности. Чернышевский же вносит принцип отражения реального мира идеальным, для него оригинал и портрет принадлежат разным мирам, и потому «это выражение, — считает он, — говорит о действительно существенном признаке — только не идеи прекрасного вообще, а того, что называется художественным произведением искусства» (53).

Превратив, таким образом, в самом начале диссертации одно из коренных положений гегелевской эстетики в частное, применимое только к искусству, Чернышевский еще не справился с проблемой да и из мысли Гегеля извлек только прямой рациональный смысл, доступный *пассивному* материализму. К концу работы над диссертацией Чернышевский пошел дальше, раскрыл и активный реальный смысл гегелевской формулы: «...единство идеи и образа, содержания и формы не

специальная особенность, которая отличала бы искусство от других отраслей человеческой деятельности... Это общий закон и для ремесел, и для промышленности, и для научной деятельности и т. д. Он применяется и к произведениям искусства... «Всякое дело должно быть хорошо выполнено» — вот смысл фразы: «гармония идеи и образа»...» (161). Формулой «единство идеи и образа» Гегель, в сущности, возвел во всемирный принцип «общий закон человеческой деятельности», а Чернышевский здесь вернул его реальной действительности. Это открытие Чернышевского нельзя переоценить, настолько оно принципиально и плодотворно. Через него лежит путь к теоретическому познанию прекрасного, как сама человеческая деятельность проложила людям путь к созиданию красоты и ее восприятию во всем окружающем мире.

Однако Чернышевский не увидел теоретических возможностей этого открытия. Он тут же, на другой странице, отделил его от своего основного определения: «Красота формы, состоящая действительно в полном единстве идеи и образа, общая принадлежность не только искусства (в эстетическом смысле слова), но и всякого человеческого дела, совершенно отлична от идеи прекрасного, как объекта искусства, как предмета нашей радостной любви в действительном мире» (162). Есть, следовательно, две красоты, никак между собой не связанных, — красота «по своей сущности» и красота формы, первая есть жизнь или полнота жизни, охватывающая всю действительность, вторая охватывает только мир творимых человеком вещей, результатов

труда — в производстве, науке, искусстве.

Подведем некоторые предварительные итоги.

Прекрасное есть жизнь — это первое и самое широкое определение; по замыслу Чернышевского, оно должно обнимать все сферы действительности и принципиально отличаться от полезного в потребительном и торгашеском смыслах, так что отношение человека к нему характеризуется бескорыстием. Но самое широкое определение недостаточно конкретно. Если уточнять его сущность, то это *сила, полнота жизни*, так сказать, *жизненность*, прочность жизни и вообще бытия в отдельном предмете. Если же применить его к царствам природы, то высшая, истинная красота — это человеческая жизнь; жизнь животных прекрасна лишь там, где совершенные в своем роде организмы напоминают человеческую жизнь своими формами и поведением; жизнь растений — отчасти тоже там, где напоминает человека (шелест листьев, качание ветвей), а еще там, где «свежесть цвета и роскошность, богатство форм» обнаруживают «богатую силами, свежую жизнь» (58); неживой мир — прекрасен там, где и когда он благоприятен человеку. Получается одно основное определение (в общем виде или конкретизированном по сущности) и еще четыре частных, совершенно разных и применимых каждое только в своей области. К этому надо добавить принципиально иное, идущее не от основного, или, точнее, развивающее его формальную сторону в нечто самостоятельное, определение формальной красоты как единства идеи и образа.

Заслуженно разрушив насильственное идеалистическое единство в определении прекрасного, Чернышевский, таким образом, не достиг материалистического единства, а остановился здесь, в диссертации, на стадии недовершенного анализа.

Чувствуя эту недовершенность и стремясь довести определение до полной конкретности, Чернышевский и вводит в свое определение объективной красоты ее соответствие «нашим понятиям»: «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям» (55).

В нашей литературе иногда возникал вопрос, не является ли эта часть определения прекрасного у Чернышевского уступкой субъективизму, но ответ давался неизменно отрицательный: какой же субъективизм может быть у революционного демократа?! Между тем Писарев имел некоторые основания сделать свои известные эстетические выводы именно из этой части определения: если прекрасно то, что *нам* (а почему бы и не *мне?*) нравится, то сколько людей, столько эстетических оценок и вкусов, а «о вкусах не спорят» — объективно прекрасного нет, есть приятные ощущения.

3

Присмотримся, однако, к серьезной логике самого Чернышевского, не так уж все-таки повинного в задорных нигилистических силлогизмах. Логика Чернышевского не скачет вниз по ступенькам от сложного к простому, а, наоборот, поднимается от *ощущения* радо-

сти — к чувству прекрасного, похожему на чувство любви и выражающемуся в любовании прекрасным, а от чувства — к представлению такой жизни, «какова должна быть она по нашим понятиям», то есть к определенному эстетическому идеалу, соответственно которому мы и находим в действительности прекрасные существа (см. 54). Дальше, после определения прекрасного, в диссертации следует анализ представлений о прекрасном, эстетических идеалов «поселянина», «светского человека» и «человека образованного» (в статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия» дан и купеческий идеал красоты).

Много раз и совершенно справедливо этот анализ социальных эстетических идеалов ставился в заслугу Чернышевскому, рассматривался как определенный шаг к историческому материализму в эстетике и т. п. Эстетическая мысль от Чернышевского, следовательно, могла идти не только в сторону нигилизма и субъективизма, а и в сторону исследования социальной основы эстетических взглядов и идеалов, чем, как известно, особенно интересовался Плеханов. Однако уже первые шаги в этом направлении обнаруживают прямо противоположные эстетические оценки одного и того же предмета и тем самым возвращают мысль к проблеме прекрасного самого по себе, независимо от тех или иных взглядов, оценок и эстетического наслаждения — истинного или ложного.

Возвратился к этой проблеме и Чернышевский, когда еще сравнивал идеалы красоты у народа, аристократов, купцов, у «образованных людей»: в относительности этих идеалов

он находит абсолютное, и таким абсолютным для него сначала была не жизнь, какой она должна быть по чьим-то сословным представлениям, а здоровая, полная, естественная для человека жизнь. Дальше всех от нормы отстоит жизнь аристократов, бар, помещиков, считающих для себя позором здоровый труд; затем идут купцы, жены и дочери которых тоже пребывают в праздности; гораздо ближе к норме идеал крестьян, сам по себе не слишком реальный в действительной жизни подневольных людей; ближе всего к норме жизнь образованного человека, существующего своим трудом, жизнь его ума и сердца. Эта антропологическая по форме логика без особых трудностей обнаруживает перед читателем диссертации свое демократическое содержание, и мимо этого факта никак пройти нельзя не только в политическом смысле, но и в теоретическом: Чернышевский идет от антропологизма к социальной конкретности вплоть до принятого им уже в то время социалистического идеала. Конечно, совпадает для него с эстетическим идеалом человеческой жизни социалистическое будущее — жизнь членов социалистической ассоциации, которые сочетают в себе все прекрасные стороны народа и образованных слоев в бесчисленных вариациях физически и духовно красивых людей.

Наполнив антропологические формы своих представлений демократизмом и социалистическим идеалом, Чернышевский поднялся до идеи самоосуществления человечества вместе с выходом его из классового общества, то есть до идеи такой человеческой жизни, которая соответствует сущности человечества как рода.

Отсюда был один шаг до понимания прекрасного в человеческой жизни как подлинно человеческого, служащего этому осуществлению человечества уже сейчас, в каждое данное время. Этот теоретический шаг в диссертации не выражен; насколько он удачен при изображении «новых людей» в романах Чернышевского, до сих пор продолжают споры.

Социалистический идеал, однако, не снимал проблемы прекрасного как всеобщего явления по его существу. Если различные общественные группы усматривают в жизни разное прекрасное, если и самая правильная точка зрения признает прекрасной не всю и далеко не всякую жизнь, если история устремляется к человеческой, достойной человека жизни, соответствующей сущности человеческого рода (а пока такой жизни нет), то просто *жизнь* без всяких дальнейших уточнений не может служить определением прекрасного. Сам Чернышевский это невольно сознавал, когда писал, например, что предлагаемое им определение «возводит в основную мысль эстетики достоинство и красоту действительности» (61). *Красота* жизни, действительности не может быть самой *жизнью*, действительностью, как красный цвет яблока не может быть яблоком, качество, свойство предмета — самим предметом в целом. Красота, прекрасное — особое состояние, особое свойство или качество отдельных предметов действительного мира. Но какое особое? как его определить? — Вопросы возвращались вновь и если не мучили, то, несомненно, оставались настоятельными задачами мысли Чернышевского.

Конечно, мы можем только предполагать, как мысль Чернышевского пробивалась дальше. И все же следы этого развития по пути к истине заметны уже в диссертации.

Вернемся к самому, по видимости, простому царству красоты — к красоте в животном мире. Нельзя не заметить взаимоисключающих определений Чернышевским красоты в этом мире: она или полнота, сила жизни в отдельном существе, или то, чем это существо напоминает человека. Но ведь одному зрителю данное животное будет напоминать одно, другому — другое, но оба они и не вспомнят о принципе полноты жизни того животного, на которое смотрят со всем усердием послушных последователей второго определения: он, этот принцип, им просто не нужен. Кроме того, народ, если обратиться к массовому сознанию, укрепленному традицией, видит в животных подчас далеко не лучшие человеческие черты — хитрость у лисицы, жадность у волка, глупость и упрямство у осла и т. п., корову же, которую Чернышевский решительно отказался считать красивым животным, в народе часто называют Красавкой. Да и обязательно ли животное, напоминающее человека, воспринимается как красивое? Стоит только с этой точки зрения посмотреть на обезьяну: она очень живо напоминает всем видом и жестами человека, но неужели в этом безобразном искажении человеческого облика мы усмотрим отражение своей, человеческой красоты? Чтобы разобраться в обезьяньей красоте, надо, очевидно, покинуть точку зрения, по которой

«прекрасно в живом мире то, что напоминает человека».

Мы видели, что Чернышевский в начале диссертации был склонен считать, будто не все роды животных прекрасны, а только те, какие напоминают человека. Больше того, он писал, что безобразное для человека животное, например лягушка, тем безобразнее, чем оно прекраснее для естествоиспытателя, натуралиста. Но почему восприятию провинциальных барышень, боящихся лягушек, мы доверять должны, а восприятием натуралиста должны пренебречь? Эстетическое чутье народа куда ближе к сознательному эстетическому чувству натуралиста, чем к предрассудкам горожан, — в отличие от последних, те и другие имеют дело с природой и по мере того, как входят в жизнь животных и растений данных видов, начинают понимать красоту каждого, отбирать в каждом красивые экземпляры, действительно красивую корову называют Красавицей, простую — Буренкой, красивого коня — Молодчиком или Воронком, а простую лошадь — Пегашкой, Савраской и т. п. Эстетическое чувство — чувство практическое больше, чем обычно считается, оно развилось в практической деятельности человека и развивается в ней, а вне ее способность эстетической оценки замутняется и зачастую принимает ложное направление.

Понимал или нет это Чернышевский (скорее всего, чувствовал), но он, говоря о непреднамеренности красоты в природе в середине диссертации, писал о ней, уже совершенно обходя трактовку красоты в животном как того, что напоминает в нем человека и челове-

ческую жизнь: «...понимая прекрасное как полноту жизни, мы должны будем признать, что стремление к жизни, проникающее органическую природу, есть вместе и стремление к произведению прекрасного» (96); «...высокая степень напряжения сил природы к произведению прекрасного может быть доказана неисчерпаемым обилием прекрасного в природе» (97).

Значит, высокая степень напряжения жизненных сил органической природы производит экземпляры животных и растений полные жизни, то есть прекрасные. Само собою разумеется, что природа везде действует слепо, не разбирая, какие виды организмов нравятся людям, какие нет, она рождает прекрасное во всех видах, и можно говорить только об относительности каждого вида прекрасного, зависящей не от мнения людей, а от положения данного вида в царстве животных или растений. Чем выше данный вид на лестнице развития всего живого, тем — в общем и целом — выше и разнообразнее его красота. Этот закон, сформулированный Гегелем, Чернышевский знал и принимал. А если это так, то ему пришлось бы вернуться к формуле, извлеченной, как мы видели, тоже из эстетики Гегеля: «прекрасно то, что превосходно в своем роде», только ее пришлось бы совсем очистить от следов идеализма и «превосходное» толковать не в смысле *абсолютного*, а в смысле *полноты жизни*. Получилась бы формула, соответствующая развитию мысли Чернышевского: «прекрасно в живом мире то существо, которое обнаруживает полную жизнь своего вида (рода)». В рассуждениях диссертации можно легко найти все подходы к этому выводу,

но все-таки вывода такого не сделано, этот подступ к научному синтезу не использован.

Положим, Чернышевский принял бы такую формулу. Решило бы это проблему всеобщего определения прекрасного или нет? — Ясно, что хотя и приблизило бы к решению, но до конца не решило бы: формула эта игнорирует прекрасное в неживой природе и, кроме того, недостаточна по существу. Чтобы показать последнее, возьмем примеры самого Чернышевского.

Возражая идеалистическому требованию вместить в прекрасное существо все многообразие красоты этого рода организмов, Чернышевский писал: «...у дуба может быть только один характер красоты: он должен быть высок и густ... В диких животных вообще мало разнообразия типов: обыкновенный медведь и белый медведь. Но уже в животных является разнообразие типов одной породы, как скоро они делаются домашними... как огромно различие домашних лошадей! Мы не думаем требовать, чтобы в одном экземпляре совмещались различные... Хороша черная как смоль кошка, но хороша и серая, и полосатая, как тигр, кошка... Еще более такого разнообразия типов красоты в человеке», однако «никто еще не горевал о том, что у человека с черными глазами глаза в то же время и не голубые» (52—53).

Все это так, но разнообразие типов одного вида, рода, породы — это лишь обусловленная развитием животного мира предпосылка степени разнообразия типов красоты, но не сама красота. Черная кошка может быть и хороша, и безобразна, как и человек с черными

волосами или глазами, — тип намечает только группу организмов, среди которых есть красивые, безобразные и обыкновенные экземпляры этой группы. Чернышевский, следовательно, не дошел до самой красоты, а как бы невзначай назвал ее условие — полноту развития характерных для данного вида признаков, а если вид разделился на подвиды, группы, типы и т. д., то и многообразие типов этой полноты в пределах данного вида, но из этого, в другую связь им поставленного наблюдения он не сделал всех выводов.

Проанализируем приведенные примеры. Конечно, красивый дуб должен быть высок и густ, но такими же должны быть и красивые березы, липы, большинство древесных пород; полнота жизни — слишком общее, слишком абстрактное понятие. Это сказывается и на другом примере: сама по себе разная масть кошки, лошади, коровы еще ничего не говорит о красоте этих животных, а составляет указанное условие красоты тех, других и третьих. Точно так же лишь условием красоты служит цвет волос или глаз у человека, сам по себе, может быть, и красивый своим чистым тоном, прозрачностью и т. п. Красота цвета волос или глаз не может сделать красивым безобразное лицо. И в диссертации, и в статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия» Чернышевский упоминал о «хорошем сложении» как признаке красивой фигуры человека и даже лица: «Когда лицо человека худо сложено, тогда-то и говорят, что «черты лица некрасивы»...» (252). Но сложение он связывал со здоровьем, а как собственно эстетическое качество — не брал.

Не пошел ли здесь Чернышевский в сторону? Не напрасно ли он предпочел принципу «напоминания» человеческой жизни — принцип полноты жизни самих животных? Ведь можно подойти к принципу «напоминания» и не как к остаткам антропоморфизма, а, скажем, как к праву человека, высшего существа природы, весь мир измерять самим собой. Сказал же еще мудрец древности: «Человек есть мера всех вещей»! Ведь это измерение совсем не обязательно должно быть потребительным или своекорыстным, оно может быть чистым созерцанием того в природе, что, находясь на более низкой ступени развития, как бы «предвосхищает» человека, его жизнь, его живые черты, или же, если такой подход кажется слишком созерцательным, человек, будучи творцом, устройтеlem своего человеческого мира, восхищается тем в природе, что обнаруживает ее творческие силы, напоминающие его собственное творческое могущество.

Подобную логику и аргументацию Чернышевский в одном отношении попытался применить, — когда обосновывал принцип «напоминания», в другом же — сразу отверг, сравнив творческие силы природы и человека не в пользу последнего.

Мысль о предвосхищении природой определенных черт жизни человека — одна из концептуальных в гегелевской философии: Идея развивается во всех царствах природы, поднимаясь по ее ступенькам до человека, так что человек с чувством удовлетворения своим превосходством наблюдает в своих «меньших братьях» то, что разовьется в нем самом. Чернышевский как раз и использовал эту

мысль, отбросив из нее Идею; он писал: «...и Гегель, и Фишер постоянно говорят о том, что красоту в природе составляет то, что напоминает человека (или, выражаясь гегелевским термином, предвозвещает личность), утверждают, что прекрасное в природе имеет значение прекрасного только как намек на человека — великая мысль, глубокая!» (58—59). И все-таки, как мы видели, Чернышевский не стал дальше развивать эту «великую, глубокую» мысль. Скорее всего потому, что эта мысль по сути снимает вопрос о прекрасном в природе самой по себе, без человека и до человека, а при человеке предметы природы делает случайными знаками человеческой красоты. Да к тому же эта позиция совсем не отвечает на вопрос о сущности прекрасного, а только отодвигает его в мир человека и человеческого общества, оставляя простор для теорий субъективистского и псевдообъективного характера вроде теории вчувствования или теории «общественного качества» природного предмета.

Что же касается мысли о том, что человеку красивыми представляются предметы, в которых открываются творческие силы природы, напоминающие его собственное творчество, то Чернышевский был убежден как раз в обратном — в абсолютном превосходстве творческих сил природы над творчеством человека и утверждал, что «силы человека гораздо слабее сил природы, работа его чрезвычайно груба, неловка, неуклюжа в сравнении с работою природы» (95). Но и такой оборот дела не решал вопроса о прекрасном, а только возвращал к коренной проблеме.

И все-таки ее решение скрывалось здесь, в творчестве природы и творчестве человека, но не в их противопоставлении, а в их общей сущности.

Чернышевский подошел к прекрасному с двух сторон — со стороны содержания, определив его как *полноту жизни*, и со стороны формы, приняв гегелевскую формулу единства идеи и образа всякого продукта человеческой деятельности. Первая сторона, содержательная, представлялась ему «природной», естественная сущность которой распространялась и на природу человека, а вторая — «искусственной», чисто человеческой и потому чисто формальной, никак не соединяющейся с первой, содержательной и природной. Это и было главным камнем преткновения мысли Чернышевского в диссертации: там она шла в разных направлениях, так что противоположности, уточняясь каждая, расходились. Понятие содержательной красоты очищалось от следов антропоморфизма, понятие формальной красоты выходило за пределы искусства во всю человеческую деятельность, но содержательное творчество природы ставилось неизмеримо, несравнимо выше «искусственной» деятельности человека, между ними не усматривалось ничего общего, — «преднамеренность» человеческого творчества была бессильна соперничать со стихийной творческой силой природы: «...наше искусство до сих пор не могло создать ничего подобного даже апельсину или яблоку, не говоря уже о роскошных плодах тропических земель» (95).

Вообще говоря, разрыв между творчеством красоты природой и человеком и предпочтение

в теории одного из них другому одинаково уводит теорию от сущности прекрасного. Предпочтение человеческой позиции в конце концов «ликвидирует» красоту в природе, делает ее предметы так или иначе объясняемыми «знаками» человеческой (или общественной) красоты, зеркалом, в котором человек любит себя самым собой, требуя от зеркала только чистоты своего изображения и ничуть не интересуясь им самим. С другой стороны, принцип природной жизни или полноты жизни, возведенный до человека, толкает к узкой биологической трактовке человеческой жизни, так что на помощь приходится призывать *понятия о жизни*, какой она должна у человека быть (это и получилось у Чернышевского).

Слов нет, человеческое творчество, как оно ни изумительно, неизмеримо уступает творческому могуществу природы уже потому, что оно лишь часть творчества природы — часть, осознавшая себя и научившаяся творить себе на пользу *по законам той же природы*, не больше. Как только человек пытается навязать природе свои законы, природа разбивает его постройки одной усмешкой своего незрячего лица, и его законы остаются на бумаге для горьких размышлений над ними и спасительной самокритики. Но путь к познанию всеобщих законов красоты все-таки лежит через практику, а не через «чистое» или антропоморфическое созерцание.

Чернышевский чувствовал единство природных и общественных законов и пытался соединить свои разошедшиеся в противоположные стороны определения прекрасного — содержательное и формальное. Это было сде-

лано им через три года после написания диссертации, в «Очерках гоголевского периода русской литературы».

В четвертом из «Очерков» Чернышевскому понадобилось пояснить читателю свое понимание гениальности. Вот ход его мысли.

Гениальный человек обладает таким умом, «которому ясны самые трудные вопросы, который даже не понимает, что в них трудного; когда он говорит и для вас становится ясно и просто все, — вы дивитесь не тому, что он разрешил вопрос, а только тому, что вы сами не разрешили этого вопроса без всякого труда: ведь стоило только взглянуть на дело простыми, вовсе не мудрыми глазами...» (Заметим это явление гениальности, форму мысли гения — ее ясность, заметим и характер впечатления от мысли гения у других людей — очевидность его открытия.) — Почему же это так? — Чернышевский отвечает: гений «из всех вопросов... берется за существеннейший в деле, от решения которого зависит понимание остальных вопросов, потому-то и ясен для него каждый вопрос, каждое дело...» (Заметим сущность гениальной мысли — она находит и раскрывает существенное в существеннейшем, обращаясь к данному явлению действительности как к своему содержанию.)

Обрисовав соотношение между сущностью гениальности и ее явлением в единстве содержания и формы мысли, а также между гениальной мыслью и впечатлением от нее у окружающих, Чернышевский резюмирует это соотношение в формуле, рядом с которой возникает подобное же по логической структуре

новое определение прекрасного: «...гений — ум, развившийся совершенно здоровым образом, как высочайшая красота — форма, развившаяся совершенно здоровым образом» (III, 138—139).

Если взять это определение красоты изолированно, вне приведенного контекста, то оно представится формалистичным: красота — это форма. — Да, форма, но *развившаяся совершенно здоровым образом*, то есть форма здорового, полного жизни, жизненных сил предмета! Чернышевский не уходит от сути проблемы в формализм, а приближается к этой сути как раз введением формы в определение прекрасного. Именно теперь он преодолел односторонний формализм своего прежнего представления о красоте продуктов труда (единство идеи и формы) и бесформенность представления о красоте как о жизни или полноте жизни. Не всякая, оказалось, полнота жизни или вообще жизнь прекрасна, а только та, которая порождает форму, развивающуюся совершенно здоровым образом, следовательно, с другой стороны, форму не пустую, «формальную», не чисто внешнюю, не «одетую» сверху на предмет, а органически, свободно выросшую из его развития, форму его содержания.

Такой подход к диалектике формы и содержания отличается от прежнего. Возражая утверждению Фишера, будто прекрасное есть чистая форма, в диссертации Чернышевский писал, что только тогда мы красоту предмета и воспринимаем, когда сквозь «пустую форму» зрением или соображением проникаем в его «внутреннее сложение» (108). Но разве

форма — это пустая оболочка, разве красота спрятана где-то внутри предмета и представляет собой «внутреннее сложение», а не обнаружение этого «внутреннего сложения» во внешней форме? Когда в последнем своем определении Чернышевский наивное представление о спрятанной где-то внутри предмета красоте заменяет самой формой, но развившейся «совершенно здоровым образом», он делает большой шаг вперед к познанию прекрасного. Но и от этого проблема сущности красоты не снимается: да, мы воспринимаем красоту как форму предмета (в том числе и форму звука), но эта форма в единстве с содержанием есть явление *сущности* прекрасного, потому она не всякая, а прекрасная (у Чернышевского — «развившаяся совершенно здоровым образом») форма. Какая же это сущность, в чем она состоит? в полноте жизни? в жизненной силе? — Мы видели, что эти объяснения недостаточно конкретны и, главное, не всеобщи, а других у Чернышевского нет.

Могло бы помочь Чернышевскому его собственное рассуждение о гении — помочь намеченной там диалектикой отношений между *сущностью* гениальной мысли и *явлением* ее в единстве *содержания* и *формы*, диалектикой отношений между гениальной мыслью в целом и восприятием ее окружающими¹. Но Чернышевский свой анализ гения не

¹ В случае такого логического перехода надо было бы только не смешать *сущность красоты* предмета с *его собственной сущностью* — назначением или основной функцией его бытия: сущность красоты предмета надо искать в предмете как *явлению*, а явление красоты — в *форме* предмета.

перевел на язык категорий диалектики, тем более он не задумался над логической закономерностью рождения из стихийной диалектики всего рассуждения — его же последней формулы прекрасного. Возможности этой формулы как этапа к раскрытию сущности прекрасного остались им не использованными.

Другая возможность продвинуть исследование прекрасного возникла у Чернышевского в седьмом из «Очерков гоголевского периода», когда он определил место эстетического стремления человека в ряду других его стремлений. «В каждом человеческом действии, — писал он там, — принимают участие все стремления человеческой природы... искусство не только всегда служит до некоторой степени выражению 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» (III, 237).

Здесь Чернышевский задел тот пункт, в котором решается суть проблемы прекрасного, — практику, «закон человеческого действия». Он дошел до мысли, что стремление к прекрасному является «служителем» других, содержательных потребностей человека. Если вспомнить последнюю формулу «высочайшей красоты», то можно выразить его мысль и определеннее: стремление к прекрас-

ному есть стремление «совершенно здоровым образом» создать, развить форму предмета, отвечающего содержательным потребностям человека. Это и есть «закон человеческого действия».

И все-таки Чернышевский только задел решающий пункт, но не решил до конца проблемы. Помимо налета антропологизма (ссылки на натуру, натуральный закон), его мысли ограничены рамками потребностей человека, принимаемых за конечную причину общественного прогресса, тогда как потребности дают только цель производству, определяющему социальную структуру и ее движение. Потому, в итоге, для Чернышевского осталась не раскрыта сущность прекрасного, а она-то и является причиной «совершенно здорового» развития формы, так что только сущность прекрасного и ее явление в форме данного содержания можно считать прекрасным в целом. Мысль Чернышевского здесь остановилась...

Почему же так получилось? Почему Чернышевский, заходя к сущности проблемы то с одной, то с другой стороны, всякий раз останавливался перед решающим шагом и не мог завершить свой плодотворный анализ до конца, а на основе незавершенного анализа мог обрисовать только приблизительное соотношение формы с неизвестной, лишь подразумеваемой сущностью прекрасного?

Мы могли бы сослаться на обычный ответ: не преодолел антропологизма, не поднялся до диалектического и исторического материализма. Но это слишком общий ответ, безусловно правильный, но не указывающий на непосредственную причину. А она в том, что Черны-

шевский подошел к труду, к творчеству, к человеческой деятельности как к искусственному и вместе с тем только физиологическому процессу, явно уступающему творчеству природы. Между тем человеческая творческая деятельность над физиологическим процессом возвышается неизмеримо: она открывает действующему субъекту, общественному человеку объективные законы творчества, среди которых важнейшее место занимают *законы меры*, и потому становится *естественным социальным процессом*. Для законов меры «слово найдено» было еще в древности, но понималась она чаще всего не как объективная мера предмета, а как его соразмерность с восприятием человека: предмет должен быть не слишком велик и не слишком мал, чтобы казаться красивым. К научному обоснованию законов меры как сущности прекрасного человечество подошло только к середине прошлого века — после школы гегелевской диалектики. Мы имеем в виду известные положения в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» Карла Маркса.

5

Категории меры Гегель нашел место в объективной логике понятий, но поместил эту категорию в самом начале саморазвития Идеи, в результате чего и получил вместо реальной меры — бессодержательную, «чистую» идею качественно-количественной определенности. Гегелевская категория «чистой» меры возникает из диалектики взаимодействия тоже «чистых», не обремененных грубой материей

категорий качества и количества как таковых; она настолько «чиста» и наивна, что не подозревает своей роли прародительницы категорий сущности и явления, содержания и формы и всех остальных логических поколений (см. оглавление «Большой логики» Гегеля).

Молодой Маркс в 1844 году материалистически переосмыслил эту важнейшую всеобщую категорию. Мир не сотворен Идеей, он беспределен и не имеет начала и конца, он весь состоит из бесчисленных видов движущейся материи, связанных между собою отношениями и переходами от простого к сложному и обратно, процессами развития и распада. Мера и есть та категория, которая соответствует формированию, развитию и распаду, границам существования и характеру строения отдельных частей материи данного вида, будь то атом, человек или отдаленная звезда. Поэтому для Маркса мера не была «чистым», бессодержательным единством качества и количества как таковых, — она с самого начала мера предметов *данного* вида, явление их сущности в количественно-качественном единстве их содержания и структуры.

В этом законе осуществления предметов данного вида — законе меры — и состоит сущность прекрасного. Но сущность должна являться, и она является — в полном выражении меры предметов данного вида в их форме, более или менее разнообразной; так возникает красота формы. Это и есть два основных закона красоты, взаимосвязанных друг с другом, их и подразумевал Маркс в упомянутой работе, говоря о законах красоты. Он писал там, что «животное формирует только сооб-

разно мере и потребности вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производитьсообразно мере любого вида и всюду умеет прилагать к предмету присущую меру; поэтому человек формирует также и по законам красоты»¹, и что «лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз»².

Здесь мы не можем углубляться в тему *законов красоты*, только мимоходом скажем, что распространенная формула красоты как единства идеи и образа, содержания и формы — всего лишь неточное обозначение единства меры и формы, выражения меры предметов данного вида в их формах.

Нельзя также здесь не назвать производных законов красоты, вытекающих из двух основных и уже встречавшихся нам в предшествующем изложении. Это закон роста разнообразия мер и форм вместе с усложнением сущности явления (приводившийся пример Чернышевского с дубом, медведем, лошадью и пр.). Это закон развертывания сущности данного рода в ряд переходящих друг в друга видов путем количественных изменений, выходящих за границы одного вида и ведущих к качественному преобразованию в другой вид

¹ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42, с. 94. Нами приведен уточненный перевод — см. «Вопросы литературы», 1961, № 11, с. 97; анализ этого положения см. там же и в нашей книге «Эстетические воззрения Чернышевского» (М., 1978, с. 93—101).

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42, с. 122.

(гегелевская так называемая «узловая линия отношений меры»); пример — лестница химических элементов от водорода до урана; надо отметить, что степень красоты форм элементов и их соединений не совпадает с ростом сложности их строения, а имеет свои особые периодические законы, как, например, закон появления металлических свойств, свойств благородных газов, закон кристаллизации и т. п. Это, далее, закон расщепления вида на ряд сначала самостоятельных подвидов, а затем на все дальше расходящиеся виды, роды, классы, как это произошло в органическом мире, где одна ветвь развилась до человека, другие представлены современными простейшими, насекомыми, рыбами, амфибиями и пр. Само собою разумеется, что эти законы имеют специфику своего проявления в социальном мире, в том числе и в творчестве. Закон меры самоосуществления человечества в своем историческом развитии, естественно, главенствует над всеми другими собственно социальными мерами и формами.

Человек, умея любой создаваемый предмет формировать (именно формировать, создавать формы) соразмерно мере его вида, всюду умеет прилагать присущие предметам меры — меры созерцаемых им видов, открывать красоту созданных этими мерами форм. И потому никак нельзя считать красивым в природе, как полагал Чернышевский, то, что напоминает человека, его красоту, красоту его тела, грацию его движений. Чем, например, красивая бабочка, красивые и разнообразные, правильные и причудливые цветы напоминают человеческое тело? Эта попытка объяснить красоту в

природе *меркой*, пригодной для всех случаев, своего рода аршином, только пополняет ряд застывших критериев красоты вроде «золотого сечения», пропорций, симметрии, гармонии, волнистой линии и пр., отвергнутых самим Чернышевским. Ближе к закону меры, как мы видели, был Чернышевский, когда выдвигал идею «полноты жизни», еще ближе — когда определил прекрасное как «форму, развившуюся совершенно здоровым образом».

Если Чернышевский подошел к человеческому творчеству как к чисто природному, физиологическому (хотя и искусственному) процессу, то Маркс как раз начинает с противопоставления жизнедеятельности животного — творчеству человека.

Это принципиальнейшее противопоставление человеческого творчества «по законам красоты» — животному «производству» в соответствии с потребностями данного вида в нашей эстетической литературе зачастую обходится или перетолковывается как раз в противоположном смысле, вследствие чего упускается из виду универсальный характер творчества человека.

Когда говорят и пишут, что законы красоты — это не законы меры самих предметов; когда считают красоту «общественным качеством» предмета, самому предмету не присущим, так что тот оказывается лишь носителем этого качества; когда красоту относят к ценностям, понимаемым как субъектно-объектное отношение, так что красота объявляется знаком ценности предмета для человека, а свойством самого предмета не признается;

когда красотой попросту считают «высшую» полезность вещи вроде ее «прогрессивности» и проч., — тогда, во всех этих и подобных случаях, варьирующих идею красоты как меры человеческого рода, хотя и ссылаются на цитаты из Маркса, будто бы подтверждающие их позиции, просто-напросто не доходят до *действительной меры человечества как рода*. Мы не можем здесь разбирать работы сторонников перечисленных концепций (о некоторых из них шла речь в нашей книге «Эстетические воззрения Чернышевского»), да дело и не в лицах, а в существе аргументов.

Именно из-за добавочных аргументов, выдвинутых немецким исследователем Эрхардом Йоном, остановимся на его гипотезе (он сам пишет, что предлагает именно гипотезу) о сущности прекрасного, изложенной во втором, переработанном издании его двухтомной монографии «Проблемы марксистско-ленинской эстетики»¹.

Э. Йон не согласен с Л. Столовичем, М. Каганом, В. Вансловым и другими авторами, рассматривающими прекрасное как единство объективного и субъективного: такая точка зрения справедливо представляется ему уступкой субъективизму. Но взамен он выдвигает «диалектическое единство объективного и относительного» в прекрасном, как и вообще в ценности. Прекрасное, поясняет свою мысль Э. Йон, точно так же объективно

¹ Erhard John. Probleme der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Bd. I—II, VEB Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1976. (Том и страница этого издания далее указываются в тексте.)

и относительно, как, например, свойство быть видимым: оно объективно присуще испускающим свет или отражающим его телам, а вместе с тем является этим их свойством в отношении к человеческому чувству зрения. Точно так же прекрасное должно обладать *доступностью* для эстетического освоения исторически конкретным субъектом (см. т. 1, с. 12).

Но такая трактовка больше похожа на игру слов, потому что на самом деле не свойство «быть видимым» определяется наличием человеческого глаза, а свойство глаза *видеть* определяется законами излучения и отражения света. То же и с красотой: не она определяется доступностью для чувства красоты, а чувство красоты формируется открытием красоты, существующей до всякого чувства и помимо него. Поправка Э. Йона к размышлениям М. Кагана, Л. Столовича (тот, впрочем, уже критиковал М. Кагана за трактовку прекрасного как ценности «объективно-субъективного порядка») и др., как видим, не спасает от опасности субъективизма.

Чтобы избежать этой опасности, Э. Йон вводит понятие потенциальной ценности, в том числе и потенциальной красоты, которая существует в природе сама по себе, помимо человека. С этой точки зрения он и трактует приведенную нами формулу Маркса о творчестве по законам красоты: «...люди практически преобразуют вокруг них находящийся мир *соответственно* их потребностям или их *универсальной человеческой мере*. Производить по законам красоты означало, следовательно... учитывать объективную меру (именно количественную и качественную определенность, свойства,

отношения, закономерность девственной природы, как и созданной человеческим трудом «второй природы») и преобразовать действительность *сообразно своей универсальной человеческой мере*» (т. 1, с. 232).

К. Маркс говорит о том, что человек к каждому предмету, созерцаемому или творимому, умеет подходить с мерой предметов этого вида и потому творчество его универсально, то есть изменяется с каждым новым предметом. Э. Йон переосмысливает это таким образом, что человек, хотя он и считается с объективными мерами предметов и природными законами, творит по «универсальной человеческой мере». Такой мерой ближайшим образом оказывается мера *человеческих потребностей* (т. е. в принципе та же, что и у животного), а несколько дальше — неизвестно откуда взявшаяся мера таких «человеческих творческих способностей», которые «возвышают власть человека над природой», «следуют и помогают человеческому прогрессу», «созидают человеческие отношения» (т. 1, с. 232). Другими словами, об объективной красоте предметов, о мере *их* вида — речи уже нет, осталось только их *общественное значение* в данных социальных обстоятельствах: они *полезны* или просто как потребляемые продукты, или как средства возвышения человека над природой, как средства прогресса, «созидания человеческих отношений» и т. д. и т. п. Коротче: прекрасное — это общественно полезное¹.

¹ Отсюда Э. Йон выводит противоречие красивого предмета: в нем есть не только прекрасное (например, центр города), но и безобразное (например, го-

Вот с этой утилитарно-общественной позиции Э. Йон возвращается к природе и обнаруживает в ней упомянутые потенциальные ценности: в матери-природе «дремлет» «значение естественных свойств и явлений для человека», а со временем «такое потенциальное «значение для человека» все более широко раскрывается как момент «меры данного вида» и диалектически снимается в универсальной мере человека». Поэтому: «Лишь здесь, в сфере общественной жизни, человеческой деятельности и ее результатов, человеческих отношений мы можем говорить о прекрасном в полном смысле слова» (т. 1, с. 240).

И вот перед нами заключительная часть гипотезы Э. Йона: «С подобающей осторожностью можно было бы различать *элементарно прекрасное* (представляющее в основе доэстетическое свойство) и *развитое прекрасное* (представляющее человечески-общественное эстетическое качество), *элементарное* и *развитое* чувство прекрасного или *чувственно приятное* и *прекрасное*, *чувство приятного* и *чувство прекрасного*» (т. 1, с. 243).

Как будто если мы приравняем прекрасное в природе к приятным запахам, а прекрасное в творениях и жизни человека к общественно-полезному, то мы тем самым решим проблему объективности прекрасного!

Мы так подробно изложили гипотезу Э. Йона потому, что здесь добросовестная

родские отбросы). При таком подходе искать причины безобразного в нарушении единства меры и формы предмета не приходится: диалектика прекрасного подменяется сопоставлением прекрасного предмета с отбросами его функционирования.

логика исследователя с очевидностью показывает невозможность всеобщим критерием прекрасного принять *меру человеческого рода* и в то же время последовательно выдержать позицию *объективности* прекрасного. Раз игнорируется мера предметов каждого вида (у Э. Йона «диалектически снимается» в «универсальной мере человека» не мера каждого вида, а, как мог заметить читатель, только те «моменты» этой меры, которые имеют «потенциальное значение для человека», т. е. возводится в теорию *потребительское* отношение к природе), то гипотеза не удерживается на позиции объективности прекрасного, а вместе с тем и не добирается до действительной меры человеческого рода, до подлинной меры человеческой красоты.

Ни Л. Столович, ни В. Ванслов, ни М. Каган, ни их последователи, ни пытающийся их уточнить и подправить Э. Йон, в сущности, не понимают или не принимают главного открытия Маркса, состоящего в том, что мера человеческого рода как раз и состоит в способности подходить к каждому предмету с мерой *его*, этого предмета, вида, открывать объективный мир как он есть, чтобы развивать свое все более универсальное творчество и наконец преобразовать свои социальные связи в достойные человека формы, реализовать меру и своего собственного вида.

В нашей обыденной жизни нам нет нужды прибегать к соображениям о степени «прогрессивности» и проч., чтобы увидеть действительно красивых людей — женщин, мужчин, детей, — они сразу бросаются в глаза среди других.

Но чтобы убедиться в истине, мало ссылки на самые очевидные факты, необходимо их объяснение. Проследить генезис явления — и значит его объяснить, и мы должны теперь обратиться к тому, как Маркс объяснил происхождение указанной действительной меры человеческого рода.

Вслед за словами о законах красоты Карл Маркс писал: «Поэтому именно в переработке предметного мира человек впервые действительно утверждает себя как *родовое существо*. Это производство есть его деятельная родовая жизнь. Благодаря этому производству природа оказывается *его* произведением и его действительностью. Предмет труда есть поэтому *опредмечивание родовой жизни человека*: человек удваивает себя уже не только интеллектуально, как это имеет место в сознании, но и реально, деятельно, и созерцает самого себя в созданном им мире»¹.

В труде, следовательно, *впервые* человек отделился от животного и стал человеком, положил начало мере человеческого рода, которая пока что и ограничивается умением трудиться. Только в этом акте он человек, в остальных еще животное. Продукт труда есть опредмеченная первая человеческая деятельность, удвоение подлинно человеческого свойства — творить по мере вида создаваемых предметов — не только в сознании (создавая идеальный образ вещи), но реально, деятельностью, так что творец может созерцать себя (то есть эту свою человеческую способность и деятельность) в вещи.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42, с. 94.

Но процесс идет дальше, преобразует органы, участвующие в труде, в человеческие: ухо начинает различать гармонию звуков, глаз — видеть красоту формы, рука учится совершать универсальные операции, возникают и развиваются речь, логическое мышление, воображение и фантазия, творческая интуиция; все эти способности в совокупности обеспечивают полноту и завершенность человеческого творчества, образуют человеческую меру в отношении человека к природе. Диалектика здесь состоит не в том, что, как пишет Э. Йон в приведенных местах упомянутой работы, человеческая практика диалектически снимает меры природных предметов в «универсальной мере человека», — она гораздо сложнее такого, в сущности, элементарного подчинения природных материалов потребности, обычного и в животном мире. *Меры природных предметов* в реальной практике диалектически снимаются *мерой создаваемой человеком вещи*, — диалектика этих мер не только должна ответить потребности, — именно она, эта диалектика, *осуществляет меру самого человека* как творца, создателя, так что с каждым удачным актом творчества расширяется и обогащается эта мера. Здесь заложена возможность такого «снятия» природной меры — мерой продуктов труда, когда в результате производства утилизируется все сырье и не остается вредных для человека и природы отходов, сохраняется взаимно благоприятный баланс между обществом и природой. Эта возможность не раз осуществлялась, например, в приручении животных, в системах орошения, но глобальный расчет с хищническим разграблением приро-

ды — еще впереди, только начинает сознаваться как задача всех людей.

Творческое отношение человека к природе Маркс с самого начала рассматривал как отношение *человеческого рода*, а не отдельного человека к природе, последовательно проводил мысль о том, что «только в обществе природа является для человека *звеном, связывающим человека с человеком*, бытием его для другого и бытием другого для него, жизненным элементом человеческой действительности; только в обществе природа выступает как *основа его собственного человеческого бытия*»¹.

Отсюда следует, что эстетическое отношение человека к природе служит природной основой эстетического отношения человека к человеку, звеном, связывающим людей друг с другом именно в их человеческой способности универсального творчества красоты, а также и способности открывать красоту мира и человека себе и другим людям.

Это единство двух эстетических отношений — человека к природе и человека к человеку — во вполне чистом, свободном от отчуждения виде развернется как господствующее взаимоотношение только при коммунизме, когда произведенный одним человеком предмет окажется «его собственным бытием для другого человека и бытием последнего для первого» также и в эстетическом отношении, если этот предмет красив. Оба участника (суть дела не меняется, если участники — целые коллективы), воспринимая красоту предмета, здесь без всяких искажений относят-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42, с. 118.

ся друг к другу эстетически: второй к первому — как к творцу красоты, первый ко второму — как к ее ценителю.

Мера человечества как рода — это, следовательно, не готовая и не на все случаи пригодная «универсальная мера человека», а мера, формирующаяся от первого трудового акта до самоосуществления всего человечества, и формируется она в практических отношениях людей к природе и между собой, поскольку те и другие следуют законам красоты. История показывает, что это процесс нелегкий.

Историческое движение человечества к своему самоосуществлению наполнено борьбой переплетающихся, переходящих друг в друга подлинно человеческих и животных, зверских, изощренно античеловечных отношений, так что попытки обойти этот критерий самоосуществления человечества и усмотреть красоту в данной исторической мере человека, в общественных качествах, ценностях, прогрессивности и пр. приведут только к чрезвычайно пестрой картине *эстетических взглядов*, из которых каждый исключает другие.

О коммунистическом обществе Маркс писал, что оно есть «законченное сущностное единство человека с природой, подлинное воскресение природы, осуществленный натурализм человека и осуществленный гуманизм природы»¹.

Открытие меры человеческого рода как самоосуществления человечества, свободно развивающего свои межчеловеческие отноше-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42, с. 118.

ния и творческие отношения к природе без риска обрушиться на себя ее слепые силы, и есть сознание возможности «осуществленного натурализма человека» — того коммунистического идеала, к которому мысль Чернышевского могла только приближаться.

Показателен такой факт. Мы видели, что Чернышевский, правда не без колебаний, отклонил потребительный и своекорыстный интерес от эстетического чувства, разделил прекрасное и полезное. Но в его представление о содержании искусства — в *общественное* — включается и прекрасное. «Прекрасное как объект, как прекрасное существо или прекрасный предмет, не есть единственное содержание искусства, — писал он в диссертации. — Не одно радостное, полное жизни и живой свежести интересует человека; не одно прекрасное и воспроизводится искусством» (162). Значит, прекрасное *интересует* человека, входит в широкий круг интересного. Но если это не потребительный и не своекорыстный интерес, то какой? Чернышевский отвечает: это интерес не ученого, а «просто человека», это «интерес жизни» — «все чувства, все стремления, возникающие в сердце человека» (159—160), — надо полагать, как человека, а не как специалиста, не как потребителя, не как торговца и т. п., но и не как творца, созидателя, труженика. Кто же остается? — Человек вообще, абстрактный человек как таковой, фейербаховский человек с абстрактной любовью к людям в наивных глазах. И хотя в дальнейшем социалистический идеал Чернышевского конкретизировался в антибуржуазном духе его «политической экономии трудящих-

ся», проблема эстетического интереса не была решена им до конца.

Кант отделил прекрасное от *приятного*, с одной стороны, и *полезного* и *доброго* — с другой, и полагал, что тем самым эстетическое удовольствие отделил от всякого интереса. Чернышевский отделил от эстетического чувства восприятие потребительной и своекорыстной пользы и вернул это чувство в широкую область человеческого интереса к миру, но своим представлением о человеческом интересе *вообще*, об интересе абстрактного человека как такового он только поставил вопрос об особенном эстетическом интересе. Чернышевский не мог знать, что к этому времени его старший современник Карл Маркс и этот вопрос уже разрешил для себя в рукописи, увидевшей свет полностью лишь в 1932 году.

Эстетический интерес — это интерес человека к эстетическому качеству продуктов творчества, к осуществлению единства меры и формы, к проявлению законов красоты в созидательной деятельности природы и людей, а не просто творческий интерес вообще (как и красота — не «творческое» вообще), тем более — не любование своей «творческой мощью»: такое самовосхищение — признак остановки творчества и скудости творческих сил души. Эстетический интерес — это интерес самоотверженного творца, созидателя, исследователя, борца, революционера, — *самоотверженный интерес*.

Чернышевский сформировался и выступил в годы наибольшего напряжения всех противоречий XIX столетия в Европе и в России.

В эпоху Возрождения античность была противопоставлена средневековому миру ради самоутверждения ренессансной личности, хотя эта многосторонняя личность кардинально отличалась от гармоничной древней своей способностью к развитию вместе с пришедшим в движение обществом, тогда как разложение древнего мира было также и концом гармонии античной индивидуальности. Буржуазное развитие к началу XIX века обнаружило такие раздирающие противоречия нового общества, что не только в далекую античность, но и в сравнительно близкие средние века отодвинулся невозвратимый идеал прекрасного человека, противостоящий партикулярному мещанину и его меркантильному царству, условием постоянного развития которого стало отчуждение личности, раздробление целостных характеров и образование эгоистической, бессердечной целостности. Наиболее полно и теоретически последовательно эта эстетическая си-

туация выразилась в системе Гегеля, который отнес идеал прекрасного, а вместе с ним и высшее осуществление искусства, в античное прошлое, несомненный же исторический прогресс современности передал очищенной от воображения, холодной мысли, способной превращаться лишь в практическую идею. Это противоречие могло быть преодолено только кардинальным отрицанием породившей его буржуазной реальности, но не во имя прекрасного прошлого, а во имя предчувствуемого будущего. Другими словами, превзойти противоречия гегелевской философии могла только мысль, выходящая за пределы буржуазного прогресса.

Самосознание передовых кругов России возникло после патриотического подъема 1812 года. Столкнувшись с европейскими противоречиями буржуазного развития и восприняв их как угрожающую своей стране перспективу, передовая русская мысль присоединила к этому острое сознание своих собственных проблем, аналогичных не только эпохе Возрождения с ее пафосом становления личности, но и эпохе Просвещения с ее антифеодальными и антиабсолютистскими устремлениями. Отсюда быстрота созревания критичного по своему духу и направлению реализма в русской литературе, как только она сумела адекватно выразить самочувствие проснувшегося к развитию образованного человека во враждебной ему социальной среде и поднялась поэтому на уровень всемирных высот художественности.

В своей эстетике, литературной критике и историко-литературных построениях Белинский выработал идею поступательного разви-

тия новой русской литературы на этом пути защиты человека, требовавшим правды о нем и критики действительности, а тем самым он отклонил гегелевский прогноз исчезновения искусства в чистой мысли прозаического мира.

На долю Чернышевского выпало теоретически обосновать этот магистральный путь развития современного ему искусства и развязать два гордиевых узла теории, возникшие в этой запутанной ситуации. Первый: как может процветать искусство, если заведомо известно, что оно теряет свой прекрасный предмет — гармоничного, цельного человека, идеал которого все дальше уходит в прошлое? Второй: если почва, на которой выросал прекрасный предмет искусства, ускользает из-под ног, то не заменят ли его идеи современности, способные вдохновить искусство, и какие это идеи, как они смогут воздействовать на художественное творчество? Оба вопроса можно свести к одному: какова судьба художественности во враждебном ей мире?

Ответы Чернышевского на эти вопросы и привели его к тому, что можно назвать гуманистической концепцией развития литературы и соответствующими принципами литературной критики.

1

Хотя Чернышевский еще в диссертации отверг гегелевскую схему смены художественного этапа саморазвития Духа философским, вся грандиозность проблемы еще долго не охватывалась его взглядом, и он сначала при-

нял традиционную формулу художественности — «единство идеи и образа».

Нередко и у нас еще встречается абстрактный подход к проблемам эстетики, когда искусство и художественный образ сводят к просто наглядному образу, выражающему идею, а науку и научное понятие — к просто элементарному понятию. Отсюда следуют бесконечные рассуждения о том, чем искусство отличается от науки: несет не только мысли, но и эмоции, говорят одни; позвольте, без эмоций нет науки, нет искания истины, возражают другие; да, но в искусстве образы конкретны, интуитивны, яркие, тогда как истины науки абстрактны и логистичны, вставляют свое слово третьи, и т. д. до бесконечности.

Чернышевский был выше такого — уже тогда тривиального и бесплодного — подхода. Он справедливо отмечал, что литературный образ нельзя назвать конкретным в смысле конкретности реального предмета, что сила литературы — в значительной степени сила общих мест, что в других отношениях образ в искусстве схож с образом творимой вещи, в частности свойством красоты, а «единство идеи и образа, содержания и формы не специальная особенность, которая отличала бы искусство от других отраслей человеческой деятельности» (161).

Последним соображением, как мы уже говорили, Чернышевский указал на происхождение этой гегелевской формулы из идеалистически завуалированного, но тем не менее верно схваченного характера труда. Открытию Гегеля он вернул земное происхождение, и это чрезвычайно важно для понимания того, как

от этой формулы шел Чернышевский к исследованию художественности.

Здесь необходимо сказать несколько дополнительных слов о рассмотренной выше категории *меры* предметов данного вида и о роли этой категории в формуле единства идеи и образа.

У Гегеля мера — единство качества и количества и момент перехода от бытия к сущности и явлению — в снятом виде есть в единстве идеи и образа (частный случай единства сущности и явления); иначе сказать, идея так определена в количествах своих качеств, что и вовне является в форме, которая при единстве ее с идеей и будет красотой.

Если перевести эту абстрактную диалектику на язык реального труда, то картина получится несколько иная. Сущность вещи (ее идея) состоит в ее полезности, соответствии человеческой потребности, раз она сделана человеком для себя. Но прямого скачка от сознания потребности к образу готового продукта труда не бывает, — творчество в том и состоит, что в нем находят единство меры и формы предмета, отвечающее потребности, то есть создают красивый предмет. Предположим, что я оказался в числе тех несчастных людей, которые не умеют забить гвоздя в стену и даже не знают, как это делается; если все же нужда заставила меня заняться этим делом, то такая потребность бессильна сама по себе породить образ молотка, и мне придется либо колотить первым попавшимся под руку предметом, либо, подобно пещерному предку, изобрести молоток, то есть найти единство меры и формы такого несложного инструмен-

та, вообразить себе его, начертить на бумаге и, наконец, сделать его так, чтобы удобным и красивым молотком было легко и приятно заколачивать гвозди, не попадая, в отличие от дядюшки Поджера, себе по пальцам.

Из всех этих и изложенных в предшествующей главе соображений должно быть ясно, насколько важное место занимает здесь понятие *меры* как сущности прекрасного: без него нельзя подойти к художественности — частному случаю красоты. И вот его-то Чернышевский и упустил, хотя и представлял себе общий ход превращений Идеи в гегелевской системе, цепочку философских категорий и место *меры* в этой цепочке. Как же это могло случиться?

Гегелевская Идея, будучи творцом всего существующего, должна сама собой определять все наличное бытие до мельчайшей пылинки, и, дробясь на бесчисленные частные идеи, она в полноте формы каждого предмета созерцает самое себя, свое инобытие. Поэтому в гегелевской философии «идею предмета, — пояснял Чернышевский, — называется сущность его в том виде, в каком она проявляется в действительности; идею предмет определяется до мельчайших подробностей» (232).

Как только мы вернем Идею из надмировых пространств в голову человека, так она, по мысли Чернышевского, превратится в обыкновенное, простое отвлеченное понятие, в котором «остается только сущность предмета», потому что, составляя такое понятие, «мы отбрасываем все определенные, живые подробности, с которыми предмет является в действительности» (232). Творящая мир Идея

реально оказывается единицей *логической* формы мысли, а формула единства идеи и образа утрачивает вместе с «живыми подробностями» *меру* предмета. Попросту сказать, годилась бы вещь для дела, а какой она структуры и формы — не суть важно, пожалуй, пусть будет «образом нелепа», как говаривали встарь.

В диссертации так и говорится: «Действование человека всегда имеет цель, которая составляет сущность дела и которая на философском языке может быть названа идеею дела; по мере соответствия нашего дела с целью... ценится достоинство самого дела; по мере совершенства выполнения оценивается всякое человеческое произведение» (161). Мера создаваемого продукта здесь исчезла, осталась только «мера совершенства выполнения», реально мыслимая без открытия меры творимой вещи.

Далее. Из всеобщности формулы единства идеи и образа никак не следует того, чтобы в искусстве она не получила особенностей, без учета которых художественное творчество будет трактоваться упрощенно. Чернышевский заметил, что красота предмета искусства не совпадает с красотой произведения: «...«*прекрасно* нарисовать лицо» и «нарисовать *прекрасное* лицо» — две совершенно различные вещи» (53). Но пафос аналитической мысли Чернышевского был направлен в сторону развенчания прекрасного как исключительного предмета искусства, что было вполне закономерно для искусства современного, имеющего дело далеко не только с прекрасными предметами. В этом анализе совсем исчезла угадан-

ная Гегелем и им же идеалистически завуалированная эстетическая сущность предмета — его мера. Отсюда у Чернышевского и возникло заключение, возвращающее понятие художественности к всеобщей формуле: «...«единство идеи и образа» определяет одну формальную сторону искусства, несколько не относясь к его содержанию; оно говорит о том, *как* должно быть выполнено, а не о том, *что* исполняется» (161). Это — второй камень преткновения у Чернышевского на пути его поисков.

Попробуем разобраться в этой непростой теоретической ситуации.

В элементарной вещи, создаваемой воображением и руками человека, всегда открывается одна из возможных ее мер и форм: прекрасно создать вещь и значит создать прекрасную вещь, найти единство меры и формы предметов ее вида — красоту. Это единство подчинено назначению вещи — ее соответствию человеческой потребности, составляющему ее *идею*, но не совпадает со своей идеей уже потому, что этой идее могут отвечать с равным успехом вещи различных типов красоты. Здесь, следовательно, обнаруживается несоответствие формулы «единство идеи и образа» с действительной красотой вещи — единством ее меры и формы. В последней формуле понятие красоты освобождается от утилитарности первой формулы, хотя та, казалось бы, и далека от утилитаризма. Заметим также, что если образ творимой вещи строится по законам красоты, усвоенным интуицией мастера, то это не значит, что между ним и объективным единством меры и формы в процессе

созидания не возникает противоречий, — они неизбежно возникают и разрешаются практическим открытием действительной красоты вещи; разумеется, этот процесс может кончиться и неудачей.

В отличие от простой полезной вещи, в *изображении*, даже самом элементарном, возможность противоречий увеличивается, так как появляется двойная мера: изображаемого предмета и изображающего образа, причем обе меры должны быть выражены в *одной* форме образа. Изобразить предмет надо так, чтобы было ясно, насколько он красив или безобразен, то есть передать изображением норму красоты предметов данного вида, иначе не осуществится мера самого изображения, образа. Естественно, что передать действительную меру изображаемого предмета нельзя без правдивого изображения этого предмета, будь он прекрасен или безобразен. И здесь, в пункте связи объективной меры изображенного предмета и объективной меры его образа с авторской идеей, толкованием, освещением может возникнуть противоречие, свидетельствующее о несовпадении *красоты* изображения с его идеей. Формула единства обеих мер изображения с самим образом не совпадает, следовательно, с формулой единства идеи и образа еще больше, чем в случае с простой вещью. Красота изображения еще дальше отстоит от утилитарности формулы единства идеи и образа, чем красота реальной вещи. Это, впрочем, совсем не значит того, что назначение изображения, *идея* — нечто лишнее или даже вредное: обнаруженное противоречие между красотой изображения и его идеей должно

заставить задуматься автора, верна ли его идея и подлинную ли красоту он создал, потому что изображение тем более соответствует своему назначению, чем объективнее его мера и форма. Вот почему в изображении не требуется особой декларации идеи автора, если идея полностью выражается в красоте образа, — она ясна и так.

Однако образ-изображение — еще не художественный образ; это может быть иллюстрация, чертеж, схема, карта или план, документальный рисунок или снимок и т. п. Художественный образ — «кирпичик», «клеточка» искусства как формы общественного сознания, и когда мы входим в эту сферу изображения *человеческого мира*, соотношения между всеми элементами образа значительно усложняются.

Человек — особенный предмет изображения, потому что он не стоит, как равный, в ряду других предметов и вещей, а создает из них свой человеческий мир; в художественном мире они, эти окружающие вещи, представлены не сами по себе, а в их отношении к человеку они составляют его часть как предмета искусства, причем часть, ему подчиненную, вспомогательную при его изображении. Отсюда — чрезвычайная сложность предмета изображения в искусстве, переплетение мер и форм вещей с мерой самого человека. Но это еще сравнительно простая сторона дела. Куда сложнее сам предмет искусства — человек, его сущность (совокупность всех общественных отношений), противоречивое единство его сущности с мерой человеческого в нем, действительной для данной исторической эпохи. Узлы связей между человеком и человеческим

миром, между его данной сущностью и мерой человеческого в нем, а затем между всем этим и освоением всего этого художником творчески при создании образа, создании прекрасного произведения, наконец, между вырисовывающимися картинами и их идейным осмыслением, зависящим от социальной позиции автора, — эти узлы связей, всегда готовые превратиться в узлы противоречий, здесь неизмеримо сложнее и труднее для художника именно качественно (а не только обильнее количественно), чем в случае с простым изображением или с образом простой вещи. И тем более художественность не совпадает с единством идеи и образа. Если идея не ведет процесс творчества, не вытекает из художественности органично, если она противостоит художественности и не растворяется в ней, то появляется противоречие, которое обнаруживает всю сложность структуры художественного произведения, никак не сводимую к голому выражению идеи. А это противоречие ставит перед исследователем вопрос о характере идей, не противоположенных художественности, а, наоборот, способствующих всему художественному процессу, с самого его начала. Это должны быть идеи, вытекающие из меры человечности данного исторического времени и соотнесенные с полным самоосуществлением человечества, только такая их *особенность* служит основой органической связи идейного содержания произведения с его художественностью. И наоборот, игнорирование меры предмета искусства — человека — приводит вместо художественности к иллюстраторской формуле единства идеи и образа.

Пока Чернышевский не понял этого в доступных ему пределах, он смог верно оценить лишь незначительные явления литературы, пребывающие ниже уровня художественности (романы и повести М. Авдеева и Евг. Тур), и остановился перед загадочностью произведений настоящего искусства.

2

Односторонняя трактовка художественности была свойственна работам Чернышевского трех первых лет, начиная с конца 1853-го (диссертация) и кончая серединой 1856 года, то есть до рассмотрения в «Очерках гоголевского периода русской литературы» эстетики и критики Белинского. Анализ предмета искусства, порой принципиально важный, оттеснялся на второй план. Чернышевским владел пафос передового — социалистического и революционного — мировоззрения, необходимого, по его тогдашним представлениям, не только общественному самосознанию, но и развитию литературы — во враждебных ей условиях и на уровне художественности.

Показательна в этом отношении жесткая формула, заканчивающая рецензию на «Бедность не порок» А. Н. Островского (май 1854): «В правде сила таланта; ошибочное направление губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже в чисто художественном отношении» (II, 240).

Теперь нам должно быть понятным, какие теоретические ходы мысли вели к этой форму-

ле, до недавнего времени считавшейся совершенно правильной. Что же касается существа дела, то если художественность состоит в единстве идеи (в данном случае направления) и образа, то, конечно, ошибочное направление, являясь единственным содержательным моментом отношения, ведет к ложности всего отношения в целом. Но нельзя не заметить, что здесь возникают возможности такого толкования художественности, по которому для нее вполне достаточно, чтобы мысль художника непосредственно, минуя правду изображения предмета, воплощалась в образ, а образ иллюстрировал эту мысль.

Опасность иллюстраторства, для наших критиков-демократов принципиально неприемлемого, прекрасно почувствовал еще Белинский. «Теперь многих увлекает, — писал он, — волшебное словцо: «направление»; думают, что все дело в нем, и не понимают, что в сфере искусства, во-первых, никакое направление гроша не стоит без таланта, а во-вторых, само направление должно быть не в голове только, а прежде всего в сердце, в крови пишущего, прежде всего должно быть чувством, инстинктом, а потом уже, пожалуй, и сознательною мыслию»¹. Подобные рекомендации, конечно, не решают проблемы: талантливая и искренняя иллюстрация остается иллюстрацией.

Чернышевский, как мы видели, «увлекся волшебным словцом». Получилась уже более конкретная формула: *ошибочное* направление

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 312.

губит талант; *ложная* мысль ослабляет художественность. Из негативных построений следовали и позитивные: верное направление поддерживает талант, правильная мысль укрепляет художественность, а в целом формула художественности выглядела бы в виде единства *правильной* идеи с образом. Это уточнение, впрочем, иллюстраторского характера формулы не изменяло, хотя и вносило в нее некоторое движение.

Понятие и образ перестали быть в этой формуле по-гегелевски тождественными друг другу, обрели относительную самостоятельность, и между ними вместо жесткого соответствия стало возможно взаимодействие, а следовательно, и противоречие. Правда, противоречие только одного типа: возникающее или из отклонения от *правильной* идеи, или из нарушения совершенства образа (как теперь у нас говорят, из недостатка мастерства). Был достигнут тот уровень решения проблемы, который почти столетие спустя выразился в известной формуле: прогрессивное мировоззрение способствует художественности, реакционное — препятствует, так что к передовой идее остается добавить мастерство, чтобы достичь высот художественности. Понять диалектические сложности историко-литературного процесса на этом уровне было, разумеется, невозможно.

Коренной недостаток этих формул художественности, как говорилось, в игнорировании ими специфического предмета искусства. Для Гегеля он — видоизменение той же Идеи и подразумевается в его формуле сам собой (венец саморазвития Идеи — человек). Для

иллюстраторской логики, наоборот, человек и его судьбы составляют всего лишь примеры для наглядной демонстрации идеи, то есть по существу они из содержательной сферы образа перемещаются в формальную и растворяются в ней, а так как формы искусства черпаются из всей действительности, то предметом искусства в этой системе понятий логично считается вся действительность и проблема специфичности предмета искусства ликвидируется. Кстати сказать, еще совсем недавно эта система понятий выдавала себя за единственно материалистическую эстетику и воинственно размахивала костылями своих убогих силлогизмов.

Исследование Чернышевским историко-литературных проблем никак нельзя свести к иллюстраторскому примитивизму. С другой стороны, исследование предмета искусства и влияния его характера на литературу еще не зашло так далеко, чтобы вывести Чернышевского к широкому обобщению закономерностей художественного развития. В диссертации определение специфичного для искусства предмета было только намечено («общеинтересное»), в рецензии на «Поэтику» Аристотеля сказано более определенно «о людях, их действиях, событиях с людьми, как о предметах, которым подражает поэзия» (334), в рецензии на «Песни разных народов» Н. Берга проблема античного искусства как вечного идеала была переосмыслена только наполовину: Чернышевский, отвергая эту концепцию Гегеля, указывал, что «не одним грекам досталось на долю развить чудную народную поэзию» (II, 298) и что развивается она, с другой стороны, «только у народов энергических» (II, 297);

но проблема прекрасного предмета уже не во времена патриархальности, к которым возврата нет, а в эпоху цивилизации оставалась еще по-настоящему не исследованной. Отсюда преувеличение роли передовых идей в художественном развитии, будто бы одним своим появлением способных обеспечить и поддерживать художественность.

После рецензии на «Бедность не порок» Чернышевскому указывали на правдивое изображение характеров в этой комедии Островского. Отвечая своему оппоненту, Чернышевский писал в статье «Об искренности в критике»: «...«Бедность не порок» в целом — произведение в высшей степени фальшивое и прикрашенное; и — главным образом — фальшивость и прикрашенность вносятся в эту комедию именно лицом Любима Торцова, которое, отдельно взятое, верно действительности. Это происходит оттого, что, кроме отдельных лиц, в художественном произведении бывает общая идея, от которой (а не от одних отдельных лиц) и зависит характер произведения» (II, 250 — 251).

По буквальному смыслу этих слов, характер произведения зависит и от «отдельных лиц», и от «общей идеи», но весь пафос Чернышевского здесь устремлен против фальшивой «общей идеи», которая отодвигает на задний план правду характеров, больше того — их правда вроде бы служит неправде «общей идеи». Перед нами та же абсолютизация идеи и подчинение ей предмета искусства, вытеснение его в сферу формы произведения.

В статьях о Пушкине, начатых через два месяца после рецензии на «Песни разных

народов», Чернышевский попытался более органично подчинить предмет искусства идее произведения. В следующей цитате мы намеренно выделяем характерные в этом смысле места: «Прояснить в своем уме основную мысль романа или драмы, вникнуть в сущность характеров, *которые будут ее проявлять своими действиями*, сообразить положения лиц, развитие сцен — вот что важно... И в этом случае мы ссылаемся на пример Пушкина, который так долго обдумывал планы своих произведений, иногда по несколько лет ожидая, пока зародившаяся *мысль создания* созреет в его голове, найдет себе *стройное и полное развитие*» (II, 452).

Внимание свое Чернышевский отдал здесь не характеру связи предмета изображения с идеей — эта связь мыслилась им еще прямой и жесткой, — а двум сторонам результата творчества: плану произведения и отделке его подробностей. Другими словами, и здесь анализ остается в пределах формулы единства идеи и образа.

Несколько страниц посвящает Чернышевский во второй статье о Пушкине доказательству той мысли, что *план* произведения решает успех дела у поэта совершенно так же, как, скажем, у столяра, и что заботиться об отделке подробностей до уяснения плана так же бессмысленно, как столяру по вершку полировать еще не сколоченную вещь (пример Чернышевского).

Выделяя в понятии *образа произведения* его *план*, то есть схему структуры, Чернышевский приближался к понятию *меры* произведения. Но субъективный план еще не есть мера,

объективная по своему характеру, к тому же план (как и мера) должен так или иначе соотноситься с «основной мыслью» произведения, даже с «общими воззрениями» писателя, а как раз раскрыть идеи Пушкина, его «общие убеждения» (II, 462) Чернышевский затруднялся, вернее, они казались ему тривиальными, взятыми у Карамзина и других не слишком передовых современников. И он пришел к парадоксальному выводу (к которому, впрочем, раньше него пришел Белинский), что «Пушкин был по преимуществу поэт формы», то есть «существенное значение произведений Пушкина — то, что они прекрасны или, как любят ныне выражаться, художественны», что у Пушкина «художественность составляет не одну оболочку, а зерно и оболочку вместе». Последний вывод даже ликвидировал единство идеи и образа, поскольку «зерном», содержанием образа выставлялась та же «художественность», то есть чистая красота. Красота, однако, чего? Ведь не может же быть сама по себе красота как таковая! Ответа Чернышевский не дает. Без всякой связи со всеми этими рассуждениями он лишь мимоходом отмечает у Пушкина «общую психологическую верность характеров» (II, 473).

Так Чернышевский, оставаясь на позиции единства идеи и образа, уже при встрече с поэзией Пушкина (поэзией, поднявшей русскую литературу до *художественности*), пришел к парадоксам, которые свидетельствовали, конечно, не о тривиальности пушкинских идей, а об узости самой формулы художественности, исключаящей предмет искусства как содержательный компонент и передвигающей

его в область формы. Знаменательно, что в приведенной цитате Чернышевский сводит художественность к общему понятию красоты («они прекрасны или, как любят ныне выражаться, художественны»).

Излишне говорить, что попытка Чернышевского подчинить предмет искусства идее и показать, что идея должна подчинить себе характеры и положения, — эта попытка не может быть удачной, когда критик сталкивается с настоящим искусством. Другое было бы дело, если бы Чернышевский указал на идеи сильные и живые, способные возникать из характеров и положений, из их правдиво изображенных взаимосвязей и поднимать их до социального смысла, способные возвести особенный предмет искусства на высоту общего социального звучания. К таким идеям Чернышевский пришел, но не сразу. Пока же ему все больше открывалось основное противоречие разворачивающегося литературного процесса — несоответствие между идейностью и художественностью творчества великих русских писателей.

3

Если применить формулу единства идеи и образа к русской литературе, она дала бы приблизительно следующий ход мысли. Пушкин достиг художественности несомненной, но такой, которая и зерно и оболочка вместе, а после него литература должна развивать в себе содержание, достойное этой высокой художественности, овладевать идеями века и —

больше того — внести свой национальный вклад в общечеловеческую культуру своим особым содержанием, как о том мечтал еще Белинский.

По этой схеме, которая какое-то время владела мыслями Чернышевского, как перед тем — представлениями Белинского, а несколько позднее — надеждами Добролюбова, получалось, что после Пушкина писатели, и прежде всех Гоголь, должны были выработать и внести в литературу содержательность и ясность идей, способных стать национальным достоянием ее развития и вкладом в общечеловеческую сокровищницу. Но как раз этого-то и не получалось, и Чернышевский, когда заметил нечто противоположное, остановился перед этим парадоксом развития. Перед ним вырисовывалась сложнейшая «проблема Гоголя».

До нас дошли отрывки из статьи о сочинениях Гоголя, которая не была напечатана, а только дала повод к «Очеркам гоголевского периода», как сказано в карандашной пометке самого Чернышевского на его рукописи. В этой статье Чернышевский еще вполне уверен в упрощенной схеме, хотя и озабочен трещиной, которую схема эта дала после «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя. Он признается себе в «неуловимом, эфирном характере поэзии Пушкина» и считает, что «определенное понятие о значении Гоголя составить гораздо легче», потому что не нужно «освобождать и себя и читателей от каких-нибудь неточных взглядов, как это приходилось делать, говоря о Пушкине». И если сам Гоголь спутал карты своими «Выбранными

местами...» и заставил критику (то есть Белинского) доказывать ложность новых отношений к литературе и публике, в которые Гоголь поставил себя этой книгой, то «это было только временною необходимостью, которая... не могла впоследствии мешать критике обратиться к... дивным произведениям Гоголя». Только смерть Белинского и мелочность последующей критики лишили нас «широкой и проникающей в массу оценки Гоголя, то есть целой литературной эпохи, можно сказать, целой исторической эпохи в развитии русского самопознания» (III, 771).

Так думал Чернышевский, принимаясь за «Очерки гоголевского периода». Но когда он написал уже четыре очерка и подошел к пятому, посвященному Белинскому, «проблема Гоголя» представилась ему в гораздо более сложном виде. «Вообще говоря, — размышлял он в наброске к пятому очерку, — почти у каждого из нас в образе мыслей есть что-то хаотическое, смутное... Даже лучшие умы не свободны от этого недостатка, — в пример укажем на Пушкина. С одинаковою искренностью писал он страницы, совершенно разноречивые по своему духу, так что, по-видимому, автор одной тирады должен был бы ненавидеть автора другой, — а между тем обе написаны одним человеком, который и не понимал, что жестоко противоречит сам себе. *Еще резче эта хаотичность понятий в Гоголе: она так велика, что многие могли объяснять ее только недобросовестностью или умственной болезнью*» (III, 770).

Нами здесь выделена фраза, по смыслу своему противоположная упрощенной схеме

развития русской литературы и свидетельствующая о том, что автор ее увидел или скоро увидит противоречия этого развития.

Правда, на этой же странице Чернышевский утверждает, что один Белинский «развил в себе стройный и твердый образ воззрений на литературные вопросы» и заложил «прочные основания», воспринятые публикой и охраняемые ею «при стремлении многих талантливых писателей возвратиться на прежнюю, до-гоголевскую колею» (III, 770). Но эта апология *критического направления* не устраняет замеченного Чернышевским в его же развитии противоречия. Чем неудержимее исчезает перед критическим взглядом писателя положительный, прекрасный предмет изображения, тем труднее писателю найти идейную точку опоры и удержаться на уровне высокой художественности. Но пока что эту трудность, совершенно ясно выраженную не только теорией Гегеля, но и самим Гоголем в лирическом отступлении о судьбе писателя, дерзнувшего вызвать наружу всю страшную, потрясающую тину мелочей, Чернышевский не ввел в орбиту своих размышлений.

Художественность, ослепительная настолько, что за ней неуловим характер поэзии, и это при хаотичности свойственных Пушкину «общих убеждений». Дивные произведения при еще большей хаотичности понятий Гоголя, его «общих воззрений». И при всем том оба составляют по целой литературной, больше того — исторической эпохе в развитии русского самопознания, — вот противоречие, над которым нельзя не думать, и Чернышевский продолжал исследовать «проблему Гоголя».

В то же самое время, когда Чернышевский, с одной стороны, начинал понимать всю сложность «проблемы Гоголя», а с другой — выдвигал следующую формулу художественности: «Художественность состоит в соответствии формы с идеею... Если идея фальшива, о художественности не может быть и речи... Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее» (III, 663), — у него складывались более сложные, чем приличествует «просветителю чистой воды», воззрения на сущность исторического развития.

«Жизнь рода человеческого, как и жизнь отдельного человека, — писал он в статье о сочинениях Т. Н. Грановского, опубликованной в июне 1856 года, — слагается из взаимного проникновения очень многих элементов: кроме внешних эффектных событий, кроме общественных отношений, кроме науки и искусства, не менее важны нравы, обычаи, семейные отношения, наконец, материальный быт: жилища, пища, средства добывания всех тех вещей и условий, которыми поддерживается существование, которыми доставляются житейские радости или скорби» (III, 356). И хотя через четыре месяца, в самом начале книги о Лессинге, Чернышевский «первою виновницею всякого прогресса» выставит науку, здесь он говорит о «материальных условиях быта» как об «играющих едва ли не первую роль в жизни, составляющих коренную причину почти всех явлений и в других,

высших сферах жизни» (III, 357). Такое сложное представление об общественной структуре не могло не трансформировать старую формулу художественности, особенно когда Чернышевский в «Очерках гоголевского периода» углубился в изложение эстетики и критики Белинского.

Начал Чернышевский это изложение как раз с формулы единства идеи и образа: немецкая философия высокой литературой признавала такую, в которой значительность идеи соединяется с художественностью формы, осуществляющей идею, а критика гоголевского периода (Белинский) «от этих эстетических аксиом... никогда не отступала» (III, 178). Через два месяца, в шестом очерке (сентябрь 1856), Чернышевский писал все еще о «гармонии убеждений человека со смыслом его художественных произведений» и о том, что эта гармония со времен Гоголя и Белинского «владевает в нашей литературе и придает ей силу и жизнь». Правда, речь шла здесь о ликвидации намеренного разрыва между житейскими воззрениями и романтическими произведениями, а не о противоречиях в творчестве реалиста, но все же Чернышевский подтверждал принцип воплощения «живой идеи» в художественном создании (III, 201).

Но когда Чернышевский подошел к воздействию Гегеля на Белинского и к процессу преодоления гегельянства Герценом и Белинским, то он естественно вернулся к материалистическому анализу спекулятивных категорий и подверг пересмотру и расщеплению *идею прекрасного* в искусстве — основу формулы единства идеи и образа. Это произошло всего

через месяц в седьмом очерке (октябрь 1856).

Мы уже приводили в прошлой главе это рассуждение о том, что стремление к прекрасному является служителем других, содержательных и более сильных потребностей человеческой природы. «Так всегда производились все создания искусства, замечательные по своему достоинству», — добавляет к своему рассуждению Чернышевский и, чтобы уже все было до конца ясно, повторяет свое излюбленное выражение: иначе не получалось «ничего замечательного даже и в художественном отношении» (III, 237).

Итак, вместо одной *идеи прекрасного* — три *содержательных* идеи или стремления (к «правде, любви и улучшению быта»), которым стремление к прекрасному служит как идея *формальная*, дающая выражение содержательным идеям произведения. Речь попросту идет о выражении трех идей (вместо одной) в прекрасном по форме образе (произведении).

Чернышевский не пояснил, что он понимает под «правдой, любовью и улучшением быта», но в общих чертах о том нетрудно догадаться. Вспомним: «в правде сила таланта»; правда может быть «теоретической» — «правдой без всяких прикрас», и «практической» — правильностью направления, верностью, прогрессивностью основной мысли произведения. Любовь здесь надо понимать в широком фейербаховском смысле; это ясно из следующих слов Чернышевского в том же седьмом очерке: «Любовь и доброжелательство (способность радоваться счастьем окружающих нас людей и огорчаться их страданиями) так же врождены человеку, как и эгоизм», но эгоизм, так ска-

зять, дальше от человеческого в человеке: «Кто действует исключительно по расчетам эгоизма, тот действует наперекор человеческой природе, подавляет в себе врожденные и неискоренимые потребности» (III, 229). Таким образом, стремление к любви есть стремление к самоосуществлению в человеке его естественного доброжелательства другому человеку. Наконец, под *улучшением быта* подразумевалось, как мы знаем еще из юношеских дневников Чернышевского, коренное преобразование общественных отношений в духе социалистических принципов, сущность которых (в отличие от утопических форм) Чернышевский принял полностью.

Множественность «сильных» идей или стремлений, под влиянием которых создаются произведения искусства, требовала какой-то упорядоченности, выявления их взаимосвязи. С беглого взгляда заметно, скажем, что правда в смысле *правильного направления* конкретизируется в стремление к «улучшению быта», а правда в смысле правдивости изображения — вовсе не относится к *идейному содержанию* произведения. Это упорядочение понятий, относящихся к идейному содержанию искусства, Чернышевскому удалось сделать в итоговом, девятом, самом напряженном и богатом мыслями из «Очерков гоголевского периода русской литературы».

Как видим, исследование Чернышевским проблемы художественности в историко-литературном разрезе пошло по пути аналитического расщепления *идей* искусства. Чернышевский прямо ставил перед собой вопрос об «отношении литературы к обществу и занимающим

его интересам» (III, 236). Естественно, что другая сторона творческого процесса — отношение художника к специфическому предмету искусства — оставалась до времени в тени. Чернышевский, например, совершенно прошел мимо освещения этой важнейшей стороны в работах Белинского «примирительного» периода, так что для него разбор гоголевского «Ревизора», сочинений Марлинского и «Героя нашего времени» Лермонтова — всего лишь образцы критики «почти исключительно с художественной точки зрения» (III, 240), о которой нечего сказать. Несправедливость такого заключения лучше всего опровергается тем, что вскоре Чернышевский сам по-своему обратится к такого рода критике, отдающей почти исключительное внимание анализу изображения писателем предмета и самого изображенного предмета.

Если несомненно, что на первом месте у Чернышевского в это время были проблемы идейного содержания искусства, то отсюда не следует, что проблемы предмета искусства его совсем не интересовали и он над ними не размышлял. Результаты таких размышлений сказались в краткой и чрезвычайно содержательной вводной главе к книге о Пушкине, написанной для юношества и требующей поэтому предельной ясности и полноты мысли. Чернышевский там, как мы уже говорили в первой главе, дал точную формулировку особенного предмета «изящной словесности» («произведения изящной словесности описывают и рассказывают нам в живых примерах, как чувствуют и как поступают люди в различных обстоятельствах, и примеры эти большею

частью создаются воображением самого писателя») и его вероятностного характера («произведение изящной литературы рассказывает, как всегда или обыкновенно бывает на свете»). Мало того, там же Чернышевский ясно сказал о *гуманистическом* назначении искусства, и особенно поэзии: поэзия располагает «людей к благородному понятию о жизни и к благородному образу чувств» (III, 313). Эти утверждения сыграли чрезвычайно важную роль в дальнейшем исследовании Чернышевским принципов развития художественной литературы. Это особенно относится к идее *гуманистической* сущности назначения искусства.

В этом последнем смысле характерно, что проблема гуманизма стала выделяться Чернышевским и у Белинского. Он даже заключил, что «в начале первой статьи значение Пушкина объясняется преимущественно с художественной точки зрения, а в заключении последней статьи сильнее... выставляется на вид значение его деятельности для нашего общества, в котором его поэзией пробуждалась гуманность» (III, 275).

Мысль Чернышевского, таким образом, была к концу 1856 года подготовлена к широкому обобщению как прямым исследованием проблем идейности искусства, так и интуитивными (без логического доказательства) заключениями о человеке как предмете искусства и о гуманистической сущности художественного творчества.

К этому обобщению, без которого невозможно понять характер всего искусства нового времени, мы и обратимся.

Перестраивая в последнем обзоре свою схему истории русской литературы, Белинский, как отметил Чернышевский в девятом очерке, «историею доказывает неизбежность нынешнего направления литературы, эстетикою совершенную законность его, нравственными потребностями нашего общества необходимость его» (III, 292). Историко-литературная линия от Кантемира до Пушкина и Гоголя, проводимая Белинским, и его мысль об обращении литературы к «участи низших классов» памятли читателю и не требуют особых комментариев. Сложнее дело обстоит с обоснованием «натуральной школы» Белинским эстетически.

В самом деле, Белинский воспринимает всю ситуацию с современным ему искусством еще в значительной степени как нашествие общественных вопросов в храм искусства *как искусства*. Если он, с одной стороны, отвергает *чистое искусство, искусство для искусства, самоцельное искусство* и усматривает искусство *как искусство* у древних греков, достигавших в нем «равновесия содержания и формы» (III, 263)¹, то, с другой стороны, выдвижение вперед общественных вопросов и вторжение их в искусство, кажется ему, «не могло не изменить общего направления искусства во вред ему» (III, 261), хотя — возражает он самому себе — «из этого еще нет причины

¹ Здесь и дальше ссылки даны на Полн. собр. соч. Н. Г. Чернышевского, обильно приводившего тексты Белинского в «Очерках гоголевского периода русской литературы».

вопить о падении искусства», потому что удаление его от древнего «и составляет его силу»: «от этого оно нисколько не перестало быть искусством, а только получило новый характер» (III, 263). Цепь этих противоречивых утверждений свидетельствовала о чрезвычайной сложности вопроса и переломном характере его осмысления Белинским.

Делает честь великому критику его нежелание расстаться с искусством *как* искусством и стремление раскрыть, разгадать этот «новый характер» искусства во враждебном ему мире, понять, какими путями оно может не просто сохраниться, но развиваться и возвышаться именно как искусство. Но ответы не могли получиться сразу, и Белинский, введя новый критерий художественности («перевес важности содержания над важностью формы» — III, 263) и отвергнув гегелевский критерий самоосуществления искусства («равновесие содержания и формы»), все же оставил последний в силе, когда сравнивал в том же обзоре романы Герцена и Гончарова: роман Гончарова он поставил художественно выше.

Не лишним будет заметить, что формулу «чистого», самоцельного искусства, освобожденного от всякого содержания, зачастую неверно и несправедливо приписывают Гегелю: его идеал искусства как раз полон самостоятельного жизненного содержания, еще не стесненного государственными и иными подчиняющими человека формами, и потому слова Белинского о «равновесии содержания и формы» в античном искусстве не расходятся с гегелевским идеалом. Белинский здесь не преодолевает Гегеля, а возражает только

современным ему эпигонам идеалистической эстетики, выхолостившим из идеала искусства жизненное содержание. С другой стороны, он еще только *ставит* вопрос о таком «новом характере» современного искусства, при котором бы оно «нисколько не перестало быть искусством». Чернышевскому предстояло продолжить поиски Белинского.

Здесь необходимо вспомнить, как Чернышевский еще в рецензии на «Песни разных народов» возразил гегелевской концепции высшей античной художественности.

Во-первых, расцвет эпической поэзии на определенной ступени народного самосознания Чернышевский считал этнографическим законом, — правда, он осуществляется только «у народов энергических, свежих, полных кипучей жизни, искренности, достоинства и благородства» и там, где «совершались силою народа великие события» (II, 297, 295). Тем самым отвергалась исключительность античного искусства: есть и другие вершины народного эпического творчества.

Во-вторых, все эти вершины народного творчества Чернышевский не только отнес в «специально младенческий период народной жизни» («Этого общепринятого определения, однако, недостаточно», — заметил он), но и признал их не удовлетворяющими цивилизованного человека ни формой, ни содержанием. Тем самым отвергалась идея упадка искусства после античности и замены его другими формами самосознания общества. И главной причиной здесь Чернышевский выдвигает коренное изменение характера всей жизни цивилизованных народов.

«Сущность патриархальной жизни — неподвижность; формы этой жизни — неподвижные, оцепеневшие формы. Точно таковы же они и в народной поэзии» (II, 307). В ней нет духовного разнообразия, индивидуальных особенностей, нет постоянного развития содержания и формы, она — «отголосок прошедшего младенчества» (II, 308).

Чернышевский не охарактеризовал противоречивой сущности цивилизованной жизни и вытекающих отсюда противоречий между искусством и жизнью и внутри искусства. Мы можем только по логике «от противного» заключить, что искусство и литература цивилизованного мира должны постоянно развиваться вслед за обществом, состоять из индивидуальных творений художников, изображать все разнообразие индивидуальных особенностей и судеб, постоянно обновлять свои художественные формы. Приблизительно так и представляли себе в общем виде Белинский и Чернышевский развитие национальных (народных) литератур с перспективой их роста к «всемирно-историческому значению». Но тем самым еще нисколько не решались указанные противоречия цивилизованного развития.

Еще в рецензии на «Песни разных народов» Чернышевский применил диалектику Гегеля к истории и заключил, что «конечный результат исторического развития состоит в теснейшем сближении всех членов нации в одно плотное духовное целое» (II, 295), что движение к этому идеалу обеспечивается развитием общечеловеческих начал в каждой нации, которое ускоряет их сближение между собою, и что исключительное развитие нацио-

нальных особенностей, специально принадлежащих тому или другому народу, ставит эту нацию «в отталкивающее положение против общечеловеческих элементов», так как «временное и случайное проявление становится в этом случае выше общего начала, форма выше содержания», «вместо движения превозносится застой, вместо живого духа начинает господствовать мертвая буква» (II, 293).

Эта схема движения к единому социалистическому содержанию богатства национальных форм человечества, законом жизни которого становится непрерывное движение, противостояла «цивилизированной» современности («развитие цивилизации сопровождается не одними выгодами» — II, 297), основанной на эксплуатации народа, лишенного «выгод цивилизации», и полной противоречий между движением и застоём, прогрессом и реакцией. Она, эта схема, заставляла искать опору для искусства в таком общественном движении и в таких соответствующих ему идеях, которые противостояли «невыгодным» для народа сторонам цивилизации и открывали путь в будущее. В эту сторону и устремляется мысль Чернышевского.

«У каждого века, — пишет он в девятом из «Очерков гоголевского периода», — есть свое историческое дело, свои особенные стремления», есть они и у XIX века, среди противоречий цивилизации открывшего перспективу выхода человечества в бесклассовое общество. «Жизнь и славу нашего времени составляют два стремления, тесно связанные между собою и служащие дополнением одно другому: гуманность и забота об улучшении челове-

ской жизни» (III, 302). Вот эти-то два стремления, эти-то две идеи, «сильные и живые», и способны так повлиять на литературу, что она и во враждебных ей условиях достигнет блестящего развития. Остановимся на этих двух «идеях, которыми движется век», несколько подробнее.

6

Перед нами уже не жесткое и в то же время достаточно неопределенное требование некоего правильного направления и тем более не абстракция прогресса, показавшего в буржуазном обществе свою двусмысленность, — в центре теперь проблема таких взаимоотношений человека и общества, когда на первый план выдвигается *гуманность*, а общественное развитие подчиняется потребностям постоянного развития личности и представляется в виде *заботы об улучшении человеческой жизни*; перед нами, следовательно, осознанное или бессознательное, вытекающее из отрицания противоречий цивилизации, общественное требование *гуманистического общества*.

Единству этих двух стремлений века Чернышевский придавал *определяющее* значение, а в каком смысле — это будет нам понятно, если мы вспомним, что в статье о Грановском он отводит «материальным условиям быта» «едва ли не первую роль в жизни» — роль «коренной причины почти всех явлений и в других, высших сферах жизни». Конечно, Чернышевский здесь не поднимается до исторического материализма, но знаменательно, что в основу социального преобразования он поло-

жил коренное изменение глубинных отношений между *личностью* и *обществом*, а уже отсюда выводил и другие, зависимые проблемы.

«К этим двум основным идеям, — продолжает он, — примыкают, от них получают свою силу все остальные частные стремления, свойственные людям нашего века: вопрос о народности, вопрос о просвещении, государственные, юридические стремления... отдельные науки... То же замечаем и в судьбе искусств...» (III, 302). Таким образом, решение вопросов национального развития («вопрос о народности»), просвещения народа, политической программы определенного рода, развития социальных наук и всех искусств — это все так или иначе связано с двумя стремлениями, «которыми движется век».

Но с этими стремлениями невидимыми нитями связаны и все те широкие формы культуры, в которых отрицается античеловечность цивилизации, обрисовано плачевное положение человека в цивилизованном обществе и его живое неприятие бездушных законов чиновничье-крепостнического ли, буржуазно-предпринимательского ли — здесь то и другое равно отвергается — мира.

Так Чернышевский устанавливает широкий фронт освободительных устремлений и идей века, к которым причастна и вся великая русская литература, начиная с Пушкина.

С этой точки зрения, повторим, не вообще прогрессивных или передовых идей, а именно широких освободительных стремлений, подошел теперь Чернышевский и к вопросу о так называемом «чистом искусстве» и вместе с

ним — к самой проблеме художественности.

Если для Белинского «чистое искусство» еще в какой-то мере оставалось хотя и недостижимым, но все же идеалом, то Чернышевский начал с того, что назвал его «небывалым и невозможным» искусством, «которого никто не знает и никто, ни сами они (приверженцы его), не желает» (III, 299). Под видом «чистого искусства» сторонники его «хотят подчинить литературу исключительно служению одной тенденции» — «эпикурейской», то есть заставить ее «забыть обо всем, кроме хорошего стола, женщин и беседы на аттический манер» (III, 300), другими словами, поставить литературу на службу прихотям господствующих классов, их потребительски-паразитическим вкусам и требованиям.

Не следует ли отсюда, что эпикурейское направление точно так же надо подвергнуть остракизму, как его сторонники стремятся это сделать с отрицательным направлением? Это было бы, отвечает Чернышевский, бесполезно и просто нелепо: «эпикурейское настроение духа, существуя в жизни, имеет право выражаться и в литературе, которая должна обнимать собою всю жизнь». Господствовать над жизнью «счастливые празднолюбцы» будут не вечно, с ними отойдет в прошлое и «эпикурейское направление», потому что «для огромного большинства людей такая тенденция всегда казалась и будет казаться безвкусна или даже решительно противна» (III, 301). И дело не только в классовой неприязни трудовых людей к тунеядцам — об этой стороне дела Чернышевский не упоминает, хотя и мог бы. Дело прежде всего в новом характере стремле-

ний времени, стремлений личности, а соответственно и в новом характере литературы как искусства, — вот где ответ на вопрос Белинского о «новом характере» современного (в отличие от античного) искусства. Чернышевский пишет об этом так:

«Если же речь переходит к настоящему времени, то надобно заметить, что оно решительно неблагоприятно для эпикуреизма, как время разумного движения и борьбы, а не праздного застоя, и так как эпикуреизм в жизни для нашего времени есть занятие холодно-эгоистическое, следовательно, вовсе не поэтическое, то и в литературе эпикурейское направление нашего времени, по необходимости, запечатлевается холодной мертвенностью. Поэзия есть жизнь, действие, борьба, страсть; эпикуреизм в наше время возможен только для людей бездейственных, чуждых исторической жизни, потому в эпикуреизме нашего времени очень мало поэзии... Действительно, все произведения, написанные нашими современниками в этой тенденции, совершенно ничтожны в художественном отношении: они холодны, натянуты, бесцветны и риторичны» (III, 301).

Чернышевский не мог ответить на вопросы о том, откуда вытекают, какими причинами обусловлены такие противоречия «цивилизации», то есть классового антагонистического и ближайшим образом буржуазного строя. Для него было вполне ясно лишь то, что человечество вышло из застойного патриархального состояния и двинулось вперед неудержимо, что этому стремлению препятствуют паразитические классы, которые хотели бы удержать свое господство если не навсегда, то на возможно

более длительное время, что силы движения рождают истинную образованность, истинную науку, истинное искусство в противоположность использованию этих форм господами для самозащиты, что норма жизни самого человека обусловлена теперь не ограниченной гармонией патриархальной жизни, а этим непрерывным движением вперед, развитием всесторонних связей между людьми и выражается в требовании условий для всестороннего развития личности, как о том писали утописты. Все это если не вполне исторически конкретно, то достаточно широко и глубоко: Чернышевский мыслил всемирно-историческими эпохами развития человечества.

Вот почему неверно было бы понять Чернышевского таким образом, что он ратовал всего лишь против немногочисленных поэтов и прозаиков, причислявших себя к хранителям «чистого искусства». Водораздел Чернышевский проводит не между «чистым» и «гражданским» искусством, а между искусством, потакающим прихотям господ, и искусством, служащим развитию гуманности в человеке и обществе. Не против Фета, стихи которого, кстати сказать, печатались в тех же книжках «Современника», что и «Очерки гоголевского периода», выступал Чернышевский, а против антигуманной литературы, действительно холодной, натянутой, бесцветной и риторичной, как сам он показал разбором повестей и романов Авдеева и Евг. Тур, стихов Бенедиктова, Ростопчиной и пр., да еще против теоретиков «чистого искусства» вроде Дружинина.

Но если водораздел проходит между литературой гуманистичной по существу и литера-

турой антигуманной, замкнувшейся в эгоистичных интересах, и если настоящей литературой может быть только первая, то почему все-таки возникает «проблема Гоголя» чуть не на каждом шагу? На этот вопрос Чернышевский дает *внешний* ответ, ссылаясь на враждебные, гнетущие литературу силы и отсутствие твердой опоры ее на публику, не дозревшую до той самостоятельности, когда она формирует *общественное мнение*, способное заявить «свои права на литературу» и «управлять литературой, неотступно требуя, чтобы она была его выразительницей» (III, 306, 307). Выше этого объяснения, верного, но недостаточного, Чернышевский не поднялся и впоследствии, когда специально разбирался в трагедии Гоголя в статье о его сочинениях (август 1857 года).

«Не торопитесь же осуждать русского писателя: о, если б вы знали, как неблагоприятны для развития его таланта обстоятельства и отношения, в которых он действует, вы подивились бы не бессилию, а силе его; вы подивились бы не тому, что он идет медленным и колеблющимся шагом, а тому, что он хотя как-нибудь идет. Не торопитесь осуждать русского писателя за недостатки его произведений, читатель: осуждайте за них себя» (III, 308—309). Так Чернышевский заканчивал «Очерки гоголевского периода» (эти страницы, кстати, не увидели света в журнале); упреки к читателю относил, без сомнения, и к себе, к своим недавним суждениям о Пушкине, об Островском...

Широкий поток освободительного движения, включающий в себя и гуманистические устремления литературы и искусства, тотчас же разбивался на ручейки и речки, как только речь заходила о переходе от неприятия враждебной человеку действительности и протеста против нее к поискам путей и средств «улучшения человеческой жизни», к конкретным социально-политическим программам, соответствующим интересам различных социальных сил, участвующих в этом процессе. Такие программы, более или менее осознанные и сформулированные в условиях незрелости классовой борьбы, не способной вывести из классового общества к подлинному освобождению человека, чаще всего служили источником так называемых «предвзятых идей» в произведениях литературы и искусства, когда писатель не только выражал свое подлинное отношение к изображаемому предмету, но и пытался преподнести читателю свои рекомендации, свои «рецепты спасения». В этом пункте и возникала возможность столкновения гуманистически-художественной силы произведения с его идейной слабостью, — то, что не так давно неточно называли противоречием между мировоззрением и творчеством (или художественным методом).

Неточность, и весьма существенная, здесь состоит в том, что «метод» или все «творчество» в целом отрывается от идеологии и противопоставляется мировоззрению как нечто внеидеологическое, независимое от социальных интересов, от социальной структуры,

как «чистая» истина и т. п. А когда такая опасность деидеологизации художественного творчества (или метода) осознается, то метод причисляют к явлениям мировоззренческого порядка, не замечая, что тем самым ликвидируют всю старую, сравнительно широкую проблематику и ставят новую, более узкую проблему: о противоречиях между *разными* мировоззренческими пластами, внутри мировоззрения. Это решение вопроса сейчас наиболее, кажется, у нас распространено: произведение, как считают, есть эстетическая система¹, основанная на полном единстве эстетических воззрений и их воплощения в художественной ткани; противоречия возникают между этой *эстетической* системой и *политическими* воззрениями писателя. Как будто эстетические взгляды живут где-то отдельно от политических и сами не несут классового содержания в определенной социально-политической ситуации! И как будто эстетические взгляды не могут расходиться со стихийным гуманистическим отношением к предмету, составляющим силу художника и опору художественности его произведений!

Реальное объяснение очевидных противоречий большого искусства XIX века вытекает из

¹ Терминология неточная: если непременно надо говорить о системах, то произведение есть *художественная* система, а не просто эстетическая, подчиненная только общему закону красоты. Произведение, как говорилось выше, сочетает две меры (красоты) — меру предмета (человека) и меру самого произведения. Когда говорят об эстетической системе применительно к художественному произведению, то мера предмета искусства пропадает.

реальных противоречий того времени и антагонистического общества вообще. Известна мысль В. И. Ленина о том, что условия жизни трудящейся и эксплуатируемой массы в каждой буржуазной нации неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую, а вместе с тем и *элементы* демократической и социалистической культуры¹. Насколько значительными считал Ленин эти элементы, можно судить по тому, что рядом с предшественниками русской социал-демократии он назвал в «Что делать?» приобретающую всемирное значение русскую литературу: конечно, он подразумевал *не всю* русскую литературу, а именно ту, которая изображением своего предмета ставила всемирно-исторические вопросы и создала эпоху в художественном развитии человечества.

В. И. Ленин говорил, что каждый специалист придет к коммунизму своим путем, через данные своей специальности. Это в высшей степени относится к искусству и литературе: изображая человека и подходя к этому изображению с позиции самочувствия личности в данном обществе, а тем самым отражая глубинные отношения между конечной целью производства (удовлетворять материальным и духовным потребностям людей) и его непосредственной целью (в эксплуататорском обществе — прибавочный продукт, прибыль и т. д.) и, следовательно, между личностью и обществом, искусство не может не выступать против всех античеловечных социальных отно-

¹ См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120—121.

шений, и, поскольку остается верным гуманистической сущности, оно вливается в общий поток освободительного движения, присоединяет свои произведения к элементам демократической (то есть отражающей неприятие угнетения народом) и социалистической (устремленной к будущему свободному человеку) культуры, даже если писатели и предлагают ограниченные и прямо реакционные «рецепты спасения» от социальных язв и пороков и выдвигают утопические эстетические идеалы.

Границы действительного гуманизма, конечно, подвижны, и он сам имеет внутри себя множество градаций, но решает все же успех художественности он, именно с ним связано проникновение в объективную меру человека в данных социальных условиях, в тонкости человеческой души, в глубины человеческих отношений — во все, чем живет и без чего не может жить рожденная развитием человечества личность. Он же толкает писателя к переходу на сторону народа (иначе был бы необъясним, скажем, перелом у Толстого); беспомощные и реакционные идеалы и «рецепты спасения» человечества тоже чаще всего принимают внешне гуманистическую форму подправленной под человеколюбие религии: не получая решающих ответов ни от освободительного движения, ни от передовой мысли своего времени или отшатываясь от суровых требований того и другой, писатель кидается к вере и апеллирует к темным массам, как это было с Достоевским.

Гуманистическое сознание отношений личности и общества, как говорилось, уходит своими глубочайшими корнями в социальную

структуру, стоящую в определенном конкретно-историческом отношении к конечной цели производства — человеку и его потребностям. Нам уже приходилось писать в книге «Эстетические воззрения Чернышевского и Добролюбова» (1974) о том, как с этим социальным отношением, освещенным К. Марксом в первоначальном варианте «Капитала», связано развитие искусства. Здесь же только скажем, что учение Ленина о двух культурах в каждой досоциалистической классовой культуре исходит из этой разработанной Марксом структуры отношений способа производства к его непосредственной цели и цели конечной: во всяком антагонистическом обществе конечная цель, человек, приносится в жертву непосредственной цели — прибавочному продукту, прибавочной стоимости и прибыли и т. д., вследствие чего и возникает резкое противоречие между личностью и обществом, ярче всего отражаемое искусством и особенно художественной литературой.

Всего этого Чернышевский в таком конкретном виде, конечно, не знал, но он шел к этому своим путем и, как мы видели, поставил вопрос о взаимоотношении личности и общества и об отражении его искусством в общем виде правильно, плодотворно. Теперь такая постановка проблемы должна была изменить само понятие художественности, а с ним и подход к истинно художественным произведениям, в перспективе — к развитию литературы как искусства, наиболее чуткого к социальным проблемам нового времени.

Гуманистический момент художественного творчества не был новостью для Чернышевского после Пушкина, Гоголя и Белинского, но до 1856 года он еще не раскрывался перед ним как сущность художнического отношения к предмету, к человеку. В своей первой критической статье — о романе и повестях М. Авдеева — он утверждал, что нельзя идеализировать античеловеческое в человеке: «Спору нет, в самом пошлом человеке, в самом отталкивающем тунеядце есть что-нибудь человеческое, и в жизни его есть или были светлые, человеческие отношения, есть или были поэтические минуты. Идеализируйте их, если у вас идеализирующий, примиряющий взгляд; и ваше дело будет правдивое, благородное дело, потому что в пошлом или ничтожном человеке будете учить нас любить человека» (II, 218). Чернышевский, как видим, рассматривает такое отношение как частный случай и даже непривлекательный: у писателя сохраняется «примиряющий взгляд», а он должен быть сторонником прямого отрицания, творить по формуле единства идеи и образа. Но почему же, в сущности, нельзя отрицательно относиться ко всей действительности и в то же время «учить нас любить человека»? Здесь нет противоречия, противоречие, наоборот, в приведенном суждении Чернышевского, и он в конце 1856 года перестраивает свои понятия.

С другой стороны, формула единства идеи и образа взрывалась изнутри иронией Чернышевского, сопровождавшей ее применение к писателям типа Авдеева, Евг. Тур или отсто-

ящим еще дальше от действительной художественности. Ирония первоначально относилась к произведениям этих писателей, но в случае с книгой стихов графини Ростопчиной она обратилась и на формулу: оказалось, что по этой формуле получается высокая художественность из совершенного единства пустейшей лирической героини с такой же сухой, экзальтированной и холодной формой стихотворений. Чернышевский, конечно, сознательно включил в свой силлогизм логическую ошибку, на что и намекает читателю в конце рецензии, но как-то особенно наглядно становится здесь ясен и формальный, безразличный к предмету искусства и его собственной мере характер этой формулы. Логика формулы, пусть и безукоризненно правильная, просто неспособна уловить действительные отношения между сложным идейным содержанием (вспомним расщепление идеи Чернышевским), не менее сложным предметом (вспомним взгляд Чернышевского на человека как на средоточие многих стремлений) и художественной (а не просто эстетической) формой. Требовался именно содержательный их анализ, к нему Чернышевский и обратился одновременно с завершением «Очерков гоголевского периода». Поводом к такому анализу послужили вышедшие в 1856 году «Детство и отрочество» и «Военные рассказы» Л. Н. Толстого, а затем и «Утро помещика».

Молодой Толстой заявил себя несомненным талантом, автором произведений художественных, но в то же время и человеком, который не смущаясь заявлял неожиданные ретроградные идеи, — таким он представлялся

многим, в том числе Некрасову и Тургеневу. Это был ярчайший случай «проблемы Гоголя», к нему безнадежно было бы подходить с меркой формальной художественности. Чернышевский и не сделал этой ошибки, не стал углубляться в *идеи* писателя, сознательно отстранился от них и уделил все свое внимание отношению Толстого к предмету изображения. Оказалось, что как раз здесь-то и заключается сущность художественности.

Говоря кратко, результаты анализа Чернышевским произведений Толстого сводятся к следующему.

Во-первых, для художественности оказались совсем не обязательными те идеи, которые критикой обычно назывались предвзятыми идеями; именно их-то и обошел Чернышевский, сославшись на то, что «как расширяется постепенно круг жизни, обнимаемой произведениями графа Толстого, точно так же постепенно развивается и самое воззрение его на жизнь» и что рано было бы высказывать о нем какие-нибудь определительные суждения.

Во-вторых, вопреки этой логике (рано-де судить да рядить) Чернышевский устанавливает способность художественного таланта Толстого раскрывать «диалектику души», утверждает, что эта способность «придает уже его таланту особенность, которая видна во всем постоянно» (III, 425) и сохранится впредь.

В-третьих, эта особенность чрезвычайно важна «для художественного достоинства произведений», потому что «законы человеческого действия, игру страстей, сцепление событий, влияние обстоятельств и отношений мы можем

изучать, внимательно наблюдая других людей; но все знание, приобретаемое этим путем, не будет иметь ни глубины, ни точности, если мы не изучим сокровеннейших законов психической жизни, игра которых открыта перед нами только в нашем собственном самосознании» (III, 426). Вообще говоря, «психологический анализ есть едва ли не самое существенное из качеств, дающих силу творческому таланту», то есть он глубже всего раскрывает перед художником его предмет — человека, который в условиях цивилизации не может не жить индивидуальной духовной жизнью. Но этого мало: Чернышевский устанавливает градации углубления художнического анализа в психику: тот может быть либо описательным (обыкновенный случай), либо драматическим (проникающим вглубь в моменты переходов, переломов мысли и чувства), либо, наконец, как у Толстого, реалистически раскрытой «диалектикой души»; градация, как видим, идет в сторону все большего проникновения в *развитие, движение* психики, в изменение характеров, что чрезвычайно показательно для устремившейся вперед жизни. Таким образом, эта особенность Толстого есть шаг в художественном развитии, вклад в историческое движение искусства, новая ступень художественности.

Наконец, в-четвертых, произведениям Толстого свойственна «чистота нравственного чувства» — не та наивная непосредственность, какая отличала младенческий взгляд патриархального народа на мир, а «юношеская непосредственность и свежесть», которая поразительна в развивающейся индивидуальности, обычно достигающей такого чувства путем

«долгих испытаний, мучительной борьбы, быть может, целого ряда падений», страданий, просветленных «сознательным убеждением». И это свойство Чернышевский возводит в генеральную черту отношения художника к его предмету и усматривает «чистый свет высокой нравственной идеи во всех замечательных произведениях литературы нашего века» (III, 427). Он отмежевывает это свойство литературы от моралистического толкования («Мы не проповедники пуританизма»), но и не решается еще прямо связать эту «нравственную идею» с *идеей гуманности*, о которой в то же время писал в последнем из «Очерков гоголевского периода».

Что же теперь следует понимать под художественностью? Чернышевский отвечает на этот вопрос, совершенно оставив в стороне старую формулу и вообще избегая формул: художественность «составляет принадлежность или, лучше сказать, сущность поэтического таланта вообще, будучи собственно только собирательным именем для обозначения всей совокупности качеств, свойственных произведениям талантливых писателей» (III, 429). И дальше первым законом художественности названо «единство произведения» в смысле соответствия его *изображаемому предмету* — в данном случае жизни ребенка: «...в «Детстве» или «Отрочестве» уместны только те элементы, которые свойственны тому возрасту, — а патриотизму, героизму, военной жизни будет свое место в «Военных рассказах», страшной нравственной драме — в «Записках маркера», изображению женщины — в «Двух гусарах»...» (III, 430).

Это перемещение сущности художественности с правильной идеи на правдивое изображение предмета искусства, человека, — правдивое и в смысле чистоты нравственного чувства писателя при его изображении, естественной для него новой нормы гуманности, свободной от предвзятых идей, — открывало возможность совершенно иного, свободного по отношению к идеям писателя суждения о его произведении. Другими словами, Чернышевский находит основной принцип «реальной критики», сформулированный впоследствии Добролюбовым: раз произведение правдиво, критик может относиться к нему как к самой жизни и анализировать независимо от взглядов писателя, возможно, не поднимавшихся до обобщений критика.

Мы глубоко ошиблись бы, если бы заключили отсюда, будто Чернышевский, отрекаясь от старой формулы художественности, перевел критику из художественного плана в план чистой публицистики, превратил ее в так называемую «публицистическую критику». Как раз напротив, только таким исследованием вторжения художника в жизнь и оценкой его гуманистических открытий человеческого в человеке и можно было критику не отставать от литературы, законом которой стало движение художественности в оригинальных произведениях.

Применив к самому Чернышевскому его сравнение Толстого с певцом, широкий диапазон голоса которого чувствуется всегда, мы можем сказать, что удивительные открытия его в рецензиях на произведения Толстого, такие понятные в свете всего сказанного,

определили его собственный литературно-критический диапазон и диапазон реальной критики, заслуживающей этого имени.

В соответствии с многосторонностью предмета искусства (Чернышевский, как мы видели, в его сферу включил «законы человеческого действия, игру страстей, сцепление событий, влияние обстоятельств и отношений... сокровеннейшие законы психической жизни») и вниманием разных писателей к разным сторонам жизни, реальная критика тоже многообразна, так что совсем не обязательно в каждой критической статье присутствие всех ее компонентов и признаков. Если же свести их воедино и указать главные, без которых — осуществляются ли они в данном случае или только подразумеваются — она не мыслилась Чернышевским и Добролюбовым, то надо будет назвать следующие.

Реальная критика, как говорилось, не принимает в расчет предвзятых идей писателя и относится к произведению как к самой жизни. Но для этого надо, чтобы произведение было правдиво, не изменяло ни истине избранного писателем предмета, ни человеческой сущности его, если даже писателю и не вполне ясен социальный смысл изображаемых картин. Так как не всякий предмет изображения одинаково тесно связан с освободительными стремлениями современности, для реальной критики совсем не безразличны доступная писателю сфера жизни и глубина его проникновения в эту сферу, — отсюда непереносимое требование реальной критики к себе: определить сферу изображения и особенности таланта данного писателя. Реальная критика,

следовательно, характеризуется не тем, что она лишена всех сторон критического анализа литературы и состоит из публицистических размышлений «по поводу», а тем, что она сохраняет за собою все обязанности литературной критики, кроме суждений о социальных взглядах и рецептах автора (что, впрочем, тоже не возбраняется в тех случаях, когда не возразить нельзя). Естественно, что главное внимание реальная критика, установив особенности изображения предмета, уделяла самому изображенному предмету, но в этом-то как раз и выражается сознание ею основного закона художественного развития: оно осуществляется вслед за изменением, расширением, демократизацией предмета искусства.

Статью о «Губернских очерках» Н. Щедрина, например, Чернышевский начинает с рассуждения о правде в русской литературе, устанавливает несомненную правдивость произведения и особенности Щедрина как писателя по преимуществу скорбного и негодующего: ни у кого картины «нашего быта» не рисовались красками более мрачными, никто не карал «наши общественные пороки» словом более горьким, «не выставлял перед нами наших общественных язв с большею беспощадностью» (IV, 266—267).

Все остальные тридцать шесть страниц статьи, кроме этих первых четырех, отведены подробнейшему анализу взаимоотношений героев «Губернских очерков» со своей средой и вообще проблеме личности и общественной среды.

Да, это так. Но разве проблема личности и общества, взятая со стороны стремления

сохранить и развить в себе человеческие качества, не проблема искусства? И разве освещение ее критикой так уж безразлично для писателей, бесплодно для истории литературы, неинтересно для читателей? Мы видели, что это — основная проблема искусства в обществе, ему враждебном, и тридцать шесть страниц статьи Чернышевского — это чистейшая литературная критика, выходящая к широчайшим социальным обобщениям.

Напротив, собственные взгляды Щедрина, поскольку они разошлись со смыслом его изображений и выразились в символической картине, где хоронят «прошлые времена», — не более чем предвзятая либеральная иллюзия, со временем автором изжитая. Чернышевский снял при публикации статьи критику этого эпизода и этим не отдалился от полноты художественного анализа, который ведь состоит не в рассуждениях по поводу формы как таковой, безотносительно к предмету изображения.

Такому критику, который строго руководствуется формулой о единстве идеи и образа, не так уж много работы: ему надо сравнить идею произведения со своим понятием о ней и затем посмотреть, насколько произведение соответствует той и другому; заключение о степени художественности получается чуть ли не автоматически и всегда в пользу критика, его представлений о том, какими должны были бы быть идея и форма данного произведения. Над такой «методологией» критики вдоволь посмеялся Добролюбов.

Реальной критике было куда труднее, она открывала перед собой целых два мира для исследования: через мир художественный —

мир человеческий; она обязывалась это исследование проводить добросовестно, в интересах истины и «идеи гуманности», доводя свой анализ до идеи «улучшения человеческой жизни». Это были проблемы человека, в разной степени изуродованного обществом и в разной степени сознающего в себе человека. Чернышевский иронически похвалил бы тех и сейчас встречающихся авторов, которые в Собакевиче открывают «положительную черту» (заботился-де о своих мужиках); он до конца исследовал причины административных плутней Порфирия Петровича, мерзостности Буеракина и его «кузена», никчемности героя «Аси» и т. д. Он связывал Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина — каждого со своим временем; он, следовательно, зависимость развития литературы от движения жизни представлял себе не прямолинейной, а опосредованной изменением предмета, сменой типичных для каждого времени характеров. Многие из этого мы найдем у Белинского. Но есть одна проблема, показательная для различия и связи двух «идей века», выдвинутых Чернышевским. Это проблема человека, действующего во имя освобождения людей и в своей практике соединяющего идею «гуманности» с идеею «улучшения человеческой жизни».

Ошибочно было бы думать, что оба стремления — к гуманности и к «улучшению человеческой жизни» — составляют два независимых друг от друга, изолированных потока освободительного движения. Гуманность сама

по себе бессильна и реализуется в том или ином действии, которое имеет ограниченное классовое содержание; в решительные минуты жизни общества она или попадает в плен к господствующим апологетическим идеям и изменяет себе, или тянется к реальным силам освобождения. Стремление личности к всестороннему развитию наталкивается в антагонистическом обществе на отчуждение ее от этого человеческого содержания, возникает проблема «смысла жизни», поиски которого лишь умножают опыт отрицания всех «дел», какие может предложить античеловечное общество. Идеализация практичности и «целостности» в типах, подобных Адуеву-старшему и Штольцу, не может скрыть отказа от самоосуществления личности, и чувствующий себя человеком и желающий им остаться герой литературы обращается к источнику жизни — к народу, вступает на путь протеста и революционного дела.

Но здесь его тоже ждут противоречия, ибо революционер есть воплощенное противоречие *самоосуществления* человека в его *самоотверженности*, отказе от самого себя, сосредоточенности всех человеческих свойств и способностей на революционном *деле*, посвященном освобождению *других* людей, всего народа, человечества. Достаточно отказаться от одной из этих сторон противоречивого единства, чтобы перестать быть революционером, присоединиться к типу мещанина, научившегося разнообразно использовать и революцию в личных целях, а вместе с тем перестать быть человеком в настоящем смысле этого слова. «Революционер — не человек» — вот, с дру-

гой стороны, бакунинско-нечаевский экстремистский принцип. На самом деле революционер — человек более, чем всякий другой, он не имеет права забывать человеческого ни в себе, ни в других, ни в средствах и целях своей борьбы. Так думал и Чернышевский, нарисовавший в своих романах типы настоящих революционеров.

Диапазон поисков человеческого в человеке в русской литературе XIX века чрезвычайно широк и многообразен, но наиболее показательны здесь два типа, открытые в середине века и неравно соотносящиеся друг с другом. Это упомянутый тип ищущего *смысла жизни* героя; он знает, что человеком он почувствует себя, только всесторонне развиваясь, но знает и то, что такое саморазвитие бессмысленно и эгоистично, пока мир находится во зле; он поэтому стремится *делать добро*, перебирает все открытые ему способы творящей благо деятельности, убеждается в их паллиативности и приходит к радикальному отрицанию всего общественного устройства и навязываемого им античеловечного «смысла жизни». Этот тип, созданный гением Льва Толстого, этот новый Фауст, одаренный «диалектикой души» и «чистотою нравственного чувства», настолько значителен и характерен для этого века, что соприкасается с созревающей подлинно народной революцией.

Менее заметен и художественно развернут, но не менее характерен для прошлого столетия тип человека, уже нашедшего «смысл жизни» в борьбе за обретение осмысленной человеческой жизни для всех людей. Этого героя русская литература предчувствовала с начала века

в Чацком, с ним, еще неизвестным, соотносила свои типы и характеры, его, едва появившегося, изобразила со стороны в Базарове и выразила изнутри в Рахметове и Волгине, в его общество привела ищущего Пьера Безухова, но порой представляла его облик в неверном свете. Решающую роль в этом сыграли далекие от гуманности цели буржуазной революции, резко заявившие себя к середине XIX века на Западе, и кровавый облик мещанина, пришедшего к власти.

Может ли русская мужицкая революция привести народ не к новому угнетению, а сразу к подлинно гуманному общежитию людей? Вот вопрос, который ставит не только литература (особенно остро — Достоевский), но вся социальная мысль России.

Чернышевский отвечал на этот вопрос, несмотря на свои общинные утопии, честно и сурово: нет, не может, нужен ряд революционных переворотов, Рахметовым придется вновь и вновь воскресать, пока не будут выкорчеваны частнособственнические интересы, которые очень сильны. Но другого пути нет, добавлял он.

Тем самым Чернышевский не ронял, а возвышал тип революционера — своего сверстника, свободного от буржуазных добродетелей, заведомо идущего на гибель и вполне сознающего, что даже успех первой революционной волны не осуществит его социалистических идеалов.

Чернышевский, безусловно, желал, чтобы гуманистический пафос русской литературы, отвергающей всякое принижение и угнетение человека, поднялся до сознания социалистиче-

ского идеала и исторической и нравственной необходимости революционного пути к его осуществлению. Он внимательнейшим образом, даже преувеличивая их, отмечал все сдвиги в этом направлении. Но он же прекрасно сознавал, что такое соединение стихийной гуманности с социалистической идейностью — дело отдаленного будущего, и не только по «несознательности» большинства писателей. В отличие от иных своих последователей, бросившихся после прочтения «Что делать?» устраивать швейные мастерские, Чернышевский видел, что революционеры его времени еще не могут перестроить мир на гуманистических началах и тем ответить чаяниям литературы; «особенного человека» и «новых людей» он нарисовал как людей вполне реальных, но и как редчайшие исключения, которым суждено не раз сходить со сцены; их мировоззрение, их человеческие взаимоотношения — только залог реальности будущего, призыв переносить из него что можно в настоящее. Поэтому для него оставались в силе принципы реальной критики, позволяющей себе игнорировать мировоззрение писателя, в большинстве случаев расходящееся со смыслом творчества, и посвятившей себя анализу этого смысла, устремленного в грядущее.

Мы теперь можем глубже понять и объяснить противоречия литературного развития прошлого века, его великие свершения и загадки. Каким бы ни было передовым и прогрессивным мировоззрение в антагонистическом обществе, оно может действительно поднять до сознательной гуманистическую сущность искусства и вдохновить его только

тогда, когда отражает реальную возможность подлинно гуманистических отношений, а не иллюзорные обещания их. Вот почему Рахметов и «новые люди», созданные Чернышевским, реальные как революционеры того времени и увлекшие множество людей в революцию, не смогли стать вполне развернутой художественной реальностью. Чем больше развивалась их революционная деятельность, тем более ясно обозначались буржуазно-демократические границы их движения. Правда, революционные поколения составили цепь революционной преемственности и подготовили пролетарский тип революционера. Но по отношению к своему времени их реальная революционность не была адекватна гуманистической сущности искусства, которую через их голову наследуем мы. И творчество Пушкина, Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова остается вершиной художественности, достигнутой классической русской литературой.

Развертывающийся опыт гуманистической русской литературы позволил Чернышевскому подойти к пониманию сложной природы искусства.

Если человечество в своем становлении действительно выработало в себе свойство, отвлекаясь от своих потребностей и интересов (и тем вернее их достигая), видеть и исследовать мир таким, какой он сам по себе, в его объективности; если поэтому мир раскрылся человеку в своей истине и красоте, а человек стал органом самосознания Природы и сознание истины и красоты мира стало его подлинной природой, — если все это так, то бескорыстный научный интерес следует считать не странной причудой ученых чудаков, а проявлением этого исторически завоеванного высшего человеческого качества, которому равна только способность творить по законам красоты.

Чернышевский — мыслитель; для него, по собственному его признанию, высшим наслаждением в жизни было мыслить, и это сказалось на его подходе к каждому предмету, которого он касался: он не приспособливал его к требованиям политики и тактики, а именно

изучал в его истине. Потому он и был пронизательным политиком, потому так много и внес во все области своей многосторонней деятельности. Теперь, когда знание и разумное использование объективных законов развития общества и природы становится условием существования жизни на Земле, это в высшей степени свойственное ему качество привлекает к себе заинтересованное внимание и горячее сочувствие.

Одной из самых первых областей знания, к которым обратилась мысль Чернышевского, была эстетика, а точнее говоря — теория искусства. Тому было много причин; среди них, как говорилось, не последнее место занимало стремление утвердить материалистический принцип миропонимания. Впрочем, неверно было бы думать, что эстетика служила только средством к тому, — именно эту область Чернышевский, восприняв материализм Фейербаха, разрабатывал уже самостоятельно, именно она явилась первым полем для его творческого искания истины.

В наше время у всех на устах комплексное решение проблем, системный подход — словом, многосторонние, многогранные методы изучения сложных явлений. Во времена Чернышевского положение было иное: только еще кончалась эра философских систем, авторы которых стремились вывести из одного принципа все богатство мира. Самой грандиозной такой системой, бесспорно, была гегелевская, построенная на принципе саморазвития объективной Идеи. И если с этим принципом незадолго до Чернышевского в единоборство вступил Фейербах (его «Сущ-

ность христианства» появилась в 1841 году), то на долю молодого русского мыслителя достался Идеал — демиург прекрасного, в гегелевской системе ставший единственным содержанием искусства.

Как Фейербах снял с действительности волшебное покрывало Идеи и обнаружил под ним целый мир, полный вопросов и проблем, так и перед Чернышевским, уже свободным от мистической силы Идеала, возникли два главных вопроса эстетики: вопрос о сущности прекрасного и вопрос о том, что такое искусство.

В предшествующих главах мы обрисовали круг эстетических проблем, поставленных Чернышевским, и специально останавливались на решении им вопросов о сущности прекрасного и художественности. Хотя сам Чернышевский, отдавая предпочтение прекрасному в действительности перед прекрасным в искусстве, как бы «разводил» искусство с прекрасным в разные стороны и рассматривал его проблемы отдельно от сущности прекрасного, все же в его эстетике прослеживается связь между всеобщими законами прекрасного и особенным явлением — искусством. Звеном этой связи в нашем изложении явилась художественность — частный, исторически изменяющийся вид прекрасного, подчиненный всеобщим эстетическим законам и в то же время концентрирующий в себе характерные качества искусства. Наше исследование показало, что традиционное понятие художественности («единство идеи и образа») Чернышевский, столкнувшись с живой художественностью русской литературы, вынужден был пересмотреть и существенным образом изменить, обнаружив его слож-

ную природу. И это закономерно для него, с самого начала, еще с диссертации поставившего вопрос о *нескольких* отношениях искусства к действительности, а следовательно, и о сложной природе искусства.

Теперь мы должны рассмотреть этот оригинальный подход Чернышевского к искусству ближе, а вместе с тем и подвести некоторые итоги нашему обзору его эстетических воззрений. В связи с этим неизбежны известные повторения, возвращения к уже изложенному в прежних главах и теперь предстоящему в ином плане — в плане намеченного Чернышевским системного подхода к искусству, в плане различных отношений искусства к действительности.

Что же это за отношения?

1

Сравним структуру гегелевской «Эстетики» с логикой той части диссертации Чернышевского, которая посвящена искусству. У Гегеля абсолютный Дух порождает идею прекрасного, которая в искусстве становится Идеалом, а затем следуют различные стороны и формы искусства, представляющие собою видоизменения Идеала. Вся система, таким образом, начинается и завершается одним принципом, его саморазвитием в формы искусства.

Чтобы понять ход мысли Чернышевского, вспомним, что Дух, Идея, Идеал — это, как обнаружил Фейербах, всего только превратные идеалистические представления, растаявшие под лучами истины. Что же остается? Оче-

видно, те реальные формы и стороны искусства, которые Гегель объединял при помощи своих превратных понятий. Но остаются они сами по себе, как разобщенные факты. Чем же их объединить? Как понять их единство, принцип их соединения в целое произведение искусства?

Чернышевский нашел ответ в основном принципе материализма: все эти стороны и формы — *отношения* искусства к действительности или, говоря нашим языком, *отражения* действительности. Таких сторон он выделил три и в соответствии с ними построил порядок рассмотрения искусства: сначала он пишет о *воспроизведении* действительности как об отношении *формы* искусства к формам самой жизни, затем об *общеинтересном* как об отношении изображения к изображаемому предмету, наконец, об идеях искусства как о *приговоре* его над общественной жизнью, другими словами — об отношении искусства к обществу и занимающим его интересам; отсюда, из совокупности этих трех отношений, и понятие о назначении искусства — *быть учебником жизни*.

Со школьной скамьи нам известны эти определения Чернышевского: воспроизведение общеинтересного, приговор над жизнью, учебник жизни. Но мимо принципиального теоретического шага его мысли от однозначного определения к многостороннему, охватывающему искусство в его сложности, мы обыкновенно проходим и привычно повторяем тоже со школы известные формулы: «искусство есть мышление в образах», «искусство есть воспроизведение действительности, повторен-

ный, как бы вновь созданный мир», различие искусства и науки «вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание», ученый *доказывает*, поэт *показывает* « и оба убеждают, только один логическими доводами, другой — картинами», и т. д. Эти формулы взяты у Белинского. Представления Белинского об искусстве не ограничиваются этими формулами, но нам зачастую бывает их достаточно.

Чернышевский не хуже нас знал все эти положения Белинского, но не повторял их, а подошел к искусству как к сложной системе, состоящей по крайней мере из трех названных сторон.

2

Но что такое система? Разве, как говорилось, тот же Гегель не построил грандиозной философской системы? И разве системы не заполнили так науку уже к исходу XVIII столетия, что вызвали известную насмешку Мефистофеля: «Словами диспуты ведутся, из слов системы создаются»?

Движение научной мысли человечества истории науки, кратко говоря, представляют таким образом, что сначала, в древности, люди стремились вывести единство мира из одного зримого начала, как Фалес из воды, Гераклит из огня и т. д., и если создавали системы, то это были либо философские, либо космогонические построения, или же религиозно-поэтические, как у Данте в его «Божественной комедии». Затем начался век анализа, век познания реальных частей целого, который поднимался

лишь до механического объяснения целостности. И только в XIX веке наступило время научного подхода к явлениям мира как к своеобразным целостным системам, имеющим свои составные части и стороны, свою структуру, свои связи с внешним миром, свои законы изменения. Этот век был ознаменован открытиями двух величайших систем — системы живой природы и социальной системы. Излишне говорить, что первое из них принадлежит Ч. Дарвину, второе — К. Марксу; оба они были совершены приблизительно в одно время — в 1845—1857 годах. С тех пор было открыто множество реальных систем, среди них — система химических элементов Д. И. Менделеева, рефлекторные системы И. П. Павлова, система наследственности Г. Менделя, теория относительности А. Эйнштейна, структура микромира, системы управления и информации, и настало, наконец, время осмыслить этот богатейший опыт и ответить на вопрос, что же такое в реальном мире система, может ли быть общая теория систем.

В пятидесятых годах нашего века австрийский биолог Л. фон Берталанфи попытался сконструировать общую теорию систем, но из его элементарного, по сути тавтологического определения системы (комплекс взаимодействующих элементов) такую теорию и невозможно вывести. Однако потребность в системном подходе к этому времени назрела настолько, что стали предприниматься самые разнообразные попытки разработать проблему; определений понятия «система» теперь насчитывается, по свидетельству В. Н. Садовского, автора книги «Основания общей теории систем»

(1974), уже больше сорока типов. И все же теория системного подхода еще только начинается, рождается на наших глазах. Пока что она далеко не осмыслила весь конкретный опыт науки и не решила кардинальных проблем применения диалектики в системном подходе, не исследовала всесторонне системные идеи в трудах классиков марксизма-ленинизма, как о том свидетельствуют сами специалисты¹. Чтобы оценить степень научности подхода Чернышевского к искусству как целостной системе, нам поэтому придется сравнивать его преимущественно не с современными нам поисками в этой области, а с методологией Маркса в его размышлениях о социальной структуре и методе ее исследования. Нам представляется, что именно эта методология Маркса дает ключ к самым трудным проблемам системного подхода, связанным с осмыслением *объективной диалектики системы*.

Известна мысль Маркса о том, что изучение предмета, особенно сложного, начинается с восприятия целого, затем познание устремляется «от конкретного, данного в представлении, ко все более... тощим абстракциям», пока не достигнет «простейших определений»; однако это только первая половина дела, и за ней должна начаться вторая: синтез результатов анализа; «...метод восхождения от абстрактного к конкретному есть... способ, при помощи которого мышление усваивает себе конкретное, воспроизводит его как духовно конкретное». И хотя, продолжает Маркс, «это

¹ См.: «Системные исследования». Ежегодник 1976. М., «Наука», 1977, с. 7—8.

ни в коем случае не есть процесс возникновения самого конкретного», в определенном смысле «ход абстрактного мышления, восходящего от простейшего к сложному, соответствует действительному историческому процессу»¹. В каком именно смысле соответствует?

В том смысле, что «простые категории суть выражения таких отношений, в которых менее развитая конкретность могла найти себе реализацию еще до установления более многосторонней связи или более многостороннего отношения, мысленно выраженного в более конкретной категории, — в то время как более развитая конкретность сохраняет более простую категорию как подчиненное отношение.

Деньги, — поясняет Маркс свою мысль примером, — могут существовать и исторически существовали раньше капитала, раньше банков, раньше наемного труда и т. д. С этой стороны можно, стало быть, сказать, что более простая категория может выражать собой господствующие отношения менее развитого целого или подчиненные отношения более развитого целого, т. е. отношения, которые исторически уже существовали раньше, чем целое развилось в ту сторону, которая выражена в более конкретной категории»².

Это размышление Маркса, датированное 1857 годом, то есть временем формирования его системы представлений о структуре общества в целом и капиталистической формации в

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. 1, с. 37—39.

² Там же, с. 39.

частности, как раз и относится к сложным системам вообще, к выделению их существенных сторон, к раскрытию их объективной диалектики становления и развития.

Наши ученые-«системники» пока что не идут дальше определений того типа, что системообразующее отношение создает систему из объектов, обладающих системообразующими свойствами, или, наоборот, систему создают системообразующие свойства объектов, вступающих в системообразующие отношения¹. В результате получается та же тавтология, что и у Берталанфи, но только сложнее выраженная: система есть комплекс системообразующих элементов, находящихся в системообразующих взаимоотношениях. Тавтология — порок всех замкнутых определений, когда предмет стремятся вывести из него самого, игнорируя его развитие из взаимодействия более простых первоначальных отношений.

Методология Маркса, вообще неуклонно обнаруживавшего тавтологии везде, где ученая мысль топталась на месте, принципиально иная. Если исходить из приведенного его размышления и сформулированного им ранее закона единства меры и формы предметов данного вида — основного закона красоты, то системой можно будет назвать результат такого взаимодействия разных и сравнительно простых отношений, принадлежащих сравнительно низшим единствам, когда возникает сущность явления более высокого и сложного

¹ См., например, сб.: «Логика и методология системных исследований». Киев — Одесса, «Вища школа», 1977, с. 22.

порядка, формирующая по вариантному закону меры ряд отдельных и взаимосвязанных целостностей, каждая из которых приобретает особенные свойства и соотносится (по соответствующим законам) с внешними явлениями низших, равных и высших порядков.

Читателю, не склонному к дефинициям, мы напомним уже приводившийся пример с элементарными частицами, образовавшими противоположность ядра и оболочки водородного атома, принцип структуры которого развертывается в ряде все более сложных химических элементов вплоть до последнего, уже находящегося на границе меры этой системы форм природы. Совершенно то же можно сказать о процессе обмена веществ в живой клетке, развертывающемся в систему живого мира, и т. д.

Система, говоря словами Ф. Энгельса о живых существах, — это «результат продолжительного развития от простого к сложному»¹. Вот почему здесь ничуть не помогают ни перечисления так называемых «параметров» системы вроде умозрительных качеств надежности, однородности, завершенности и т. п., ни разнообразные «классификации» всего того, что называют системами, когда понятие системы смешивается с понятиями целого, конгломерата, множества и др.

3

Чернышевский не выработал стройного представления о системе в единстве ее возникновения и сущности, его подход к исследова-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 287.

нию искусства был скорее эмпиричен, чем теоретичен, но он шел в том же направлении, что и Маркс, и начал с исследования *действительного* происхождения выделенных им трех существенных сторон искусства и определения его сущности.

Когда Белинский, излагая в 1841 году принцип гегелевского подхода к искусству, утверждал, что оно есть «*непосредственное созерцание истины, мышление в образах*»¹, то он не подозревал, что скоро сам восстанет против этой идеалистической формулы, так что второе из ранее приведенных определений искусства, по которому оно есть *воспроизведение действительности*, — результат этой борьбы против идеализма. Но рудимент старого остался, он в представлении о том, что у науки и искусства одно и то же содержание — идея, но уже без большой буквы, и, стало быть, особенность искусства состоит лишь в образной форме, а отсюда и обратное заключение: образная форма свойственна только искусству. Но как раз это-то последнее заключение и обнаруживает слабость представления об образной специфике искусства.

Уже Фейербах, снимая идеалистические покровы с религии, заметил, что образная форма — не исключительное достояние искусства, ею облечена и религия, с той только разницей, что религия требует, чтобы ее изображения признавали действительными сверхъестественными существами и поклонялись им. Мысль Чернышевского, как мы уже отмечали в предшествующих главах, пошла дальше, и он

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 585.

отталкивался здесь от Гегеля, от его формулы красоты как единства идеи и образа.

Если прекрасное есть жизнь, точнее — полнота жизни, то настоящее единство идеи и образа тоже надо искать в самой жизни, а не только в ее отражениях. Если этому единству чужда наука, если ему не чужда религия (прямо писать об этом во времена Чернышевского в России было нельзя), если ему подчиняется искусство, то еще существует необозримая реальная область производства необходимых человеку предметов, и в этой области тоже действует закон этого единства. Чернышевский так и пишет в диссертации: «...стремление к единству идеи и образа — формальное начало всякой техники, всякого труда, направленного к созданию и усовершенствованию всяческих надобных нам предметов» (151).

Но если не образ составляет исключительную особенность искусства, то остаются предмет, идеи и назначение. Не в них ли и заключается специфичность этого сложного явления? — Следы такой логики остались в рукописи диссертации. К концу изложения в ней, когда дается понятие «общеинтересного» как особенного предмета искусства, Чернышевский пишет: «Может быть, строжайшее рассмотрение отношений искусства к философии, истории, описательным наукам доказало бы, что и при нашем широком определении можно по содержанию, *не говорим уже по назна(чению)*, разграничить искусство от других сродных направлений человеческого духа довольно точно» (160). Впрочем, выделенные нами слова Чернышевский тут же, не дописав, зачеркнул, — они противоречили его основной

мысли о назначении искусства (но не противоречат мысли *сопутствующей*, для нас не менее важной).

Что же получилось?

Искусство своей *образной* формой объединяется с религией и производством «всяческих надобных нам предметов», но эта же форма отличает его от науки, философии и т. д. Искусство объяснением действительности объединяется с наукой, но своим *общеинтересным* содержанием отличается от философии, истории, других наук, не говоря уже о сфере производства материальных предметов, которые не относятся к области «человеческого духа». Но у религии, как показал Фейербах, то же самое «общеинтересное» человеческое содержание, что и у искусства, но только превратно представленное. И т. д. и т. п. Значит, каждая сторона искусства, будь то форма, предмет, идейное содержание или назначение, в одном отношении составляет особенность искусства, а в другом — общую с другими явлениями черту. Выходит, что исключительной особенностью искусства, его знаменитой специфичности, сосредоточенной в чем-нибудь одном, — просто нет. Каждая сторона искусства отделяет его от одних явлений и объединяет с другими, а все эти единства общего и особенного в совокупности и выделяют искусство из рядов других материальных и духовных явлений.

Но так ли это?

Мы можем с уверенностью сказать, что сомнение охватило Чернышевского, как только он пришел к этому этапу своих размышлений. И его догадки, и сомнения в них заметны нам по тому обстоятельству, что он

сначала сделал вытекающие из этого этапа некоторые упрощающие заключения, а затем их снял. Посмотрим сначала эти издержки поисков истины.

Упрощает дело заключение того типа, что раз стремление к единству идеи и образа — начало всякого труда, а не только искусства, то образ в искусстве такой же по своей сложности и характеру, как и образ создаваемой в процессе труда вещи. На самом деле это не так, и мы об этом подробно говорили в главе о художественности. Напомним читателю, что образ искусства, художественный образ Чернышевский пока что свел к эстетическому образу, как он его понимал, и довольно долго, до конца 1856 года, держался такого мнения. Впрочем, одновременно с этим он развивал и другие мысли, ведущие к более сложному представлению об искусстве, прежде всего мысль об искусстве как воспроизведении действительности, взятую им у Белинского. Но если бы перед Чернышевским поставили вопрос о диалектике связи и различия между образом в труде и образом в искусстве, то на такой вопрос он вряд ли смог бы ответить, как вряд ли бы ответили и наши специалисты-«системники», и вот почему.

Обычно в наших теориях о системном подходе выделяется некое системообразующее отношение или свойство, которое, надо полагать, организует вокруг себя другие отношения и элементы с их свойствами в систему. Исследователи (например, А. И. Уёмов или В. Н. Садовский — авторы солидных книг на эту тему) затрудняются, куда поместить эти системообразующие свойства или отноше-

ния — в среде, из которой возникает система, или внутри системы. Но при таком подходе проблема в обоих случаях неразрешима: если системообразующее отношение (свойство) находилось в среде до образования системы, то странно, что оно раньше не захотело образовать систему; если же оно обитает *внутри* системы, то, выходит, не оно образовало систему, а его «образовали» какие-то другие силы. Так что не в слове «системообразующее» дело, а в чем-то другом. В чем же? — В переходе, как говорит Маркс, «менее развитой конкретности» в «более многостороннюю связь или более многостороннее отношение», подчиняющее себе эту «менее развитую конкретность». А логика этого перехода — диалектическая, не улавливаемая приемами «системного анализа», в общем не выходящего за пределы логики формальной. Не сумел до конца проследить диалектической логики становления системы и Чернышевский, хотя, повторяем, по отдельности он указывал и на общеэстетическое, и на общепознавательное свойства художественного образа, да и на объединение образа и познания в искусстве как «воспроизведении действительности» «под формую жизни» (166), то есть интуитивно двигался по пути теоретического синтеза различных отношений к действительности, образующих искусство.

Какие же проблемы на этом пути надо было разрешить?

Возьмем сначала относящиеся к синтезу предмета и формы искусства.

Во-первых, надо было проанализировать труд как творческий процесс и выделить в нем роль *меры* предметов создаваемого вида.

Понятие меры содержалось в гегелевской формуле единства идеи и образа, но в смятом и завуалированном виде, потому что «Гегель знает и признает только один вид труда, именно *абстрактно-духовный труд*»¹, а в этом случае мера предмета и его образ сливаются в одно, даже, точнее говоря, мера исчезает в образе. В реальном процессе труда образ и мера разделены до тех пор, пока создатель вещи не находит форму, соответствующую мере, так что только анализ реального процесса труда с очевидностью обнаруживает само существование меры предметов данного вида как реального отношения.

Во-вторых, само по себе воспроизведение действительности еще не выделяет искусства из ряда подобных явлений, начиная от сновидений и кончая фотографией, которая в то время была новинкой. Необходимо было выделить особенный предмет искусства и исследовать его взаимодействие с изобразительным образом.

В-третьих, надо было обнаружить конкретный результат этого взаимодействия — единство вариантности художественного образа (источник которого — в вариантной природе меры эстетического образа) с вероятностным характером особенного предмета искусства (подробнее об этом мы скажем дальше).

Уже эти задачи представляли собою целую программу научного исследования, а впереди ждали еще более сложные — проблемы социального содержания искусства и его общественного назначения.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42, с. 159.

Конечно, Чернышевский не намечал себе программы исследования перечисленных проблем, — они не были им отчетливо поставлены. Но он чувствовал недостаточность своих промежуточных решений и искал в той стороне, в какой находится решение. Насколько мы можем восстановить его путь, он шел от второй проблемы к третьей, так и не разрешив первой. Кратко повторим здесь ход его мысли, отчасти рассматривавшийся нами в прежних главах.

В диссертации особенный предмет искусства Чернышевский назвал *общеинтересным* — интересным для всех людей, а не только для ученых-специалистов. Это определение его не удовлетворяло: оно не раскрывало предмет прямо. Уже через год, в статье о «Поэтике» Аристотеля, главным предметом искусства назван *человек*. Еще через два года, в 1856 году, работая над книжкой о Пушкине для юношества и стремясь завершить свои эстетические поиски, Чернышевский находит то, чего ему не хватало, и определяет предмет искусства наиболее точно: чувства и поступки людей в различных обстоятельствах. Теперь он уже не склонен представлять себе творческий процесс в виде точного воспроизведения живого куска действительности, из которого достаточно устранить все несущественное, чтобы получить художественное произведение, — он говорит о *живых примерах* того, как бывает в жизни, вводит в предмет принцип *вероятности*, примененный к искусству еще Аристотелем в «Поэтике», и вводит вполне

сознательно, подчеркивая это прямо выражающей этот принцип фразой: «...произведения изящной литературы рассказывают, как всегда или обыкновенно бывает на свете» (III, 313).

Объяснений этим своим определениям Чернышевский не дал. Отчасти он признал то, что утверждалось до него, но, главное, он интуитивно почувствовал истину в единстве формы искусства с изображаемым предметом, в результате чего и форма и предмет предстали перед ним в своих особенностях: форма стала результатом *воображения* (а не просто восприятия и соображения), предмет же — *вероятной* (а не фактической) жизнью людей в социальных обстоятельствах. В том же 1856 году мысль Чернышевского пошла и дальше в этом направлении, и в великолепной рецензии на «Детство и отрочество» и «Военные рассказы» Л. Толстого он обрисовал подробнее предмет искусства и его освоение художником. Это, как приводилось, «законы человеческого действия, игра страстей, сцепление событий, влияние обстоятельств и отношений», которые открываются художнику во всей глубине и точности, когда он изучит «сокровеннейшие законы психической жизни» через свое собственное «самосознание» (III, 426); высшая градация глубины и проникновенности психологического анализа — знаменитая «диалектика души».

Что же требовалось здесь объяснить?

Образ вещи, создаваемой трудом, мы называли *вариантным*, а предмет искусства — *вероятностным*. Как упоминалось, о вероятностном характере предмета поэзии писал еще

Аристотель, вариантная природа меры тоже была замечена еще древними и использовалась ими практически, хотя они и стремились утвердить каноны красоты. Но отсюда — от практического освоения и сознательного восприятия — еще очень и очень далеко до теоретического *объяснения* того, как принципы вариантности и вероятности определяют особенности искусства. И дело здесь не только в том, что сначала надо разработать теорию вероятностей и вариантности.

Теория вероятностей имеет дело со множествами, элементы которых принимаются за однородные (например, молекулы газа) или за различные, но с ограниченными вариантами, как у карт в колоде, чисел натурального ряда, разноцветных шаров и т. п. Предмет же искусства — всегда индивидуальный человек в обществе, представляющем собою не просто множество различных индивидуальностей, а определенным образом организовавшееся целое. И если для ученых проследить или тем более предсказать путь одной молекулы в закрытом сосуде представляется просто невозможным из-за воздействия на нее меняющегося сочетания многих сил и они обращаются к вероятностным методам исчисления, в которых путь данной молекулы как нечто индивидуальное пропадает, то перед художником с самого начала стоит задача изобразить вероятные судьбы именно отдельных людей в обществе. В отличие от науки, с этой задачей справляются не только разум и интуиция художника, но и жизненный опыт и интуиция читателей и зрителей, в целом безошибочно воспринимающих степень вероятности изображенного.

И это происходит не из-за какого-либо превосходства искусства перед наукой, а в силу, так сказать, «молекулярного» положения художника и его читателя в обществе. Однако художественное решение этой задачи еще ничуть не объясняет самого явления социальной вероятности, потому что для такого объяснения как раз надо покинуть позицию социальной «молекулы» и выйти к целому, к обществу, раскрыть его социальную структуру и понять законы общественного развития.

Подобным оказывается и положение с понятием вариантности в искусстве.

Наука стремится к инвариантности, однозначности и хотя бы к приближенной точности своих истин; природа же, как и человек в процессах творчества, напротив, раскрывает — и чем сложнее предмет, тем разнообразнее — скрытые в нем возможности его существования в разных вариантах. Это явление давно уже известно практикам и привлекло к себе внимание ученых и именуется по-разному: изотопами в кристаллографии и химии, породами в животноводстве, сортами культурных растений, моделями в машиностроении и т. п. Но сама по себе вариантность, как и принцип вероятности, в своем общем виде неприменима к искусству, — она представляет собою один из общих законов красоты — закон вариантности меры предметов данного вида и должна конкретизироваться в вариантность меры предмета искусства и в вариантность меры художественного произведения. Как и в случае с вероятностью, художник практически — своим художественным опытом и чутьем, своей интуицией — овладевает мерами и пред-

мета и произведения, иначе он и не художник. Но чтобы теоретически раскрыть меру предмета искусства и меру художественного произведения как эстетического единства всех его компонентов, для этого нужно, мы говорили, раскрыть конкретно-историческую сущность человека в ее соответствии с конкретно-исторической мерой человечности и с самоосуществлением человечества, а кроме того — понять искусство как особую форму общественного сознания, изображением своего предмета отражающую эти социальные меры.

Если говорить в целом, то мысль Чернышевского только до известной степени приближалась к простейшим отношениям, из которых строятся стороны искусства, во взаимодействии друг с другом формируясь в своеобразное целое; она не доходила до указанных объяснений. Но тем большего внимания заслуживают рассмотренные нами интуитивные открытия Чернышевского, относящиеся к характеру художественного образа и к особенностям предмета искусства. Это соотношение между интуитивными открытиями и не вполне научным их объяснением, может быть, наиболее ярко выразилось в подходе Чернышевского к третьей стороне искусства — выделенному им отношению искусства к обществу и занимающим его интересам, то есть к проблеме социального содержания искусства.

Известно, что художественно полное изображение многосторонних характеров, свойственное эпохе Возрождения, впоследствии

сменилось рационалистическим представлением о человеке и искусстве, в теории классицизма стал господствовать принцип, по которому как изображаемые характеры, так и произведение в целом должны были служить воплощением идей. Этот принцип так глубоко въелся в литературные традиции, что дает о себе знать и теперь в упрощенном подходе к процессу литературного развития.

Рационалистический идеализм этой схемы пытались преодолеть просветители XVIII века, когда вводили в свои права наряду с разумом человеческие чувства, а разум отделяли от предрассудков. По-своему преодолевал рационализм в своей эстетике Гегель, когда он возвел Идею в начало всего мира и все в мире представил в виде множества «моментов» этой саморазвивающейся Идеи. Весь конкретный мир отдельного человека оказался сохраненным для искусства, но поглощенным Идеей, как и само искусство. Романтическая критика рационализма не могла вывести к действительности, — абсолютизированному разуму она противопоставила абсолютизированную интуицию, предмет искусства еще более безнадежно потонул в игре фантазии, а социальные идеи приобрели широковежательную неопределенность всесветного отрицания или утверждения идеализированной патриархальности. Провозглашение материализма Фейербахом открывало путь к материализму и в эстетике, но первым, что встретилось на этом пути, было возвращение к просветительской логике выражения передовой, прогрессивной, *истинной* идеи в произведении искусства. К этой логике, как говорилось в предшеству-

ющих главах, сначала обратился и Чернышевский.

Логика эта кратко состоит в следующем. Историю человечества движут знания, но не прямо, а через сознание назревших общественных потребностей сначала гениальными людьми, затем — когда идеи гениев получают распространение — общественным мнением, наконец широкими массами, которые придут в движение и совершат сдвиг в общественном устройстве. Все частные науки и все искусства получают в этой схеме роль распространителей идей века, идей прогресса и движения. Искусству здесь принадлежит самая низшая, но и самая широкая роль, поскольку его воспринимают и понимают самые многочисленные массы населения.

Чернышевский излагал эту схему в 1854 году, придерживался ее и позже, например в книге о Лессинге (печаталась в «Современнике» в 1856 — 1857 годах). И эта схема выдерживала, пока прилагалась к третьестепенным произведениям вроде «светских повестей» М. Авдеева. Но, мы видели, она сразу привела Чернышевского к упрощению, как только он столкнулся со сложным случаем настоящего искусства и совершенно отрицательно оценил славянофильские пьесы А. Н. Островского, не заметив противоречия между объективным смыслом изображения и проводимой автором идеей.

Как раньше Чернышевский не сразу связал эстетический образ с изображением *общеинтересного* предмета в нечто единое и качественно новое, так и в этом вопросе у него *общеинтересный* предмет сначала оказался просто сред-

ством выражения идеи, а не активным участником художественного отражения. Объясняется это не только рационалистической прямолинейностью первых размышлений Чернышевского, но и особой сложностью вопроса о причинах расцветов и упадков искусства — вопроса, от которого зависит представление о природе и закономерностях развития искусства как целого.

Мы уже говорили, что Чернышевский, возражая Гегелю и его схеме развития форм искусства в рецензии на «Песни разных народов» (1854), отказался считать древний идеал патриархальной жизни и древнюю традиционную художественность пределами развития прекрасного в искусстве. Теоретическая трудность, однако, состояла не в этих утверждениях, естественных для революционного просветителя, а в объяснении нового типа художественности у нового искусства, лишенного прежнего единства традиционного мировоззрения с эпическим изображением народной жизни, утрачивающего прекрасный предмет, вследствие чего и могло показаться, что все спасение — в одних новых, прогрессивных идеях, способных поддержать искусство во враждебных ему условиях.

Сложная социальная ситуация в России после 1812 года определила многосторонний конфликт сознающей себя личности с обществом и историей. В орбите этого конфликта естественно оказалось и искусство, больше всего — литература и орган ее самосознания, литературная критика. Вопрос об отношении литературного развития к социальному во весь рост поставил Белинский, и Чернышевский

постарался дать на него ответ, удавшийся не сразу.

Когда стремятся избежать вульгаризации и как-то отметить своеобразие идей в искусстве, то говорят об эстетических, художественных идеях и т. п. Однако такие оградительные слова, без раскрытого за ними реального содержания, не спасают от упрощения и чаще всего скрывают под собой попытку изгнать из представлений об искусстве его социальную сущность. Проблема развития искусства (то есть все большего осуществления его социальной природы) во враждебных ему социальных условиях такими обходными соображениями никак не решается. Это прекрасно понял Чернышевский, когда после упоминавшихся блужданий прямо поставил перед собой в 1856 году вопрос об отношении литературы к обществу и раскрыл теорию «чистого искусства» как теорию «эпикурейского направления» в искусстве.

Из всех идей и стремлений своего времени Чернышевский теперь, как помнит читатель, выделил *гуманность и заботу об улучшении человеческой жизни*. Обе они действительно важнейшие, ибо с обеих сторон находятся в критическом отношении к господствующим взаимоотношениям между личностью и обществом: идея гуманности выражает неприятие личностью античеловечных общественных отношений, будь то отношения крепостнические и самодержавно-бюрократические или отношения «свободной» эксплуатации с «язвой пролетариата», известной русскому общественному сознанию по европейскому опыту с начала века; идея улучшения челове-

ческой жизни устремляется на основе критики существующего к социалистическому идеалу, исключая угнетение человека человеком.

Непосредственный орган самочувствия человека в обществе, искусство и в особенности литература пронизаны идеей гуманизма; они, собственно, только тогда и начинаются, тогда и разворачиваются в полном значении своей сущности, тогда и расцветают в новое время, когда возвышаются до гуманистического содержания. Образцом такого возвышения в русской литературе Чернышевский, как раньше Белинский, считал Пушкина.

Но взаимоотношение искусства с социальным идеалом свободы человечества и особенно с идеями революционного пути к нему оказалось неоднозначным, и Чернышевский, поставив перед собой и так и не решив до конца проблему противоречий у Гоголя и других писателей, отнес соединение гуманизма с социалистическим идеалом и революционным завоеванием его — в далекое будущее развития общества и искусства. Пока же он видел назначение высокого искусства в правде изображений и гуманистической защите человека, в проникновении в антигуманную сущность господствующих социальных отношений.

Само собою разумеется, что такая позиция художника, вне зависимости от тех или иных выражаемых им социальных рецептов исправления мира, делает его союзником революционных сил, включает его, как сказали бы мы теперь, в общий поток освободительного движения и сохраняет для нас все значение его гуманистических открытий. Вот почему, между

прочим, Чернышевский, придя к таким заключениям, первый заметил и высоко поднял художественное открытие молодым Толстым «диалектики души» своего героя, сознающего себя человеком, а также и чистоту нравственного чувства самого писателя, то есть его высоко развитый и требовательный к действительности гуманизм. Отсюда же вытекает и новое представление Чернышевского о художественности, подробно разобранным нами в предшествующей главе.

Эти плодотворнейшие выводы Чернышевского, до сих пор не вполне оцененные, все же не получили научного завершения. В своих представлениях Чернышевский был неизмеримо выше социалистов-утопистов, как классиков, так и своих современников, но его мысль все-таки оставалась в пределах утопического социализма — и не потому, что он рисовал в снах Веры Павловны картины будущего или развивал общинные идеи, а потому, что не мог раскрыть законов превращения общества классового в общество неантагонистическое, бесклассовое.

Точно так же Чернышевский приближался к пониманию гуманистической сущности искусства, когда писал об идее гуманности, питающей расцвет искусства во враждебном ему мире, но теоретически обосновать эту сущность он еще не мог: он не знал того факта, что социальные идеи являются отражением социального бытия и что гуманность искусства является отражением противоречий между человеком как конечной целью общественно-го производства и чуждыми человеку непосредственными целями производства в эксплуата-

торском обществе, короче говоря — противоречий между личностью и обществом, взятых со стороны личности, со стороны самого человека. Чернышевский поэтому только чувствовал, что гуманность — это нечто неизмеримо большее, чем идеи гуманизма, находящие свое место в ряду политических, правовых, моральных и других идей и требований общества к человеку: она, гуманность, выражает, наоборот, требование человека к обществу — быть таким, чтобы вся совокупность формирующих сущность человека общественных отношений подчинилась развитию человека в человеке, чтобы, говоря словами Маркса и Энгельса, свободное развитие каждого стало условием свободного развития всех. Не видя социальных истоков этого рожденного историей требования, но как бы ощущая их подземную работу, Чернышевский мог только объективировать «идею гуманности» и возвести ее в ранг идей, движущих веком, как и идею «улучшения жизни».

По той же причине Чернышевский не смог связать в органическое целое социальное содержание искусства с его предметом в том пункте, где социальная мера особенного предмета искусства сливается с гуманистической сущностью его содержания в новое, специфическое для искусства качество — объективное социальное содержание эстетического идеала, выразившегося в произведении (как отражении), которое может и не совпадать с личным, даже гуманистичным, идеалом художника. Насколько это принципиально важно, явствует из того, что только в этом пункте получает свое завершение понятие истинной

художественности, объективно вытекающей из единства всех содержательных сторон произведения с его художественной формой.

6

Мы назвали результаты исследования Чернышевским разных сторон искусства интуитивными находками. Здесь надо пояснить смысл этого употребленного нами выражения.

С некоторых пор интуитивными заключениями стали называть, чтобы выставить их за пределы строгой науки, все те идеи, которые не формализуются и не поддаются математической логике или системному анализу формалистического типа.

Под научной интуицией Чернышевского надо понимать интуицию без всяких кривотолков, — она вырастает из опыта, из фактов и наблюдений, общий смысл и тенденции развития которых ему ясны. Он, как мы старались показать, шел в анализе каждой стороны искусства от *всеобщего* свойства или явления к его формированию в *особенное* качество именно искусства. Он, следовательно, интуитивно шел к раскрытым несколько позднее Марксом методологическим закономерностям, обрисованным нами выше. И хотя сам Чернышевский не свел результатов своего анализа воедино, намеченные им связи между *отношениями искусства к действительности* дают нам право сделать некоторые заключения. Что же в результате у него получилось?

Если образная форма искусства, «форма самой жизни» свойственна не только искусству, то *вероятностное воспроизведение человека в обстоятельствах его жизни* — уже осо-

бенное, присущее только искусству свойство, которому подчинены в нем все другие изображения. Отсюда следует решающая роль углубления художника во внутренний мир человека и обнаружения связей «диалектики души» с внешним миром общественных отношений; отсюда же намечается понимание художественности как правдивого и прекрасного изображения человека в обстоятельствах его жизни.

Если искусство, с другой стороны, не может не служить стремлениям века, не может не участвовать в общественной борьбе, то для него естественно выступать — и оно тем больше осуществляет себя, если выступает, — с гуманными идеями в защиту человека, человеческого в нем, и в этом единстве гуманизма с особенным предметом искусства состоит тоже особенное свойство искусства, которое определяет его гуманистическое воздействие на людей и его место величайшей освободительной духовной силы в развитии человечества.

Центральным связующим звеном в этих представлениях Чернышевского служит, как легко заметить, сам человек, человеческая личность, — и не в силу известного «антропологического принципа», а в силу обобщения богатейшего развития русской литературы, уже за первую половину прошлого века с чрезвычайной рельефностью запечатлевшей все характеристические особенности искусства нового времени.

Именно отношение искусства к своему предмету конкретизирует эстетический образ в образ художественный, именно оно конкретизирует социальные идеи, распространяемые искусством, в органически ему свойственные

идеи гуманности. Такой ответ не возвращает нас, если можно так выразиться, к позиции «моноспецифичности» искусства, когда ее усматривают в какой-либо одной стороне. Процесс возникновения искусства концентрируется вокруг отношения к предмету, но в этом процессе конкретизируются все другие отношения, из всеобщих делаются особенными, специфичными для искусства, подчиняющими себе всеобщие формы их же самих, поскольку они тоже входят в произведение. Как все «формы самой жизни», образы действительности, без которых произведение немислимо, подчиняются в нем изображению людей и их судеб, так все идеи, от политических до нравственных и эстетических, организуются гуманистической идеей произведения или же вступают с ней в противоречие как нечто чуждое искусству. Соответственно особенное назначение искусства состоит в том, чтобы помогать человеку формировать и развивать в себе все подлинно человеческое, помогать ему делаться «лучше, добрее, благороднее» (III, 313). Все эти особенные, специфичные для искусства его свойства и почувствовал Чернышевский, когда выдвинул идеи гуманности и улучшения человеческой жизни в качестве основы для развития современной ему художественной литературы. Эту же закономерность по-своему выразил и Добролюбов, когда он объединил правдивость изображения с «чувством человеческой правды», противостоящей «предвзятым идеям».

Если истина всегда конкретна и конкретность — мера истины, то обрисованное представление Чернышевского об искусстве

несравненно ближе к истине, чем «системные» определения и формалистические дефиниции искусства как замкнутой структуры или некоего «метаязыка».

Какое богатство сложных, переплетающихся отношений разных сторон искусства и творческого процесса выросло перед Чернышевским в его исследовании! Разве можно его уместить в формально-логические схемы, вроде следующей: искусство — всего лишь «способ моделирования жизненного опыта человека, служащий получению специфической познавательной-оценочной информации, ее хранению и передаче с помощью особого рода образных знаковых систем (художественных языков)»¹. Кроме двух оставшихся без пояснений «компонентов» этого определения — «специфической» информации и «художественных» языков, здесь дана настолько широкая модель, что в ее пределах может разместиться весь «жизненный опыт человека», ибо он весь несет «познавательную-оценочную информацию», которая хранится и передается не без помощи различных средств изобразительности. Искусство же как особенная форма общественного сознания здесь начисто пропадает.

Чернышевский, как мы старались показать, не стремился к упрощенным логическим схемам, а по мере углубления своего исследования высвобождался от них проверкой практи-

¹ М. Каган. Морфология искусства. Л., «Искусство», 1972, с. 172. Ср.: М. Каган. Человеческая деятельность. М., Политиздат, 1974, с. 128, где дано то же толкование понятия искусства.

кой, изживанием своих поспешных заключений, он шел к живой многогранности, сложности и единству искусства.

Почему же Чернышевский, не будучи материалистическим диалектиком, уловил, хотя бы и интуитивно, диалектический переход от общих форм сознания к особенным отношениям искусства к действительности?

Чтобы ответить на этот последний вопрос, вернемся к одному в начале этой главы отмеченному выражению Чернышевского: он исследовал именно *отношения* искусства к действительности. Не сумма произведений, не сумма признаков или сторон, не перечень «параметров», а единство *отношений* художественного сознания к жизни — и к той, которая отражена в произведении, и к той, к которой произведения обращаются, — вот что для Чернышевского искусство: сложная и вместе с тем единая *система деятельности* людей.

Любите ли вы искусство? — спрашивал Чернышевский и отвечал: «Это решается тем, часто ли вы читаете Пушкина, или его сочинения лежат на вашем столе только для виду; часто ли вы бываете в своей картинной галерее — бываете наедине с самим собою, а не только вместе с гостями, — или вы собрали ее только для хвастовства перед другими и самим собою любовью к искусству» (190—191).

Чернышевский помещал искусство в ряд «действований человека», в ряд «человеческих дел», он взглянул на него не как созерцатель и догматик, а как деятель и диалектик; он и здесь, в высоких сферах мысли, оставался революционером в самом широком смысле этого слова. И если мы, начиная эту главу,

называли его мыслителем, стремившимся к истине ради нее самой, то теперь мы можем с полным основанием добавить: истина для него состояла в движении, в развитии, в революционном изменении жизни, а отсюда и искусство он понимал не в виде бережно хранимых библиотечных и музейных ценностей, а в живом участии этих ценностей в реальной жизни людей. «Поэзия, — повторим его слова, — есть жизнь, действие, борьба, страсть». И это не красивая фраза, а глубочайшее убеждение, вынесенное из научных поисков и подтвержденное всем суровым жизненным опытом великого русского революционера и мыслителя.

Книжка наша закончена, но нельзя не сказать несколько слов обо всем наследии Чернышевского, его судьбе.

Каждое время по-новому раскрывает наследие великого человека. Но и он, в свою очередь, предъявляет к будущему по крайней мере одно требование — чтобы его понимали верно.

Чернышевского не часто понимали так, как он думал сам, независимо от того, превозносили его идеи или уничижали их. На него молились народники, приспособив широкие мысли его к догмам мелкобуржуазного «социализма»; против него ополчались «веховцы», всячески третируя его идеи демократизма и революции; его судили вульгаризаторы, прилагая к его концепции самоосуществления человечества аршин «социального эквивалента», из его наследия пытались сделать нечто

вроде катехизиса по вопросам эстетики и т. д. и т. п. — каждое течение воспринимало его в меру своего разумения, утверждения или отталкивания. Но что почти всегда оставалось в тени — это научный характер исследовательской мысли Чернышевского, которая никогда не останавливалась на полуистинах и стремилась к полному овладению предметом, будь то понятие прекрасного или экономический строй общества. Поиски его мысли, как правило, отбрасывались его толкователями или даже просто не замечались, а отдельные положения возводились в догму и затем обсуждались с желаемой точки зрения; оттого портреты Чернышевского, рисованные ими, мало схожи с оригиналом.

К счастью, он говорит с нами сам, всеми изданными у нас его сочинениями. И в наши дни, более чем через сотню лет после его краткой, но интенсивнейшей деятельности политика, философа, историка, экономиста, журналиста, литературного критика, писателя и, главное, во всем этом революционера, все крупнее вырисовывается его фигура.

Подлинное величие Чернышевского видели основатели научного коммунизма К. Маркс и Ф. Энгельс, живая мысль его воспринималась В. И. Лениным как оружие борьбы, идейный и духовный облик его обрисовали Г. В. Плеханов и А. В. Луначарский, а наша современность открывает в его наследии идеи, способные жить и развиваться вместе с нами.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», изд. 6-е. М., «Художественная литература», 1979 (по указателю имен).
2. Г. В. Плеханов. Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского. — Избр. философ. произвед., т. V. М., Изд-во соц.-экономич. литературы, 1958.
3. А. Лаврецкий. Белинский, Чернышевский и Добролюбов в борьбе за реализм. М., «Художественная литература», 1968.
4. «Н. Г. Чернышевский. Эстетика, литература, критика». Л., «Наука», 1979.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Какие эстетические проблемы поставил Чернышевский?	7
Что же такое прекрасное?	41
Художественность в чуждом ей мире	94
Природа искусства	153
Краткий список литературы	189

Соловьев Г. А.

С60 Чернышевский о прекрасном, художественности и искусстве. — М.: Худож. лит., 1980. 190 с.

В книге дан обзор эстетических воззрений Н. Г. Чернышевского и рассмотрено развитие его взглядов на прекрасное, художественность и искусство как сложное целостное явление. Особое внимание автор уделяет диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», «Очеркам гоголевского периода русской литературы» и статьям о Пушкине и Л. Толстом.

С 70202-393
028(01)-80 **Б341-28-80** **4603010101** **8P1**

Геннадий Арсеньевич
Соловьев

Чернышевский о прекрасном,
художественности и искусстве

Редактор
С. Гиждеу

Художественный редактор
С. Гераскевич

Технический редактор
М. Мельникова

Корректор
Н. Усольцева

ИБ № 2223

Сдано в набор 26.03.80. Подписано к печати 18.08.80. А01902. Формат 70 × 90^{1/32}. Бумага тип. № 2. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. 7,002 усл. печ. л. 6,814 уч.-изд. л. Тираж 75000 экз. Зак № 1658. Цена 25 к.

Издательство «Художественная литература». 107882. ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5

МАССОВАЯ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Вышли в 1980 году:

Дыханова Б. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. Лескова.

Кузнецов М. Романы Константина Федина.

Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова.

Смола О. Лирика Асеева.



Что такое прекрасное, художественность, искусство? Как на эти вопросы отвечал Н. Г. Чернышевский в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» и других работах? — этому посвящается книжка Г. А. Соловьева.