

О МИРОВОМ ЗНАЧЕНИИ КРИТИКИ БЕЛИНСКОГО

Статья А. Лаврецкого

Вопрос о мировом значении русской литературы отнюдь не сводится к проблеме непосредственного ее влияния на иностранных писателей и мыслителей.

Это лишь одна сторона вопроса и, притом, не самая главная.

Если за рубежом знают далеко не все из того, чем русская культура вправе гордиться, то это означает, что там лишены значительнейших ценностей, необходимых для духовного роста. Уже в XIX в. были области, в которых Запад, столь уверенный в своем превосходстве, не поднимался на тот уровень, на котором стояла русская мысль.

Справедливость такого утверждения обнаруживается, в частности, при изучении проблем эстетики. Здесь русская критика сделала много для правильного решения основных вопросов философии искусства и избегала ошибок критики и эстетики западноевропейской.

Исполнившееся столетие жизни гениальных идей Белинского да послужит началом разработки вопроса о мировом значении русской критики, об объективном мировом смысле ее наследия, независимо от того, успели ли за рубежами нашей страны уяснить себе этот смысл.

I

Тургенев в своих воспоминаниях о Белинском особо отмечает резко национальные черты во всем облике величайшего русского критика. Среди интеллигенции его эпохи, дворянской по преимуществу, Белинский был наиболее русским, как и наиболее демократичным, что, конечно, далеко не случайно. «Его выговор, — пишет Тургенев, — манеры, телодвижения живо напоминали его происхождение: вся его повадка была чисто-русская, московская»¹.

Этот внешний облик гармонировал с его духовной природой. Она отмечена теми чертами национального своеобразия, которые вносят в мировую жизнь и культуру свою особую ноту.

Начнем с самых элементарных, бросающихся в глаза черт.

Прежде всего в Белинском отразилась чрезвычайно богатая одаренность его народа. В Белинском сочетались необыкновенно счастливо все те качества, которые необходимы великому критику в решающие периоды развития литературы: исключительно верное эстетическое чутье, сила художественного переживания, громадный литературный талант, доносящий это переживание до других, обобщающая философская мысль и поэтическая фантазия, своего рода сотворчество, которое как бы продолжает создание писателя-художника, самостоятельно развивает его образы. Уже в этом смысле Белинский — явление, которому трудно подыскать подобное. Столь же исключительны были результаты сочетания таких свойств. От огня Белинского миллионы сердец зажигались восторгом

перед литературой, первой любовью к ней. Ему Россия в громадной мере обязана тем, что литература стала в ней такой просветительной и гуманизирующей силой, как ни в одной другой стране.

Важность этих качеств еще больше выяснится, когда мы вспомним, что во времена Белинского решался вопрос: быть ли русской литературе одной из мировых литератур? От того, найдет ли она тот путь, на котором русский народ сумеет развить и проявить полностью свою художественную одаренность, и зависело решение этого вопроса. Белинский указал путь, установив, где именно и почему одерживала русская литература свои победы и где ждут ее новые удачи. Его обобщающая мысль осветила то, что было еще смутной, мало осознанной и самими художниками слова тенденцией развития литературы, хотя и составляло ее силу и залог ее будущего. С небывалым до него в русской критике блеском и, вместе с тем, с убедительнейшей простотой наш критик указал и писателю и читателю на р е а л и з м как на единственно верный путь к самобытности и мировому значению русской литературы, указал на неразрывную связь реализма с народностью.

Можно сказать а priori, что критика, сыгравшая такую роль в одной из величайших литератур мира, имеет мировое значение и в прямом смысле слова, самым своим объективным содержанием.

Другая особенность русского духа, сказавшаяся в творчестве Белинского, — это стремление к широкому синтезам. Вот почему в России не могло привиться ни «чистое мышление», ни «чистое искусство».

Чтобы стать великой, любая область идеологии не должна быть у нас замкнутой, самодовлеющей. Она — орган чего-то большего, чем она сама, — голос жизни, и из нее черпает свою силу.

Таким голосом, взволнованным и волнующим, была литературная критика Белинского. Она являлась такой же «энциклопедией русской жизни», какой был, по его же знаменитому определению, «Евгений Онегин» Пушкина. И уже одно это обеспечивает Белинскому особое место в мировой критике. Запад не знал ничего подобного. Даже Лессинг, столько сделавший для Германии, при всей своей разносторонности, как литературный критик не выходил за пределы своей области, проявляя иные свои дарования в других специальных отраслях мысли. Не то Белинский. Ни один вопрос, тревоживший людей его времени, не обойден в его критике. Это — грандиозная проверка литературы, учиненная жизнью в его лице, и суд над жизнью с точки зрения великих идеалов искусства.

Снижало ли это теоретическую ценность критики Белинского? Отнюдь нет. Именно эта национальная особенность ее, это постоянное сопоставление теории и практики, их синтез, оказались, как мы постараемся уяснить, чрезвычайно плодотворными и для теории в собственном смысле.

Далее, национальной особенностью критики Белинского является и тот патриотизм, который столь отличен от отношения других народов к своему отечеству, от их национального самосознания. В чем видел Белинский назначение своего народа? Он стремился поставить его во главе цивилизованного мира, но не для того, чтобы господствовать над ним, а чтобы служить ему, служить человечеству.

Необходимым условием этого была теснейшая связь России с мировой культурой, которую Белинский мыслил шире культуры западноевропейской. Назначение свое Россия осуществит лишь тогда, когда «примет в себя элементы не только европейской, но мировой жизни, на что достаточно указывает ее историческое развитие, географическое положение и самая многосложность племен, перекаляющихся в горниле великорусской жизни... и приобщающихся к ее сущности... Мы, русские, — наследники целого мира, не только европейской жизни, но и наследники по праву.



БЕЛИНСКИЙ

Рисунок К. А. Горбунова, 1843 г.

Третьяковская галерея, Москва.

Мы не должны и не можем быть ни англичанами, ни французами, ни немцами, потому что мы должны быть русскими; но мы возьмем как свое все, что составляет исключительную сторону жизни каждого европейского народа, и возьмем ее — не как и с к л ю ч и т е л ь н у ю сторону, а как элемент для пополнения нашей жизни, исключительная сторона которой должна быть — многосторонность, не отвлеченная, а конкретная, имеющая свою собственную народную физиономию и народный характер» (IV, 4).

В другой статье, относящейся так же, как и цитированная, к периоду «примирения с действительностью», Белинский высказывает то же заветное свое убеждение, которому остается верен при всех испытаниях своей бурной духовной жизни: «Наши отношения к ней (западной цивилизации) должны состоять в усвоении лишь о б щ е ч е л о в е ч е с к и х завоеваний культуры... мы должны быть далеки от ослепления признавать за предмет подражания то, что относится собственно к форме... народной, а не общечеловеческой жизни» (IV, 346).

А в одной из последних своих и наиболее зрелых статей, в обзоре русской литературы за 1846 г., эта же мысль выражена еще более отчетливо:

«...пора нам перестать восхищаться европейским потому только, что оно не азиатское, но любить, уважать его, стремиться к нему потому только, что оно ч е л о в е ч е с к о е, и на этом основании, все европейское, в чем нет человеческого, отвергать с такою же энергиею, как и все азиатское, в чем нет человеческого» (X, 400).

Таков смысл «европеизма» Белинского, который подвергался столь ложным толкованиям и со стороны друзей и со стороны врагов, «европеизма» как проявления и пламенного и мудрого патриотизма великого критика, так полно выразившего одну из своеобразнейших черт национального характера.

Белинский глубоко сознает значение «народной формы», ее широты и емкости для развития общечеловеческого содержания; он знает, что только при самобытности этой формы народ творит мировую культуру. Но ничто не может так мешать развитию этой самобытности, как самообольщение, как всякое снижение требовательности к тому, что наиболее близко и любимо. Любовь Белинского к родине такова, что он боится принести ей вред самой своей любовью. Трудно сказать, когда он больше патриот: тогда ли, когда он вдохновенно пишет о гении русского народа, прозреваемом в лице его великих сынов, в его героической истории, или когда со свойственной ему «экстремой» доходит, как в «Литературных мечтаниях», до отрицания русской литературы, имевшей уже Пушкина, который один равен целой литературе?

«У нас нет литературы: я повторяю это с восторгом, с наслаждением, ибо в сей истине вижу залог наших будущих успехов», — так писал Белинский в своей первой статье, проникнутой патриотической тревогой, заботой о том, чтобы его народ достиг полной меры своего величия. (I, 394).

И это при нетерпении, свойственном столь страстному, столь горячему сердцу! Недаром Достоевский назвал его «самым торопившимся человеком в России», недаром о том же писал и другой авторитетный наблюдатель — Некрасов. Так характерно было для него нетерпение увидеть свой народ во всей его славе и так велика была его стойкость против всяких националистических соблазнов! Эта особенность Белинского выражает его национальную природу больше, чем многое иное.

Критика Белинского, создававшаяся в напряженнейший момент истории русской культуры, — самая внутренне-свободная критика в мире, внутренне-свободная в своих суждениях о самом дорогом достоянии народа.

Это внутренне-свободное отношение к себе, неподкупная суровость самооценки — все это характерные свойства русского народа, его патрио-

тизма, которым проникнуто каждое слово Белинского. В этом патриотизме проявился реалистический склад русского народного ума. Недаром Белинский с особым чувством национальной гордости говорил, что «мистическая экзальтация» несвойственна его народу: «У него слишком много для этого здравого смысла, ясности и положительности... и вот в этом-то огромность исторических судеб его в будущем». Такому народу чуждо и мистически-экзальтированное отношение к себе самому, чужда любовь взвинченная и неразумная, которая извращает национальное самосознание и изолирует от других народов, мешая понять их и сочувствовать им. «Этою высокою способностью самоотрицания случайного и произвольного в пользу необходимого, грубых форм... в пользу разумного содержания национальной жизни — этой способностью обладают только великие люди и великие народы и ею-то русское племя возвысилось над всеми славянскими племенами; в ней-то и заключается источник его настоящего могущества и будущего величия» (VIII, 139).

Патриотическая идея Белинского, его национальное самосознание органически связаны с главной особенностью этого гениального русского человека, определяющей его творческую личность и характер его философско-эстетических воззрений. Это — отношение к истине, в котором слились и национальные, и социальные, и чисто-индивидуальные черты его натуры.

Именно то, что для Белинского теория была руководством к действию, к борьбе, а не самоцелью, придавало его интересу к теоретической истине особые свойства. Его идейные кризисы были всегда мучительны, ибо вопрос для Белинского шел о судьбах жизни, в которые вмешивалась теория, о воздействии на эти судьбы. Прозвище «неистовый Виссарион», данное ему во время литературно-философских споров его оппонентами из лагеря дворянских либералов, имело особый смысл. В этом прозвище была мера социальной дистанции, отделявшей даже лучших представителей дворянской интеллигенции от великого разночинца и революционного демократа. Оно выражало совсем иное, чем у них, отношение к истине: не пассивно-созерцательное, а страстно-активное, и являлось, по сути, одним из методов борьбы с революционной непримиримостью Белинского. У таких натур стремление к истине до того поглощает все стороны их существа, что оно неотделимо от этической правды, от нравственного действия. Истина обязывает их не только к определенным теоретическим выводам, но и к определенным поступкам.

«Невозможно себе представить, — вспоминает Тургенев, — до какой степени Белинский был правдив с другими и самим собой; он чувствовал, действовал, существовал только в силу того, что он признавал за истину, в силу своих принципов... Когда я познакомился с Белинским, его мучили сомнения. Эту фразу я часто слышал и сам употреблял не однажды; но в действительности вполне она применялась к одному Белинскому. Сомнения именно мучили его, лишали его сна, пищи, неотступно грызли и жгли его»².

Эти замечания Тургенева свидетельствуют о гениальной чуткости его собеседника к социальному значению теоретической истины. Ведь если теория — руководство к действию, то она становится чрезвычайно ответственным делом, как бы отвлеченна она ни была. Естественно, что Белинский переживал свои теоретические ошибки как вину, за которую карала его суровым осуждением неговорчивая совесть.

Могучее стремление к истине и ее последовательному приложению к практике придавало удивительную целостность жизни Белинского. Этой органической целостности нисколько не противоречит непрестанная внутренняя борьба, пламя которой так быстро сожгло столь исключительную личность. Наоборот, именно цельность натуры и обусловила здесь эту

непрестанную подвижность духа, эти резкие переходы от одного увлечения к другому, эту диалектику развития с ее антитезами и синтезами.

Его сомнения не были раздражением мысли праздных людей. Сомнения Белинского питала неустанная забота о переустройстве жизни народа, за которое легко и радостно отдавалась своя собственная жизнь. «Ничего не было для него важнее и выше того дела, за которое он стоял, мысли, которую он защищал и проводил... и беда тому, кто попадался ему под руку!.. тут он всем готов был жертвовать!..»³.

Эти слова Тургенева из цитированной уже характеристики Белинского сильно напоминают его знаменитую речь о Гамлете и Дон-Кихоте, как двух основных психологических типах. Напоминают и одновременно говорят о несостоятельности сделанного там противопоставления. Можно знать гамлетовские сомнения именно вследствие той моральной активности и великой преданности идее, которых Тургенев не признавал за принцем датским.

При высокой теоретической требовательности Белинского, сомнения, перемены во взглядах, их длительная и мучительная эволюция были неизбежны в его время. Стремясь довести теорию до ее жизненных следствий, применить ее на практике, наш мыслитель не мог обойти неминуемые в его эпоху столкновения идеала с действительностью. Неминуемые по тому, что жизнь слишком отставала от норм идеала, да и сами идеалы (вернее, пути к их осуществлению) были еще, при современном ему состоянии общественной мысли, весьма несовершенны. Но и в самой смене взглядов была единая закономерность. Постоянны были основы работы этого всегда бодрствующего в своем «святом беспокойстве» духа. «Общие вечные вопросы о той и другой свободе», как превосходно заметил Гончаров, составляли содержание его кипучей внутренней жизни, не знавшей передышки. На вопросы о свободе Белинский давал ответы разные, но все более и более точные, по мере того, как расширялось и углублялось его понимание этой идеи.

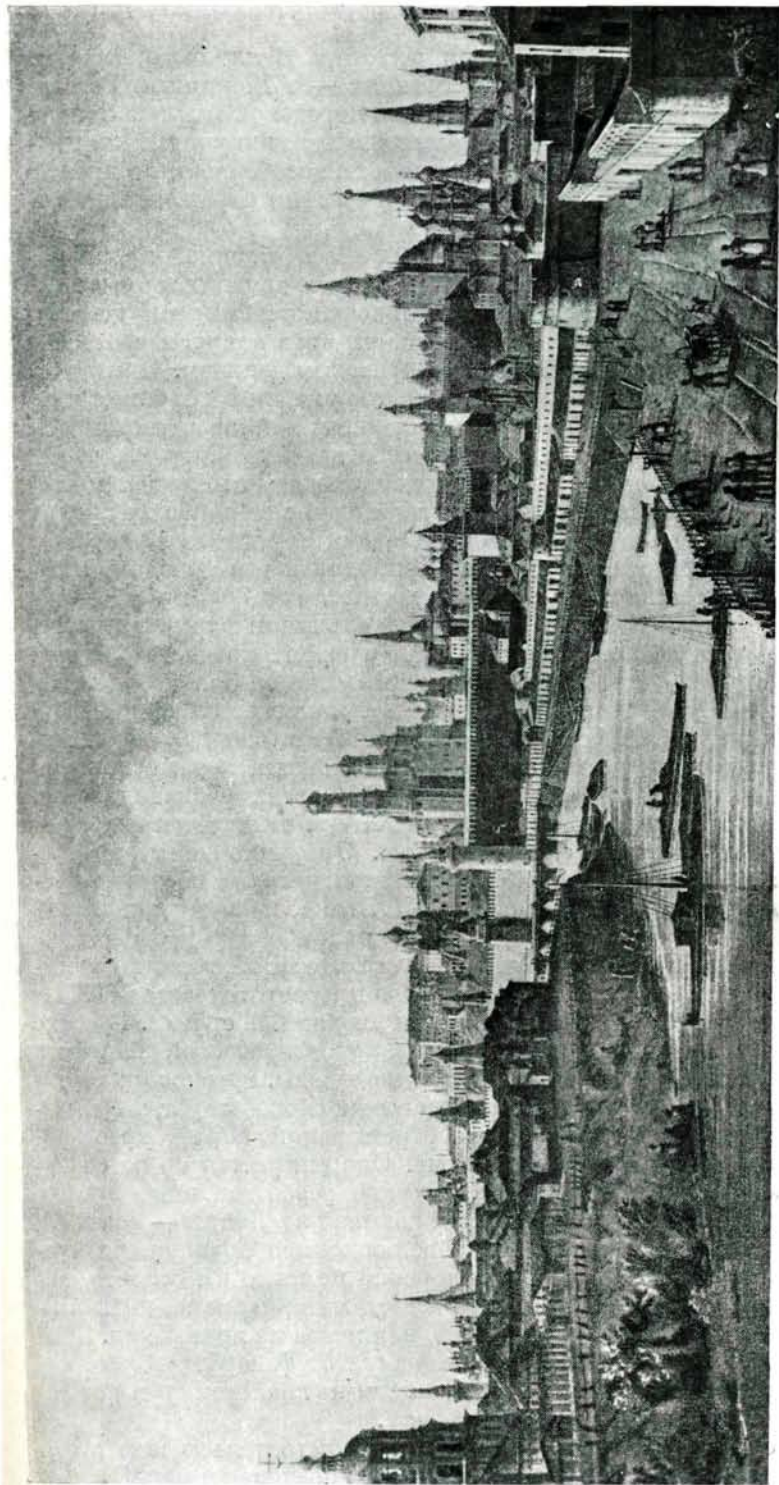
Страсть к завоеванию новых свобод для человечества или расширение плацдарма, уже отвоеванного у врагов свободы, — эта страсть придавала особую остроту его критике. Эта страсть была не только жаром, но и светом. И в ее свете выяснялось многое, что без него оставалось бы сокрытым.

«Крепостное право, — говорит тот же Гончаров, один из наиболее умных ценителей Белинского, — лежало не на одних крестьянах, и Белинскому приходилось еще оспаривать право начальников распоряжаться по своему произволу участием своих подчиненных, родителей считать детей своих вещественной собственностью и т. д. И тут же рядом объяснять тонкости и прелесть пушкинской и лермонтовской поэзии»⁴.

К этому нужно прибавить: именно потому и мог Белинский так хорошо объяснять эти «тонкости», что гениально улавливал связь между поэзией и жизнью — между тем, что составляло общий закон русской жизни его времени — крепостным правом, и тем, как поэты отражали и реагировали, вольно или невольно, на него «тонкостями» своей поэзии.

Прежде чем перейти к дальнейшему изложению, подведем некоторые предварительные итоги.

Личность Белинского, отшлифованная как бы самой природой для того, чтобы она представляла свой народ, резко отмечена чертами национального своеобразия. Эти черты: разносторонняя одаренность, стремление к широким синтезам, патриотизм, внутренне-свободный, гармонически сочетающийся с интернационализмом, стремление к истине как единству теории и практики, понимание искусства, основанное на чувстве связи его с жизнью. Попытаемся в дальнейшем показать, какая эстетика создавалась такой творческой личностью в условиях русской действительности и идейного фонда эпохи.



МОСКВА. ОБЩИЙ ВИД КРЕМЛЯ

Литография Леметра с рисунка А. Кадоля, 1825 г.

«...Из всех российских городов Москва есть истинный русский город, сохранивший свою национальную физиогномию... Какие сильные, живые, благодарные впечатления возбуждает один Кремль! Над его священными стенами, над его высокими башнями протекло несколько веков. Я не могу истолковать себе тех чувств, которые возмущаются во мне при взгляде на Кремль...» (из письма Бетинского к А. П. и Е. П. Ивановым, 1829 г.)

Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

II

Характеризуя общее мировоззрение и эстетику Белинского, обычно вспоминали прежде всего о западных влияниях — о Шеллинге, Гегеле, Фейербахе. Действительно, связь Белинского с передовой мыслью Запада несомненна, но исследователи забывали или недостаточно учитывали другое: его оригинальную личность, его национальные особенности, а прежде всего — тот период в истории России, идеологическим отражением которого было его мышление.

Белинский подошел к западным учениям со своей собственной проблематикой. От его вопросов, от того, как он их ставил, часто изменялся смысл тех идей, которые отвечали на эти запросы. Синтетический ум по преимуществу, Белинский не мог не связывать в единую систему эти вопросы и ответы, и система эта была уже его собственным творческим деянием. При высокой теоретической требовательности и честности ума, при глубоком чувстве реальности, для Белинского были исключены всякие компромиссы с ложным, мнимым, иллюзорным. Трудно себе даже вообразить, чтобы Белинский мог закончить свое развитие подобно знаменитому немецкому мыслителю: признать воплощением абсолютной идеи в ее наиболее зрелом состоянии такую мерзость и такое убожество, как прусское государство. Белинский самостоятельно и своеобразно приходил к тем выводам, которые стали общим достоянием лишь много десятилетий спустя.

Г. В. Плеханов называл Белинского «родоначальником русских просветителей». Но Плеханов не понял своеобразия русского просветительства: он смешивал его с разновидностями просветительства на Западе, начиная от просветительства XVIII в., кончая просветительством Фейербаха и утопических социалистов. Просветительство в России, обладая своей особой социальной природой, не может быть отождествляемо на основании тех или иных аналогичных моментов ни с одной из этих разновидностей.

Революционное просветительство в России XIX в. отличается глубокой национальной и исторической самобытностью. Оно учило опыт европейских революций: оно знало о тех разочарованиях, которые постигли «философию разума» в конце XVIII и начале XIX века, но утвердилось тем не менее в своей вере в разум. Борясь за социальное переустройство в условиях русской действительности, наши просветители оказались свободными от многих иллюзий западноевропейского просветительства XIX в.; выражалось ли оно в проповеди утопистов или учении Фейербаха. Русские просветители приблизились к пониманию законов классовой борьбы в истории. Многие противоречия утопистов им уже чужды. Русское просветительство недаром является революционным, чему способствует в громадной мере его демократический характер, отражающий борьбу крестьянских масс против крепостнического режима. Оно опирается не на сознание избранных личностей, а на массы. Русские революционные просветители или революционные демократы, как называл их Ленин, — авангард русского крестьянского движения. Их революционная позиция, их чувство непримиримости социальных противоречий помогло им освоить, поскольку это было возможно для домарковского материализма, диалектику как закон развития природы и общества, как метод их понимания. Этим русская просветительская философия отличается от феьербаховского материализма, отбросившего вместе с идеализмом и диалектику и потому запутавшегося в собственных противоречиях.

Революционное просветительство в России самостоятельно шло в том же направлении, в каком развивалась наиболее передовая мысль Запада. Правда, оно не могло, вследствие отсутствия в тогдашней России развитого капитализма и осознавшего себя как класс пролетариата, придти к тем же выводам, к каким пришла европейская революционная мысль в лице

Маркса—Энгельса. Однако оно оказалось в состоянии внести в эстетику и литературную критику такой вклад, который ныне является важнейшим наследием нашей социалистической культуры. Объясняется это особым положением, которое занимает литература в России XIX в., ее особыми задачами.

В стране, где для независимой социально-политической мысли была исключена царизмом возможность непосредственного высказывания, художественная литература и критика заменяли и парламентскую трибуну, и газетную публицистику, и ученую кафедру по социальным наукам. Многообразные функции общественной борьбы, которые на Западе выполняли разные отрасли мысли и практики, осуществлялись у нас литературой. Философско-эстетической мысли, отражавшей и обосновывавшей эту специфическую роль литературы в России, была дана исключительно редкая возможность ставить и решать во всю ширь и во всю глубину вопросы о социальной природе искусства и литературы, о ее связи с потребностями общества, о тех формах и методах, которые лучше всего способствуют выполнению ею своих задач. Отношение к литературе, как почти к единственному в то время оружию в социально-политической борьбе, обострило внимание к вопросам художественной формы не в ограниченно цеховом, а в самом жизненном смысле слова. Русская литература являлась громадным полем грандиозного эксперимента, поставленного самой историей для выяснения социальной природы литературы и ее социальных возможностей. Поэтому результаты, к которым пришла русская критика, имеют не ограниченно местное, а мировое значение.

В этой работе, проделанной русской эстетикой и критикой, Белинскому принадлежит наибольшая доля. Результаты, к которым пришел этот выдающийся творческий ум, свободны от тех антиномий, которые оказались непреодолимыми для наиболее крупных представителей западноевропейской мысли: и для Шеллинга, и для Гегеля, не говоря уже о Шлегелях, Сент-Беве и Тэне.

III

Литература, представляющая подчас всю общественную мысль народа, заменяющая многообразные исследования его жизни, является, естественно, реалистической литературой. Соответственно этому и русская эстетика, отражая объективное положение и роль литературы, была реалистической эстетикой. Последовательное проведение реалистического принципа стало эстетическим обоснованием специфической исторической роли русской литературы.

Белинский, больше чем кто-либо другой, был призван к решению этой задачи, поставленной условиями исторического развития его страны. Подходя от жизни к литературе — от жизни не избранного круга, а широких масс, — Белинский не мог не требовать от нее близости к ним, к разным сторонам их жизни.

Неудивительно, что реализмом начинает великий критик свой творческий путь, реализмом он его кончает, что придает этому пути изумительную целостность. Пережитые Белинским духовные кризисы никогда не могли заставить его хоть сколько-нибудь отступить от реалистической идеи в искусстве. С каждым кризисом мировоззрения она все более укреплялась, уточнялось ее понимание. Это и естественно: ведь и философские искания Белинского были борьбой за наиболее реалистическую, наиболее объективную истину. Если эти искания не всегда приводили к цели, к правильным результатам, то самая постановка вопросов все время углублялась, что отражалось существенно и положительно на развитии идеи реализма в критике Белинского. Можно сказать, что в течение всей своей творческой жизни Белинский создавал концепцию реализма — свое величайшее про-

изведение, хотя никогда и не изложил ее в систематической форме. Он создавал ее в своей живой практике литературного критика. И как произведения, которые пишутся всю жизнь, растут вместе с их творцами, совершенствуются с каждой новой редакцией, разрешая свои внутренние противоречия, освобождаясь от своих ошибок, — так и реалистическая концепция Белинского с каждым новым вариантом выявляла все больше и больше свою оригинальность, ассимилировала чужое или сбрасывала его с себя.

Реалистическая концепция Белинского вырабатывалась в теснейшей связи с художественным опытом русской и мировой художественной литературы, с одной стороны, и с общефилософскими, эстетическими и общественными учениями эпохи Белинского — с другой. В синтетическом уме Белинского вопросы общего мировоззрения и жизнеотношения органически связывались с проблемами литературы и эстетики в один узел, связывались так, что, идя от мировоззренческой проблематики Белинского, можно придти к оценке отдельного писателя, от интерпретации данного писателя — к общим вопросам мировоззрения.

Когда молодой Белинский полон бурных эмоций революционного протеста, полон возмущения против социальной несправедливости, но еще далек от проблемы объективного обоснования своих стремлений к общественному преобразованию, тогда он — восторженный поклонник Шиллера.

Когда Белинский сознает бесплодность «прекраснодушия», субъективных желаний и стремлений, не имеющих почвы в самой действительности, тогда он, отчаявшись в возможности найти эту почву в русской жизни своего времени, отвергает вместе с этими стремлениями своей личности и Шиллера как «полухудожника». В этот так называемый период «примирения с действительностью» подлинный поэт для него тот, кто отражает объективную действительность как неизменную, с его тогдашней точки зрения, данность. Его кумирами являются тогда Пушкин, Шекспир, Гете, Вальтер Скотт, истолкованные в консервативном духе.

Когда же в результате мучительнейшего идейного кризиса Белинский понял ошибочность консервативных выводов из глубоко правильной мысли о необходимости объективного обоснования своих революционных стремлений, когда ему стало ясным, что и революционные стремления передовой личности не случайны, а выражают силы и процессы самой действительности, тогда восстанавливаются в своих правах и Шиллер, и Грибоедов, и Жорж Санд. Созерцательное отношение к действительности, поскольку он усматривает его — правильно или неправильно — у своих любимых поэтов, у Пушкина, например, становится даже недостатком.

Все эти перемены в отношении к писателям говорят о том, что вместе с изменением мировоззрения претерпевало решительное изменение во многом и представление Белинского о подлинном реализме, о том, что следует считать «воспроизведением действительности во всей ее истине».

Эстетические идеи Белинского во всех фазах его развития определены потребностями русской жизни, русской культуры, в особенности — творчеством Пушкина, к которому затем присоединяется опыт изучения Гоголя и Лермонтова. Отсюда, из этих национальных источников, вызревала основная для эстетики Белинского идея — идея реализма. Но, обобщая опыт русской литературы и разрабатывая для нее эстетическую и политическую программу, Белинский вынужден был обращаться к эстетически-философским понятиям и учениям, созданным мировой мыслью до него. Так, первая фаза реалистической концепции Белинского прошла, как известно, под знаком идеалистической философии. Здесь были неизбежны противоречия, до поры до времени скрытые, но они не могли не выступить рано или поздно наружу и привести к новой, более последовательной реалистической концепции.

Классический идеализм с его монизмом отвергал противопоставление двух миров — высшего и низшего, но учил об идеальной природе всей действительности, возвышал ее в ранг идеи и тем самым идеалистически мистифицировал, извращал действительность. Можно было, отбросив «реализм содержания», придать абсолютное значение наиболее слабой стороне этой философии, «идеализму формы»⁵, чтобы притти в конце концов к старому, правоверно-христианскому дуализму, что и сделали романтики. Белинский пошел иным путем. Даже из Шеллинга — правда, Шеллинга первого, наиболее прогрессивного его периода, он сумел извлечь рациональное зерно, акцентируя в «философии тождества»



МОСКВА, КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ С ВИДОМ НА СОБОР ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО

Литография Энгельмана с рисунка А. Кадоля, 1825 г.

Исторический музей, Москва

не идею, а действительность. И все же реалистическая эстетика, реалистическая критика не могли свободно и последовательно развиваться в рамках даже классического идеализма с его утверждением действительности. В особенности было тесно в пределах идеалистической эстетики реализму Белинского. Реализм по самому существу своему отрицает возможность существования «искусства для искусства» и так называемой «чистой формы». Последовательное реалистическое искусство, глубоко отражая самое содержание общественных отношений, тяготело поэтому к анализу и оценке социальной действительности, должно было, по учению Белинского и русских революционных демократов 60-х годов, увенчиваться тенденцией, сознательной, «партийной» точкой зрения, ибо без нее нельзя ориентироваться в этих отношениях.

Между тем идеализм в его классической форме являлся апологией так называемого «чистого искусства». Реализм, додуманный до конца, увенчанный и заостренный тенденцией, активен, даже воинственен. Идеализм в эстетике, наоборот, созерцателен и требует от искусства объективизма, отнюдь не являющегося объективностью.

Логика развития реалистической мысли великого критика неизбежно обнаруживала непригодность, несостоятельность принципов идеалистической эстетики. Даже в период своего идеализма Белинский часто могучим движением прорывает стесняющие его формы последней. Он самостоятелен уже в том, что предпочитает в учениях западных мыслителей, чем у главным образом уделяет внимание. Он больше всего интересуется не субъектом — идеей, а ее предикатом — действием. Сама идея раскрывается ему не в созерцании ее сверхвременной «сущности», а в живой, во времени осуществляющейся практике, в историческом процессе. При таком акцентировании действительности Белинский уже в «Литературных мечтаниях» видит назначение искусства во всестороннем и объективном изображении жизни как деяния.

Именно потому не романтизм, а лишь реализм может создать полноценное искусство. Белинский отвергает всякие ограничения в изображении жизни как деяния, указывая на несостоятельность понятий абсолютно прекрасного и абсолютно безобразного, великого и низкого.

Но всесторонность искусства в ранний период развития Белинского оказалась объективистским бесстрашием. Белинский еще не мог тогда диалектически сочетать объективность искусства с его действительностью. Он противопоставляет всестороннюю объективность искусства деятельному участию художника в судьбах общества.

Критик не сознает еще, что связь художественного творчества с прогрессивным социальным движением не только не исключает объективности, но является одним из непреходящих ее условий.

Все эти противоречия еще более усугубились, когда гегелианство, столь своеобразно понятое Белинским, стало подводить под идею «чистого», отрешенного от общественной борьбы искусства свою солидную, хотя и громоздкую, базу. Белинский не был и тогда учеником, повторяющим слова учителя. Он не только остался верен своей основной идее — идее реализма, но еще более утвердился в ней. Проходя через призму разных философских теорий, она только приобретала соответствующую окраску. Самое гегелевское понятие «действительности» было Белинским реалистически, хотя и неверно, перетолковано: он подменил «действительное» — существующим, которое признал разумным. В существующем усматривалась им, весьма тенденциозно, только консервативная его сторона, — и задачей реалистического воспроизведения существующего являлось утверждение его разумности, смирение личности перед его необходимостью. Это — период гонений на личность, отрицания за ней права критики окружающей ее действительности. Утверждая реализм с таких позиций, Белинский наталкивался на противоречия, которые скоро и почувствовал. Если в действительности прогрессивное, «растущее» начало не только не менее реально, чем консервативное, но в конечном счете всегда побеждает, то именно реалистическое воспроизведение жизни, объективное и всестороннее, приводит не к охранительным, а к революционным выводам. Но некоторое время Белинский упорствовал в утверждении разумности существующего. Возможно, мы имеем здесь дело с некоторой защитной реакцией, которая была необходима тогда, когда николаевская монархия казалась критику несокрушимой, а борьба с ней — бесплодной и обреченной на поражение. Ценой признания, что, собственно, бороться незачем, что все устроено прекрасно, надо только отказаться от претензий личности, судящей со своей ограниченной точки зрения, — ценой такого отказа покупалась своего рода «передышка» в борьбе с действительностью, которую Белинскому пришлось вести с первых же шагов своих на жизненном пути. В это время критик создает свою идею «катарсиса». «Катарсис», достижение которого составляет задачу искусства — в понимании Белинского той поры, это — освобождение от субъективной точки

зрения на вещи, а главное, — от вызываемого ею разлада с действительностью.

Применяя эту идею на практике, Белинский пишет статью о Гамлете, одну из самых замечательных в истории «гамлетовского вопроса». На этой статье стоит остановиться: она чрезвычайно показательна для данного периода в развитии Белинского.

Вспомним, как ставили и решали «гамлетовскую» проблему предшественники русского критика.

Гете видит в Гамлете «слабость воли при сознании долга».

«Безволие Гамлета» — следствие мысли, утверждали романтики в лице Ф. Шлегеля. Но какой мысли? К какому моменту в развитии человеческого духа можно отнести мысль Гамлета? Пусть он стремится к абсолютному, но прав ли он, не находя его в мире относительного? И если природа отвечает ему молчанием, то научился ли он спрашивать? И если его «божественные» требования не осуществимы, то «божественны» ли они в действительности?

Если ставить проблему Гамлета таким образом, то безволие его из врожденной или приобретенной навсегда черты характера превращается в следствие одного из преходящих состояний сознания.

Именно эту новую проблематику шекспировского образа раскрыл в нем Белинский. Можно смело сказать, что в литературе о Гамлете он сказал действительно новое слово, самостоятельно применив диалектику, правда, идеалистическую, к интересующей нас здесь теме.

Интересно, что Белинский здесь больше диалектик, чем сам Гегель. В тех скудных замечаниях о Гамлете, которые мы находим в «Эстетике», Гегель разделяет гетевскую точку зрения, не сказав о Гамлете ничего нового по существу.

Трагедия Гамлета заключается, по Белинскому, в отпадении субъективного, личного сознания от объективной действительности. Белинский убежден в превосходстве объективного разума над возмущившимся против него ограниченным индивидуальным сознанием. Противопоставление себя мировому порядку, полагает Белинский, несправедливо и по существу неправильно. Однако, как диалектик, он признает неизбежность такого противопоставления: это болезнь роста; за ней должно последовать новое единство субъекта и объекта, «я» и мира, только более совершенное, чем примитивное единство не сознающего еще себя духа: ценою тщетной борьбы с объективной необходимостью субъективное сознание, достигшее зрелости, найдет путь к примирению с уже познанной действительностью. Вся трагедия Шекспира — путь к такой высшей фазе сознания, к высшему синтезу.

Рассматривая произведение Шекспира как трагедию не личной судьбы, не одной из разновидностей человеческого характера, а человеческого духа, Белинский поднялся над тем «психологизмом», которым проникнуты концепции «Гамлета», начиная с Гете и кончая авторами, писавшими много позже Белинского.

Преимущество не психологической, а философской точки зрения Белинского сказалось в более глубоком понимании самой психологии Гамлета, ее основной проблемы — проблемы воли. Белинский приходит к выводу: «Слабость воли, но только вследствие распада, а не по его, Гамлета, природе» (III, 229).

Гамлет Белинского — лицо действительно драматическое: он внутренне движется, изменяется, переживает процесс развития; этого нельзя сказать о Гамлете Гете и его многочисленных последователей.

Однако, в этой характернейшей для периода «примирения с действительностью» статье не могли не сказаться и слабые стороны идеализма. Белинский также впадает в грех, если не психологической, то философской схе-

матизации. Живой процесс часто подменяется диалектическим развитием общих понятий. Неясен переход от распада в философском смысле — субъекта и объекта — к процессу психологическому — к распаду мысли и чувства, а отсюда мышления и воли. Глубокое объяснение «безволия» Гамлета, таким образом, не столько доказано, сколько постулировано. Нет у Белинского еще конкретно-исторического понимания художественного образа, которое составит столь сильную сторону его критики впоследствии, когда идеалистическое обоснование его реализма сменится материалистическим.

IV

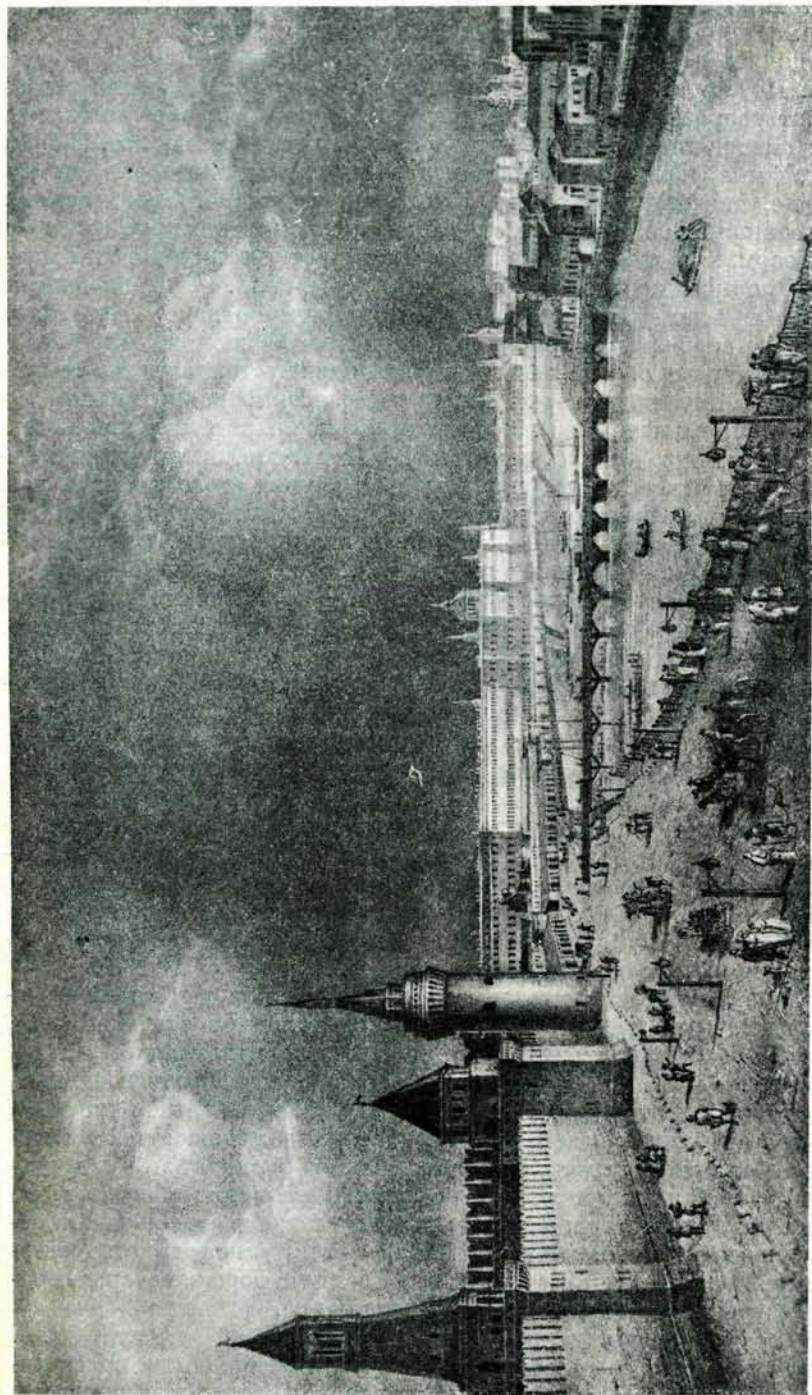
При всех недостатках, свойственных идеалистическому воззрению на искусство, реалистическая концепция Белинского имела для своего времени чрезвычайно положительное значение и в своей идеалистической оболочке.

Белинский уже в 30-х годах поставил вопрос о художественной форме на принципиально философскую высоту. Он наметил учение о с о д е р ж а т е л ь н о й ф о р м е, в котором теоретически выражена одна из существеннейших особенностей русской литературы. Самодовлеющая форма была чужда ему и в ту пору. Смысл того «воспроизведения действительности», которым для Белинского и в идеалистический его период является искусство, заключается в раскрытии «идей», т. е. общих свойств и закономерностей действительности. В этом и заключается художественная правда, в отличие от правды фактической. Созерцая «разумную действительность», поэт воспроизводит в своих образах ее сущность, воспроизводит ее как целое, которое и глубже и шире отдельного жизненного факта. Именно поэтому в подлинной, т. е. реалистической для Белинского поэзии «жизнь больше является жизнью, чем в самой действительности» (т. е. в ее обычном житейском восприятии и понимании). В поэзии жизнь дана целостно и объективно. В связи с этим и выясняется значение художественной формы. Благодаря форме искусство, получающее от действительности свое содержание, может выразить ее красоту и смысл, затемненные случайным, несущественным, характерным не для ее целого, а лишь для отдельных деталей.

В первый период своего развития Белинский еще не мог правильно формулировать и обосновать эту мысль, хотя она и руководила его критической практикой. Существо дела иногда затемнялось идеалистическим дуализмом формы и содержания. Но реалистическая мысль Белинского и тогда уже тяготела к иному пониманию отношения формы и содержания. Согласно этому пониманию, художественная форма, отражая существенные связи вещей, дает нам возможность созерцать и понимать явления действительности без того искажения их природы и взаимоотношений, которое вносит поверхностное наблюдение, восприятие глазом, не вооруженным искусством.

В противоположность идеалистической эстетике, в которой художественная форма сводится к «бескорыстной игре», значение художественной формы для великого русского критика и мыслителя заключается в том, что она способствует адекватному познанию действительности.

Впервые в мировой эстетике проблема формы была рассмотрена с точки зрения ее значения для того художественного постижения действительности, которым является для Белинского процесс создания произведений искусства. Лишь содействуя разрешению познавательной задачи, доступной искусству, художественная форма совместно с содержанием вызывает то чувство удовлетворения, гармонии, которое мы называем чувством эстетическим. Благодаря форме мы охватываем явления жизни в их целостности и объективно — так, что наше ограниченно-житейское восприятие



МОСКВА. ВИД НА НАБЕРЕЖНУЮ, МОСКОВОРЕЦКИЙ МОСТ И ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ДОМ

Литография Дюпрессуара с рисунка А. Кадоля, 1825 г.

«... Наконец, приблизился к Москве-реке, загроможденной баркасами. ...Множество народа толпилось по обеим сторонам набережной и на Москворецком мосту. Одна сторона Кремля открылась перед нами. ...Священный Кремль, набережная Москвы, каменный мост, монументы Минина и Пожарского, воспитательный дом, Петровский театр, университет, эзерциргауз, — вот что удивило меня...» (из письма Белинского А. П. и Е. П. Ивановым, 1829 г.)

Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

не подменяет или не заслоняет этой целостности отдельными случайными элементами. Благодаря форме, частности, детали жизни не заслоняют целого: форма концентрирует рассеянное, объективизирует, как бы отделяет и отдаляет от нас предметы, дает возможность рассмотреть их со всех сторон. Но, вместе с тем, она и приближает нас к предметам: она отдаляет нас от разрозненных частей предмета, с которым обычно связано узко-личное отношение к объекту, чтобы приблизить к нам целое. В своей живой диалектике форма объединяет и различает, подчиняет детали объективной идее, такой точке зрения, с которой можно обозреть целое и увидеть составляющие его части в надлежащей перспективе.

Таким образом, художественная форма выступает у Белинского и в идеалистический период его развития не как самоцель. Она выполняет определенную функцию «очищения» представлений о действительности от искажений, неизбежных при несовершенстве ее восприятия.

В ранний же период своего развития Белинский устанавливает те критерии художественности, которые являются особенно важными для литературной критики и которые Г. В. Плеханов назвал «эстетическим кодексом» Белинского. Надо, однако, сказать, что Плеханов, автор замечательных работ о Белинском, формулировал положения этого кодекса так, что оригинальность Белинского растворяется в том, что являлось общим достоянием эстетической мысли той поры. Такие критерии, как соответствие формы содержанию, единство идеи и т. п., конечно, не вносят ничего нового по сравнению с его предшественниками. Важно выяснить, как понимал Белинский эти общие положения и как применял их на практике. Мы попытаемся дать здесь обобщение художественных оценок Белинского, в которых сказалось все своеобразие русской эстетики. Общие критерии подверглись у Белинского самостоятельной переработке. Они были углублены в результате того своеобразного эстетического опыта, который дали столь восприимчивому критику творения великих русских писателей — прежде всего, Пушкина и Гоголя.

Конечно, органической связи идей Белинского с эстетикой его предшественников отрицать нельзя. Наш гениальный критик не был тем доморощенным философом, для которого не существует опыта, накопленного человеческой мыслью до него. Белинский приумножает духовные богатства человечества, пользуясь доставшимся ему наследием, а не только доходит «своим умом» до уже открытого раньше.

В вопросе об эстетических критериях Белинский исходит из «конкретной идеи», воплощенной в творчестве. Для нашего критика это такая идея, «которая в самой себе заключает и свое развитие, и свою причину, и свое оправдание». Идея — общее, но общее мыслится художником в образах, в индивидуальном, единичном. Этот тезис, признанный до Белинского, получает самостоятельное развитие в его учении о художественной типичности. Индивидуальное, единичное как бы отрицается, чтобы снова утвердить себя как типичное, которое и воспроизводит общее в индивидуально неповторимом. Тип (точнее, типы в их взаимоотношениях, образующих художественное целое) и составляет конкретное единство содержания и формы. В типе идея получает ту чувственную форму, которая свойственна искусству, а не отвлеченному мышлению.

Искусство, воспроизводящее действительность во всей ее истине, т. е. реалистическое искусство, — прежде всего искусство типизации, не исключая и лирики, от которой Белинский также требовал обобщенности чувств. Именно типизация составляет сущность художественной правды, которую, как мы знаем, Белинский всегда отличает от правды фактической.

В самой верной копии жизненного факта читатель не найдет «никакой натуральности», если не увидит в ней ничего художественно-типического.

Дело в том, что лишь типическое связывает опыт художника с собственным опытом читателя или зрителя, данным и в его жизненных впечатлениях; единичное же и случайное остается, за малыми исключениями, вне этой связи. Типическое вызывает представление о необходимости, единичное — о случайности, которая может быть любопытна, но не останавливает внимания и не внушает доверия к произведению искусства. Принцип типичности настолько существует для Белинского, что определяет собою самые глубокие особенности содержательной формы, самую структуру художественного произведения.

Типический характер выявляется в типическом действии. Это образует такое характерное свойство формы, как ее *з а м к н у т о с т ь*. Художественное произведение образует «особый, замкнутый в себе мир», исключаящий все, что внутренне ему не присуще. «Замкнутость», как понятие чисто эстетическое, не покрывается «единством идеи». Последнее индифферентно к тому, что не составляет противоречащего или конкурирующего с идеей момента.

«Замкнутость» означает такую концентрацию жизни героев, которая исчерпывает ее. Признак замкнутости — в полноте характеристики типа через действие (ничего нельзя «ни прибавить, ни убавить»). Это — замкнутость типичности. Максимально характерному для персонажа и вообще типическому действию соответствует типичность детали, т. е. клеточки художественной структуры. Так, «в коротенькой, как бы слегка небрежно набросанной сцене можно видеть прошедшее, настоящее и будущее, всю историю двух женщин (речь идет о сцене из «Ревизора» Гоголя), а между тем она вся состоит из спора о платье, и вся как бы мимоходом — нечаянно вырвалась из-под пера поэта» (V, 66).

Этот пример прекрасно объясняет нам, как следует понимать, по Белинскому, содержательность формы. Форма прозрачна. Она не идеализирует действительности, не «покрывает» ее наготы. Она *от к р ы в а е т* «таинственную глубину организации предмета и во внешность выводит то, что кроется в самых недоступных для зрения тканях и нервах внутренней организации» (V, 67). В единичном, в типической детали отражается целый характер (может быть, и вся идея произведения). «Замкнутость» означает, что только так связанный с целым элемент может найти место в структуре целого.

От «замкнутости» перейдем к другому, тесно связанному с ней, критерию художественности — к «непроизвольности», «нечаянности».

«Непроизвольность», «нечаянность», означая отсутствие «пружин» или «подставок», свидетельствуют о том, что персонажи живут независимой от автора жизнью, что творения художника объективны. Познавая «непреложные законы необходимости» и подчиняясь им, поэт создает своего рода «царство свободы» в том смысле, что в нем нет никакого внешнего, исходящего от авторских намерений «принуждения». Эта свобода творчества завоевана реализмом, сурово отвергающим все противоречащее правде жизни. В «разумной необходимости», которая является в то же время саморазвитием объекта, — секрет естественности и простоты реалистического искусства.

Белинский постоянно напоминает об этом критерии простоты — «простота есть красота истины», критерии русской эстетики, выражающем характерную черту русской литературы, в особенности творчества ее величайшего поэта — Пушкина.

Итак, типизация, или концентрация жизни в художественном образе, «замкнутость», «непроизвольность» и «простота» — вот основные, переходящие друг в друга, критерии подлинной художественности. Все они сводятся к реалистическому определению искусства как воспроизведения действительности во всей ее истине, во всей ее объективности.

Критерии художественности у Белинского — это критерии содержательной формы. В подтверждение того, что для Белинского форма содержательна, можно было бы привести много цитат. Самое определение художественности у Белинского таково, что для него художественная форма возможна лишь как форма содержательная или невозможна вовсе. Художественность — это «целость, единство, полнота, окончанность и выдержанность мысли и формы... богатство содержания при силе выражения» (X, 285—286). Художественность, в понимании нашего критика, является лишь особым качеством содержания, не всегда ему присущим. Так, «поэтическое» не совпадает с художественным. «Поэтично» все, согретое подлинным чувством, но, чтобы стать художественным, «надо, чтоб чувство было рождено идеей и выражало идею» (VIII, 475).

Произведение художественно лишь тогда, когда точность выражения соединяется в нем со стройностью, последовательностью и убедительностью концепции. Определенность образов и точность слова, разумность мотивировок, четкость композиции — эти неотъемлемые признаки художественности формы, конечно, предполагают взаимодействие формы с содержанием при решающем значении последнего. Эти свойства существуют постольку, поскольку художнику удастся овладеть своим предметом.

Единство содержания и формы не означает у Белинского их тождества. Форма не всегда адекватна содержанию. Но принцип содержательности формы, как необходимого условия ее художественности, этим нисколько не колеблется. Если форма может быть не эквивалентна содержанию, то художественная форма без эквивалентного содержания немыслима.

Таков эстетический кодекс Белинского, сложившийся в 30-х годах. Изменения и переработки его реалистической концепции углубляли смысл и совершенствовали применение этих критериев к конкретным явлениям литературы. Главным образом изменилось представление о том, при каких условиях возможны произведения искусства, удовлетворяющие этим требованиям.

V

В ранний период деятельности Белинского таким необходимым условием был объективизм художника, чистая созерцательность его творчества. Объективность искусства критик мыслил еще довольно прямолинейно, как свободу художника от всяких пристрастий, от всякой партийности, от всякой тенденции.

Спереходом критика на революционные позиции, с признанием им истинности идеи отрицания существующих социально-политических отношений, перед Белинским возникли новые вопросы о сущности и назначении искусства, литературы — в особенности.

Сдвиг в мировоззрении Белинского заключался в том, что от безоговорочного подчинения личности абсолюту, отождествляемому с существующим порядком жизни, критик переходит к утверждению прав личности, к признанию разумной необходимости отрицания личностью существующего.

Но замечательно — и в этом также выражается национальная особенность русской мысли — Белинский не перешел от безоговорочного подчинения общему к индивидуализму. Индивидуализм остался ему глубоко чужд. Одновременно с идеей прав личности появляется у Белинского идея социального равенства. Белинский был одним из тех немногих мыслителей своей эпохи, кто уже в то время понимал, что социализм не отрицает, а утверждает личность. В одном письме Белинский провозглашает свой новый девиз: «Социальность, социальность — или смерть!» — провозгла-

шает не во имя абстрактного общего, а во имя личности. Он никогда не мыслил личность оторванной от общества: идея личности, в понимании Белинского, — это идея социальной ответственности за судьбу каждого человеческого индивида; это глубокое чувство личности не только в себе, но и в другом, стремление к избавлению как своего, так и другого «я» от всяческого гнета, поругания или просто ущемления.

Соответственно этому критик на место безличной идеи, воплощаемой в творчестве художника, выдвигает идею «субъективности». Как идея личности у Белинского не имеет ничего общего с индивидуализмом,



МОСКВА. ВИД КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ ОТ СОБОРА ВАСИЛИЯ БЛАЖЕННОГО

Акварель А. Кадоля, 1825 г.

Исторический музей, Москва

так и принцип «субъективности» творчества не имеет ничего общего с произволом или капризом художника, с игрой своими ощущениями и эмоциями, с так называемой романтической «иронией» и т. п. «Субъективность» — это естественная и плодотворная реакция передовой личности на враждебные ей социально-политические формы, на окружающее ее общественное зло. Искусство, создаваемое такой личностью, включается в борьбу за освобождение человечества. Поэтому Белинский в последний, наиболее зрелый период своего развития требует от художника не только «субъективности» и «социальности», но и актуальности его творчества.

Выдвигая подобные требования, великий критик отдавал художника во власть таких идей, которые раньше признавались им чуждыми самой природе искусства. В период «примирения с действительностью» искусство являлось для Белинского, как мы знаем, лишь постольку объективным, поскольку было отрешено от злободневности, от действительности в ее динамике, от борьбы общественных сил, от борьбы личности против существующего жизненного уклада.

Теперь Белинский поставил вопрос так: отрицает ли «субъективность» (в указанном смысле) искусство и не совместима ли эта «субъективность» с объективностью, как существенным признаком искусства? Это — центральная проблема реалистической эстетики Белинского в 40-х годах. Проблема единства субъективного и объективного в искусстве лишь одна из сторон вопроса, основного для мировоззрения критика: вопроса о единстве общего и личного, о снятии противоречий между ними. Таким образом, основная эстетическая проблема, вставшая перед Белинским, была связана с главной проблемой его мировоззрения; больше — это был перевод последней на язык эстетики.

Сама история поэзии могла подтвердить справедливость новых взглядов Белинского. В блестящей статье «Разделение поэзии на роды и виды» Белинский дал теории лирических жанров. Их различия определены отношением поэта к предмету творчества. Классификация их представляет восходящую шкалу, в которой та или иная степень «субъективности» в указанном смысле определяет качественные отличия того или иного вида лирики. Жанры лирики — своего рода ступени, восходя по которым в процессе исторического развития творческая личность все больше и больше проявляет свое отношение к внешнему миру и на него воздействует. Так в лирике требование «субъективности» оправдано исторически.

Оно оправдано и эстетическим сознанием современного человека. Строгая выдержанность произведений в духе эпического бесстрастия не только не обязательна, но может быть существенным дефектом с точки зрения современного сознания. Таков важный недостаток большей части романов Вальтера Скотта и Купера: в них — «решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала» (VI, 79).

Словом, Белинскому теперь ясно, что он был не прав в своем отрицании субъективного элемента в искусстве, особенно в искусстве новейшем. Весь процесс истории литературы свидетельствует о том, что литература не ограничивается страдательной ролью зеркала, «безучастно отражающего в себе природу, но вносит в свои изображения живую личную мысль, которая дает им и цель и смысл» (XII, 399).

Белинский приходит к выводу, что объективизм творчества противоречит фактам как в прошлом, так и настоящем. Но этот вывод заставляет критика задуматься над новым вопросом. Дело в том, что наиболее совершенные произведения Пушкина он считал чисто созерцательными. Хотя, полагает Белинский, от такой особенности их «и мало приобретало общество», но зато выигрывало искусство. Естественно, что Белинский, страстно любивший совершенное искусство, не мог, при свойственной ему последовательности, не ставить перед собой вопроса: является ли «субъективность» или общественная направленность искусства, которую он теперь пропагандировал, явлением положительным не только для общества, но и для искусства? Больше того, Белинского тревожит такой вопрос: не означает ли все возрастающее значение общественной целеустремленности в художественном творчестве упадка поэзии, как искусства?

В столь существенном для всей деятельности критика пункте он не мог ограничиться половинчатым результатом, на котором остановились бы другие.

Можно было, не изменяя старого представления об искусстве, признать подлинное искусство «несвоевременным», отодвинуть на задний план или даже отвергнуть его, как то, что мешает борьбе за освобождение человечества, отвлекая от нее в свой мир «прекрасной видимости».

Можно было решить вопрос компромиссно: «чистое искусство» предоставить в полное обладание гениям, а талантам — так называемую «беллетристику». Под «беллетристикой» наш критик одно время разумел литературу, посвященную злобе дня и просветительским задачам. Не отли-

чаясь высокими художественными достоинствами, она — неплохое оружие в борьбе с отрицательными сторонами действительности.

Но ни то, ни другое не удовлетворяло великого критика, всегда стремившегося к целостности и последовательности своих воззрений. Оставалось найти иное решение.

Оно могло быть основано лишь на признании того, что мощным средством к преобразованию действительности искусство является лишь в той мере, в какой остается искусством. Это означает, что общественные задачи искусства не только не исключают его художественной ценности, но требуют ее как неперемennого условия своего осуществления. Чтобы признать это требование выполнимым, необходимо было убедиться в том, что стремления передовой личности не только не противоречат объективности созданий художника — этому принципу, на котором основаны существеннейшие для Белинского критерии художественной ценности, — но способствуют этой объективности.

И Белинский пришел к этому убеждению.

Глубокая и гуманная личность творящего художника, выражающая себя в передовой общественной тенденции, не только не искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов, но избавляет его от односторонности, мешающей видеть их в истинном свете.

«Субъективность» не имеет ничего общего с субъективизмом. Та «субъективность», которую обосновывает Белинский в современной ему русской литературе, или, что в данном случае одно и то же, общественная целеустремленность, это — «дух отрицания», свойственный самой объективной действительности. «Дух отрицания» л и ч е н, ибо только передовая личность наиболее остро чувствует разложение старого и превосходство над ним нового. В то же время «дух отрицания» представляет один из моментов объективного хода вещей, совпадает с ним. Таков смысл идеи Белинского о «субъективности» современного ему искусства. Эта идея, как мы видим, не только не противоречит объективности творчества, но диалектически углубляет ее понимание.

Подлинное искусство противоположно эгоизму всякой исключительно внутренней жизни, как бы богата она ни была. Оно диаметрально противоположно «опоэтизированному эгоизму» сторонника «искусства для искусства», уходящего от окружающей жизни в мир «чистой красоты».

Без содержания, выражающего дух и интересы времени, искусство лишилось бы общенародного и общечеловеческого значения и снизилось до прихоти ограниченной, и качественно и количественно, касты любителей. Лишь дилетант, ограниченный в понимании предмета и в средствах его изображения, а не подлинный художник — сын своего народа и гражданин своего отечества — может пойти на это. Величайшие представители поэзии нового времени столько же поэты, сколько «философы и критики в поэтической форме» (VII, 304). Искусство велико тогда, когда оно не только искусство, ибо «поэзия прежде всего есть жизнь, а потом уже искусство» (XII, 401).

Таким образом, социально-политическая тенденция входит составным элементом в эстетику Белинского. Она становится эстетической ценностью, несколько не поступаясь своим содержанием в пользу ложно понятой красоты или, вернее, красоты. Она не нарушает, а подтверждает то основное положение его эстетики, которое он формулировал в знаменитых своих статьях о Пушкине: «поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это — пафос».

Пафос, без которого нет искусства, художник той поры, когда социальный вопрос «стал во главе всех вопросов», может почерпнуть только в единении с народом, в слиянии своей творческой судьбы с его судьбою.

Итак, объективность, но не объективизм, тенденция, но не тенденциозность — вот основные линии реалистической эстетики Белинского в его наиболее зрелый период. Та и другая линии переплетаются и сливаются в одну. Вместо объективистского бесстрастия и безразличия — живая заинтересованность художника в наиболее живых, прогрессивных, а потому и объективно верных идеях, на которые работает история. Вместо тенденциозного искажения жизненных явлений — такая точка зрения, с которой они видны в истинном свете, в истинной перспективе. Этой точкой зрения, обеспечивающей наибольшую для данного времени правдивость, является наиболее передовое миропонимание и мироотношение, — своего рода итог всего предшествующего человеческого опыта. Такова сущность учения Белинского о т е н д е н ц и и. Она становится в эстетике Белинского одной из тех ценностей, которые максимально возвышают не только «душу», но и «разум» искусства, организуя и обогащая его содержание. Тенденция становится требованием и условием реализма в понимании Белинского. Не навязанная художнику извне, а органичная для него настолько, что ею проникнуто всякое его восприятие, исходящая изнутри, как свободная, т. е. желанная необходимость, передовая тенденция, т. е. наиболее правильная для своего времени, поднимает художника на высоту, с которой он может охватить и понять такие решающие по своему значению явления, такие существенные связи действительности, которые без нее остались бы ему недоступны.

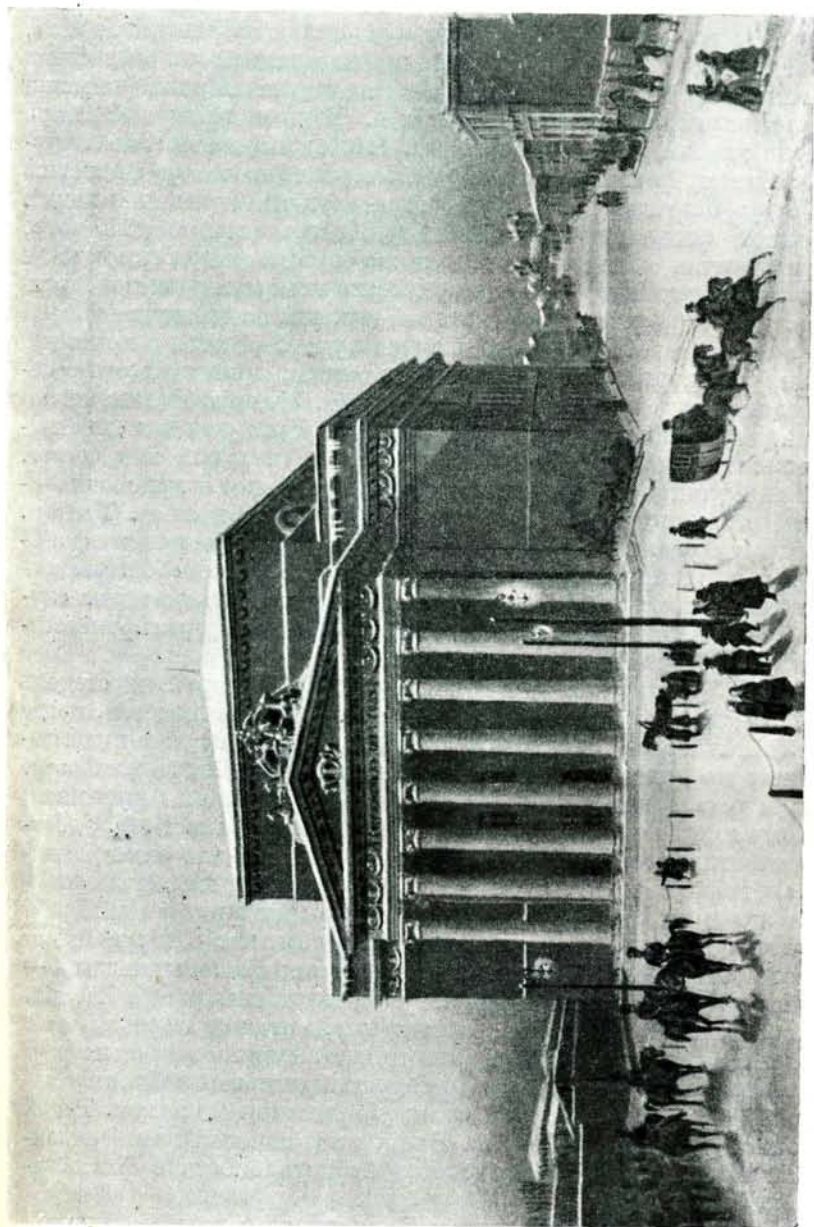
Направленная в одинаковой степени против любой безыдейности творчества, такая тенденция предотвращает и уход художника от действительности, характерный для романтизма, и потерю себя, своего художественного синтеза в массе жизненных фактов, обступающих художника. Правильная тенденция предохраняет художника от превращения в фотографа, в копировщика действительности. Отрицание объективистского безразличия было у Белинского и отрицанием культа «чистой формы» и натуралистического эмпиризма. Как романтическое, так и натуралистическое направление, которое значительно старше натурализма как школы, — и то и другое одинаково лишено такого необходимого художественного элемента, как «и д е а л ь н о е с о д е р ж а н и е».

«Идеальным содержанием» критик называет типизированную, творчески обобщенную действительность. Чем больше в художественном произведении «идеального содержания», тем реалистичнее оно, ибо тем существеннее и глубже объективные связи вещей, которые оно отражает. Тенденция же как осознанное и целостное направление мысли художника не только не отрицает этого «идеального содержания», но указывает, где и как его искать.

VI

Если «формалистскому» и эстетскому уклону в мире искусства Белинский вменяет в вину отрыв от основного источника художественной фантазии — от жизни, то «натуралистам» всякого рода он предъявляет обвинение в том, что их дробное и раздробляющее восприятие жизни не будит фантазии. Реалистическая концепция Белинского отводит фантазии громадную роль. Фантазия восстанавливает в художественном образе целостность жизни. Для Белинского это — одна из основных сил подлинно художественного познания действительности.

Характерно, что не только против натуралистов, но и против романтиков Белинский направляет один и тот же упрек: в отсутствии фантазии. Отсутствием ее объясняется отношение к действительности как к безразличному материалу для всякого рода словесных упражнений, эффектов и трюков. Без творческой фантазии, приближающей к нам жизнь и людей, заставляющей нас чувствовать их душу живую, сочувствовать им, неизбежно



МОСКВА. БОЛЬШОЙ ТЕАТР

Литография Арку-отца с рисунка Вивьена, 1840-е гг.

«... Я был четыре раза в театре; он сооружен в 1824 г. и есть прекраснейшее и огромное здание, одно из единственных произведений зодчества и один из первых театров Европы...» (из письма Белинского к родителям от 9 октября 1829 г.)

Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

но э т и ч е с к о е безразличие художника, которое значительно снижает силу его воздействия на читателя. Тенденция в своей художественной реализации неотделима от направляемой ею деятельности фантазии. С другой стороны, одно лишь копирование действительности не ведет к цели уже потому, что «верно списывать действительность невозможно, но можно верно в о с п р о и з в о д и т ь действительность силою творческого духа», т. е. воссоздавать ее способом обобщения, концентрацией разрозненных явлений, сочетанием их в стройное целое. Отсюда огромная роль фантазии в реалистическом художественном творчестве. Верное воспроизведение действительности невозможно без фантазии. Чтобы выразить смысл явлений жизни, ее идею, факты должны пройти через творческую фантазию художника. Лишь благодаря ей достигается художественная правда. К художественной фантазии приходится прибегать именно для того, чтобы образы искусства были для нас столь же естественны, как явления действительности. С помощью фантазии искусство компенсирует непосредственную убедительность очевидного, которой никогда не достигнет копия, как бы точна она ни была. Мало того, искусству приходится с помощью фантазии изменять материал, почерпнутый из жизни, приводить его в соответствие со своими возможностями и замыслами. Учению Белинского о реализме чужд основной порок натуралистического копирования действительности: смешение «натуры действительности» с «натурой искусства».

Представление Белинского о значении и роли фантазии в художественном творчестве отличается чрезвычайной широтой и гибкостью. Так он, страстный поборник реализма в искусстве, признавал законность ф а н т а с т и ч е с к и х жанров. Наш критик утверждал, что «общечеловеческое, действительное, реальное» в большой мере и даже в некоторых случаях с большей естественностью может быть выражено в форме фантастической сказки («Русалка» Пушкина).

Фантастика для Белинского — форма, функция которой и степень художественности зависит от ее направленности. Она отвергается, когда уводит от действительности в область волшебных вымыслов; она приемлема, когда «лежит на существенном основании» самой действительности, служит жизни и раскрытию ее смысла. Это подтверждается отношением критика к такому представителю фантастического жанра, как В. Ф. Одоевский. О его фантастических повестях Белинский писал, что они проникнуты «пафосом истины» и являются пламенными филиппиками, «исполненными грозного поэтического негодования против ничтожности и мелочности положительной жизни». Их достоинство в том, что они выражают «близкое, живое соотношение к обществу», что самая фантастика здесь — средство выявления типического, форма художественного обобщения.

Белинский особенно высоко ценил фантастику, когда она сочеталась с юмором и сатирой. Благодаря юмору фантастика становилась особым видом критики действительности, представляя ее отрицательные стороны в заостренно комическом виде, уничтожая их убийственным смехом. Такой была, несомненно, фантастика Гоголя. Белинский отмечал как величайшее достоинство нераздельную «слитность действительности с фантастическим вымыслом».

С охарактеризованным представлением Белинского о роли фантазии в художественном творчестве неразрывно связано его глубокое и своеобразное понимание таких категорий, как «в о з м о ж н о с т ь» и «п р а в д о - п о д о б и е».

Со времен «Поэтики» Аристотеля с возможностью связывается эмпирическое правдоподобие. Когда говорят: «рассказанное художником — выдумка, но это могло быть», то полагают, что подобное «бывало» или «бывает», что, следовательно, соблюдено ограничивающее право вымысла условие, обязательное для художника. Белинский свободен от этих тради-

ционных представлений. В одной из своих статей он говорит, что «каждый из нас, какой бы он ни был хороший человек, если вникнет в себя с тем беспристрастием, с каким вникает в других, — то непременно найдет в себе, в большей или меньшей степени, многие из элементов многих героев Гоголя. И кому не случалось встречать людей, которые немножко скупеньки... Такой человек, разумеется, не Плюшкин, но с в о з м о ж н о с т ью сделаться им, если поддастся влиянию этого элемента и если, при этом, стечение враждебных обстоятельств разовьет его и даст ему перевес над всеми другими склонностями, инстинктами и влечениями» (XI, 23).

В этих замечательных словах «возможное» означает не аналогию с осуществившимися уже фактами жизни, а некоторую тенденцию, некоторую перспективу развития элементов жизни. Создавая подобные образы, литература уже не регистрирует совершившееся, не идет за жизнью, а предупреждает ее. Здесь в особенности выражается морально-руководящая, воспитательная роль литературы, тесно связанная с ее познавательной функцией. Не одно только «правдоподобное» в смысле «похожего», уже определившегося, ставшего видимым и осязаемым, должно интересовать художника-реалиста, а еще и не отлившееся в наглядную форму: художник раскрывает скрытые «возможности», «готовности» человека, то, чем человек стал бы при известных условиях, не будучи этим сейчас.

Мысль эта — далеко идущее следствие характерного для Белинского понимания художественного образа, которое свободно и от натуралистических и от романтических извращений его сущности. Художественные образы, или «идеалы», по терминологии критика, «с к р ы в а ю т с я в действительности; они — не произвольная игра фантазии, не в ы д у м к а и не м е ч т ы, и в то же время идеалы — не с п и с о к с д е й с т в и т е л ь н о с т и, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления» (VIII, 406). Такая «возможность» делает художественный образ богаче факта настолько, насколько целое больше части. Этим художественный тип отличается от самой удачной фотографии, какой бы характерный или даже типичный факт ни был воспроизведен на ней. То целое, которое охватывается художественным познанием, не исчерпывается с у щ е с т в у ю щ и м, оно включает в себя и тенденции развития, которые при известных условиях из возможности становятся необходимостью.

Таким образом «возможность» не смешивается с поверхностно понятым «правдоподобием» как условием художественности. Белинский высоко поднимается над этим эмпирическим критерием; поэтому, оставаясь наиболее убежденным и последовательным реалистом, он решительно приемлет гиперболу, фантастику, поскольку возможное отличается от существующего. Возможность, воспроизведенная в художественном образе, и составляет, в сочетании с уже существующим, богатство его содержания, условие самого художественного обобщения. Обобщение лишь факта — отдельного, дробного момента человеческой жизни — умерщвляло бы эту жизнь, было бы по отношению к жизненному процессу мертвой схемой. Возможность же, реализованная в художественном произведении, — создает вместе с необходимостью уже существующего полное представление о предмете к а к ц е л о м.

В этом понимании художественного творчества не как воспроизведения и познания отдельных сторон человека, отдельных «способностей», хотя бы и «доминирующих», а как воспроизведения целого, р е а л и з у ю щ е г о с я в о в р е м е н и, — одна из отличительных особенностей Белинского как критика-художника и мыслителя-эстетика. Она сказалась в разобранной только что его концепции «возможности» в художественном творчестве, столь отличной по своему внутреннему и динамическому ха-

рактору от обычного понимания этой важной эстетической категории. Эта особенность сказалась и в его отвращении к схематизации жизни и творчества.

Реализм — воспроизведение действительности во всей ее истине. Это значит, прежде всего, что реализм отражает жизнь во всей сложности ее противоречий. Белинскому пришлось ожесточенно бороться против схематизаторов. Он выступал и против моралистических схем современного ему правдоучительного романа с его беззубой сатирой, бичующей отвлеченные пороки и восхваляющей отвлеченные добродетели; и против таких же по существу схем героизма, демонизма и т. п. в романтической литературе, одобренных патетической фразеологией и беспочвенной фантастикой. Для Белинского ясно: художник должен концентрировать внимание на определенной черте человека, но на основе некоего целого; он не вправе забывать о целом человеке, которому эта черта принадлежит.

Гоголю, например, — отвечал он сторонникам схематизации, — «дался не пошлый человек, а человек вообще, как он есть, не украшенный и не идеализированный». Этот человек, поставленный в определенные условия времени и места, бывает у него пошлым. Отсюда глубокая конкретность изображений у Гоголя, в которых, как и в жизни, нарушены каноны старой эстетики. «Для него добро и зло, достоинство и пошлость не разделены, а только перемешаны, но в равных долях». И именно в этой конкретности реалистического творчества — залог его влияния на жизнь, его воспитательного значения. В олицетворениях отвлеченного порока никто себя и никого другого не узнает, и потому сатира, направленная против такого объекта во имя столь же абстрактной добродетели, бессильна и бесплодна. Но в сатире, бичующей пошлость, узнают, вернее, будут вынуждены узнать себя многие.

В Гоголе Белинскому было дорого то, что громадное умение подчеркнуть преобладающую сторону образа — господствующую способность — соединяется у автора «Мертвых душ» с искусством раскрытия всех тех нитей, которые связывают образ с повседневной действительностью. Хотя сам Гоголь и называл своих героев «странными», передовые современники узнавали в гоголевских персонажах людей, с которыми встречались «на каждом шагу» (Герцен).

Творчество Гоголя — образец реализма для нашего критика потому, что не только охватывает жизнь в ее основных моментах, но охватывает синтетически, в их взаимопроникновении. «Смех сквозь слезы», комизм и трагизм («Тарас Бульба»), трагическое в пошлом, страшное в обыкновенном — вот как характеризует великий критик юмор гениального русского писателя. И поэтому у Гоголя мы встречаем не олицетворения порока и добродетели, как в старой сатире, и не характеры, которые чужды большинству его читателей, как это было у романтиков. Такие характеры не вызывают чувства ответственности за них. Нет, гоголевская сатира призывает всех к ответственности за изображаемую ею жизнь, за своих героев, ибо они отражают те или иные стороны всех.

Это то «субъективное», по терминологии Белинского, проникнутое социальной заботой и тревогой реалистическое искусство, к которому стремится наш критик.

VII

Если бы западноевропейская философско-эстетическая мысль не была так оторвана от русской, как до сих пор, то русская критика, в лице Белинского, избавила бы ее от многих чрезвычайно устойчивых заблуждений и характерных для нее противоречий.

В западноевропейской критике и эстетике, поскольку они далеки от марксизма, все время враждуют и исключают друг друга момент рациональный и момент эмпирический, понятие формы и понятие содержания, созерцательность и активность, художественность и общественная тенденция, обобщенность и конкретность, «вечное» и «злободневное».

Критика и эстетика буржуазного Запада не выработали такой концепции художественного реализма, в которой все эти моменты были бы учтены и приведены к единству. Резко противостоят в ней идеализм и позитивизм, романтизм и натурализм.



МОСКВА. КРЕМЛЬ СО СТОРОНЫ БОЛЬШОГО КАМЕННОГО МОСТА

Картина маслом неизвестного художника, 1830-е гг.

Исторический музей, Москва

Шлегели, Сент Бёв, Тэн — с одной стороны, Шеллинг, Гегель — с другой — выдающиеся критики и философы-эстетики XIX века — вот те имена, с которыми прежде всего можно сопоставить славное русское имя Белинского.

Шлегели в своей эстетической концепции смешали «субъективность» творчества, бесспорное значение в нем творческой личности художника с доведенным до абсурда субъективизмом. Их теория «романтической проны» превращала искусство в бесплодную игру художника со своим объектом и с самим собой. Общественная функция, социальное призвание искусства, вне которого немислимы его величайшие творения, или остается вне поля их зрения или оспаривается.

Как критики, Шлегели шире своих теорий, но теории их романтически извращают сущность искусства. Мы не говорим уже о свойственном им и другим романтикам, особенно в поздний период их деятельности, мистическом представлении о художнике и творческом процессе. Шлегели уводили художника от жизни в «другой мир» и вместо познания действительности предоставляли ему разгадывать символы «потустороннего бытия».

Философы-идеалисты, с Гегелем во главе, смешивали объективность искусства с объективизмом, тенденцию с тенденциозностью. Это приводило их, в свою очередь, к отрицанию социальной активности искусства, к мысли о том, что общественная его тенденция, независимо от ее характера, противоречит природе искусства. Видя в искусстве идею в форме созерцания, философы-идеалисты, с одной стороны, игнорировали значение творческой личности художника, сводя ее к роли медиума или рупора абсолютной идеи, с другой стороны — придавали его творчеству созерцательный характер. Начиная с Канта, идеалисты склонялись к признанию формального момента в искусстве преобладающим за счет жизненного содержания. Если романтики всячески возвышали эмпирическое «я» художника, то классики философского идеализма, несмотря на обратную тенденцию, все же преувеличивали в искусстве роль субъекта, хотя бы и умопостигаемого, независимость его от окружающего мира, превращенного ими в безответный, инертный материал творчества.

У «натуралистов» и их теоретиков, являющихся обычно последователями позитивистской философии, мы видим нечто противоположное.

В концепции И. Тэна творческая личность художника не находит себе места, растворяясь в понятиях «расы», «среды» и «момента». Отвергая идеалистическую философию духа, Тэн, как и «тэнизм» вообще, чрезвычайно снижает значение формы, столь преувеличиваемое идеалистами, если разуместь под «формой» специфические свойства искусства. Искусство как своеобразная область культуры и всей социальной действительности лишено здесь своих граней. Отсюда уже недалеко до натуралистического отождествления творчества с его материалом, до низведения искусства — отражения жизни как целого — к отражению данного эмпирического факта, часто извращающего представление о целом. Подменяя творчество фотографией, натуралистическая концепция теряет самый свой предмет.

Если идеалистическая эстетика мыслит понятие художественного образа как единство общего и частного, образующее художественную типичность, то натуралистическая концепция свела на-нет это достижение своей предшественницы. Она продолжала питаться традицией классицизма, повторяя по-своему его схему человеческого характера. Таким повторением явилась «господствующая способность» Тэна, которая у его последователей — теоретиков и практиков натурализма — перешла в прямое и непосредственное олицетворение уже не отдельного свойства характера, а распространенного порока или недуга (наследственность).

Вопрос о сложных связях типического характера с породившим его обществом, о сложном, часто противоречивом единстве его с ним, уже у Тэна, а в особенности у его последователей, подменялся отождествлением со средой. Среда же ими понята не столько с точки зрения ее социального расчленения и борьбы противоположностей, в ней происходящей, сколько как совокупность биологических особенностей и природных условий.

Между идеалистическими и позитивистскими или вульгарно-материалистическими воззрениями на сущность искусства и колеблется западно-европейская критика XIX в., то становясь на одну из этих точек зрения, то пытаясь механически соединить их.

В концепции Белинского преодолены те извращения, которые характерны как для идеалистической, так и эмпирической точек зрения. Они преодолены на основе представления об искусстве, как об одной из своеобразных сторон самой общественной действительности. В таком представлении искусство выполняет определенные, ничем не заменимые функции. Вместе с тем все импонирующие качества предшественников, глубина и широта их мысли, сохранены в часто столь противоположных им идеях зрелого Белинского.

Мы видели уже, как широк реализм в учении Белинского, как далек он от всякой натуралистической узости, как включает он в искусство все богатство человеческого духа, человеческой мысли. Видели это в его воззрениях на роль фантазии и фантастики в художественном творчестве, на художественную правду, в ее отличии от правды фактической: «художественная правда», по убеждению Белинского, требует от литературы такого изображения «обыкновенной ежедневной жизни», что оно кажется чем-то необыкновенным, «выше мелочных событий житейского быта», над которыми не умеет подняться натурализм, чуждый обобщающей художественной мысли, которая связует с целым частное и его осмысливает.

Но прежде всего эти особенности эстетики Белинского выразились в его понимании роли тенденции, свободной от тенденциозности, тенденции, возведенной в эстетическую категорию, определяющей «идеальное содержание» художественного произведения — его непрременный признак. Тенденция или, выражаясь языком Белинского, «субъективность», определяет пределы и характер обобщений художника, его типизации действительности.

Создание такой реалистической концепции, столь отличной от эстетики идеализма и позитивистского натурализма, объясняется, как мы уже знаем, своеобразным значением литературы в русской жизни. Реалистическая эстетика Белинского теоретически обосновывала это значение.

А так как условия, вызвавшие подобную исключительную роль литературы, чрезвычайно отчетливо проявившие ее общественную природу, продолжали существовать и после Белинского, то мысль его преемников шла в том же направлении. Чернышевский, Добролюбов, Салтыков-Щедрин, как литературный критик, развили на основе идей Белинского систему революционно-демократического реализма — одно из своеобразнейших и значительнейших явлений мировой эстетической мысли.

VIII

Объективное мировое значение русской эстетики, основы которой были заложены Белинским, объясняется прежде всего особым историческим положением России в то время, когда эта эстетика создавалась.

Запад 30-х—40-х и более поздних годов, это — Запад победившей буржуазии, стремящейся законсервировать благоприятную ей социальную ситуацию.

Общественная мысль довольно точно отражает это стремление господствующего класса вплоть до самых отвлеченных положений эстетики. Развитие эстетической мысли как идеалистической, так и позитивистической идет там в обратном направлении от марксизма, в России — оно в основном своем течении идет в сторону марксизма.

Революционно-демократическая эстетика Белинского не подвергла ни отрицанию, ни даже сомнению возможности развития и процветания искусства в современную ей эпоху. Наоборот, сомнение в этом решительно отвергается Белинским: «Разве не в нашем веке явились Байрон, Вальтер Скотт, Купер, Томас Мур, Уордсворт, Пушкин, Гоголь, Мицкевич, Гейне, Беранже, Тегнер и другие? Разве не в нашем веке действовали Шиллер и Гете? Разве не наш век оценил и понял создания классического искусства и Шекспира? Неужели это еще не факты? Индустриальность есть только одна сторона многостороннего XIX в., и она не помешала ни дойти поэзии до своего высочайшего развития в лице поименованных нами поэтов, ни музыке, в лице ее Шекспира — Бетховена, ни философии — в лице Фихте, Шеллинга и Гегеля» (V, 34).

Если в этих строках Белинский судит столь прямолинейно, даже не догадываясь, как будто, о враждебных искусству тенденциях буржуазного

общества, которые накладывают свой отпечаток даже на величайшие его создания и в конце концов приводят искусство к упадку, — то несколько позже Белинский со свойственной ему чуткостью указал на следствие этих тенденций в произведениях современного ему буржуазного Запада (см., напр., статью о «Парижских тайнах» Э. Сю). Но он не обобщает этих явлений. Россия еще не была капиталистической страной. Проза буржуазной жизни, столь неблагоприятная «для некоторых отраслей духовного производства», не имела еще здесь такого принципиального значения, как на Западе. Искусство русское переживало пору своего молодого расцвета. Творчество Пушкина явило красоту, еще не помраченную буржуазной действительностью. Его поэзия озарила восходящий путь общественного развития. Это поэзия социального подъема, выразившегося в декабризме, в дворянской революционности. Затем дело буржуазной революции в России продолжает разночинная демократическая интеллигенция, овладевшая самыми передовыми идеями своего времени и меньше всего пытавшаяся сделать революцию благонравной. Это и отразилось существенным образом на ее эстетических теориях, которые не могли не отличаться в самых своих основах от западных эстетических учений.

Последние создавались на совершенно иной социальной базе и выполняли совершенно другие исторические функции. Буржуазная эстетика на Западе, отражая противоречия капиталистического общества в своей специфической сфере и в своих специальных категориях, пытается примирить эти противоречия; эстетика русская, отражая противоречия крепостнического, а затем — помещичье-буржуазного общества в России, не только не пытается «примирить» или замаскировать социальные антагонизмы, но со всем бесстрашием обнажает их. Поэтому она, естественно, не может удовлетворяться категориями буржуазной эстетики. Логикой вещей она вынуждена заполнять их новым содержанием, или даже отказываться от них и вводить новые.

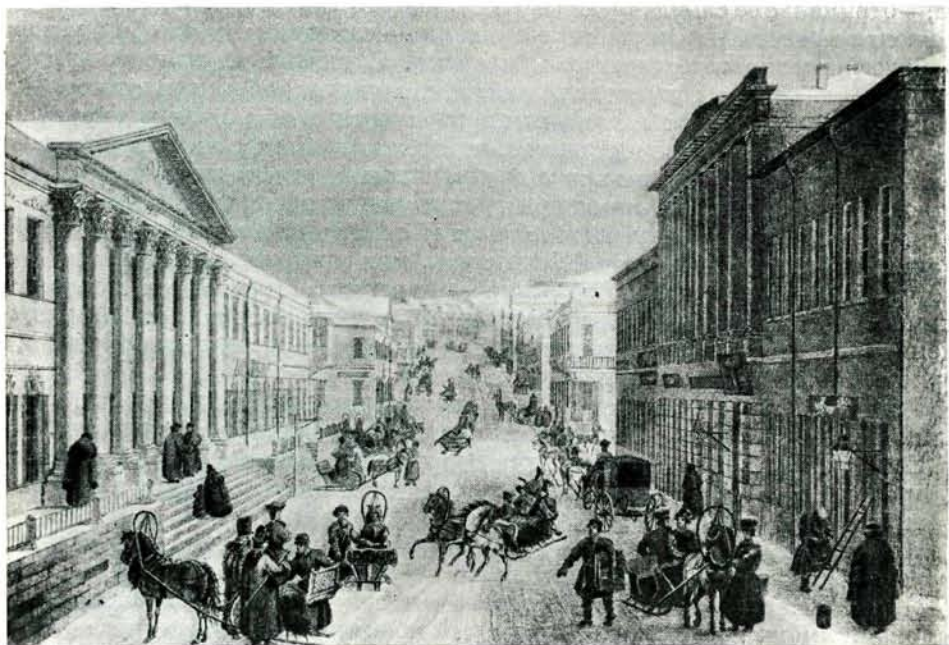
В предыдущем изложении мы уже говорили о таких новых эстетических идеях Белинского, как идея передовой тенденции, говорили о его своеобразно-глубоком понимании категории «возможности» или роли фантазии в художественном творчестве. Коснемся теперь отношения Белинского и его последователей к таким популярным категориям эстетики, как «красота», «трагическое», «юмор».

Категория «красоты» — высшая категория идеалистической эстетики. Красоте она придавала абсолютное значение в мире искусства. Затем сила фактов современного искусства и апологетические задачи вынуждают буржуазных мыслителей включить в эстетику отрицание красоты. Это мы видим, например, у гегельянца Фишера, с которым полемизирует Чернышевский в «Эстетических отношениях». Но как Фишер это делает? Путем довольно примитивных и, вместе с тем, пуганных рассуждений. Апологетичные по отношению к буржуазной действительности, антиэстетичность которой была указана еще учителем Фишера — Гегелем, эти рассуждения чрезвычайно напоминают теодицею, т. е. учение о богооправдании, при помощи которого богословы и философы пытались разрешить противоречие между признанием благодати божьей и наличием зла в мире. В конце концов, краткий смысл длинных речей Фишера сводится к тому, что без уродливого не было бы и прекрасного, как без тьмы — света, что это — понятия соотносительные, друг друга предполагающие, а следовательно, проза буржуазного общества искусству не враждебна.

Белинскому не нужны фишеровские и т. п. построения потому, что он не придает красоте абсолютного значения с самого начала. В эстетике Белинского и его последователей мы имеем дело с революционно-демократическим реализмом, беспощадным к господствующим классам, к существующему общественному строю. Включение «безобраз-

ного» в эстетику не составляет для русских мыслителей проблемы, много разрешаемой искусственной конструкцией, ибо меньше всего они считаются с требованиями отвлеченной, книжной теории. Из ее противоречий действительно нет выхода, который всегда открывает жизнь. Начиная с Белинского русская демократическая эстетика всегда отвечает на требования, предъявляемые науке действительностью — на требование всестороннего ее познания в целях ее всестороннего изменения. И это существеннейшее методологическое различие сказывается и в решении такой проблемы, как проблема красоты, противопоставленной буржуазными философами жизни и оторванной ими от жизни.

Как эстетика жизни, включающая искусство в процесс ее творческого преобразования, революционно-демократическая эстетика, основанная



МОСКВА. КУЗНЕЦКИЙ МОСТ

Литография Энгельмана с рисунка А. Кадоля, 1820-е гг.

Исторический музей, Москва

Белинским, может позволить себе открыто признать непримиримость красоты и уродства и тем не менее ввести последнее в эстетику, в мир искусства. Условием полноценности искусства, а следовательно, и красоты в искусстве, является правда, т. е. такое изображение жизни, в котором прекрасное и уродливое не мирно уживаются, а ожесточенно борются друг с другом. Торжеству красоты в действительности искусство способствует своей правдой об уродливом. Исходя не из субъективно-логического, а объективно-реального представления о красоте, как элементе ж и з н и, революционно-демократическая эстетика может не прибегать к софизмам, чтобы оправдать включение в эстетику отрицания красоты. Белинский, а за ним Чернышевский сохраняют идею красоты, придавая ей реалистический характер объективного положительного содержания самой действительности.

«Прекрасное есть жизнь». Значит — борьба за жизнь есть борьба за прекрасное, и обратно — борьба за прекрасное есть борьба за жизнь, какой она

должна быть по нашим понятиям о ней. Революционно-демократическая эстетика, включая искусство в эту борьбу, тем самым вводит в него без всяких искусственных конструкций и уродливое как одну из противостоящих сил. Учение о тенденции, неизвестное и недоступное в своем содержании буржуазной эстетике, разрешает без всяких натяжек эту неразрешимую для последней проблему. То, что утверждается общественной тенденцией в искусстве, это — красота жизни и жизнестроительства. Уродливо то, что отрицается этой тенденцией, против чего она направлена, как стремление к прекрасному в самой жизни.

Сравнивая постановку и разрешение проблемы красоты школой Белинского и современными ей эстетическими учениями Запада, нельзя не признать за первой большей остроты эстетического чувства как такового.

То, что на поверхностный взгляд может казаться безразличием к красоте, — отрицание ее самодовлеющего абсолютного характера, подчиненное положение красоты по отношению к жизни — свидетельствует об обратном: о более строгих эстетических критериях. Сомнительно наличие красоты там, где необходима известная слепота и глухота, чтобы принять ее. Чем больше эта слепота и глухота, тем поверхностнее, тем уже представление о красоте. Чем обширнее сознание, чем больше, при прочих равных условиях, мы видим и слышим в жизни, тем сильнее развито эстетическое чувство. Столь обычное на Западе разграничение эстетики и этики, искусства и политики свидетельствует о слишком сниженных эстетических требованиях. Такой человек, как Белинский, мог презрительной улыбкой ответить на упреки в измене эстетике — упреки со стороны тех, кто не понимал всей несоизмеримости красоты книги и красоты жизни. Мог ли он ценить эстетическое чувство тех, у кого оно не ущемлялось безобразием и грязью в отношении людей друг к другу?

Тут два ощущения красоты, столь же отличные одно от другого, как «примирение с действительностью» и пафос общественного пересоздания.

Если апологетический характер буржуазной эстетики скрыт в учении о красоте сложными и отвлеченными рассуждениями, то в других ее категориях он выступает уже открыто.

Что, например, может быть более противоположно всему направлению русской эстетики, чем такое суждение Геббеля:

«Драматическое искусство должно способствовать завершению всемирно-исторического процесса, который происходит в наши дни и который стремится не низвергнуть, а глубже обосновать и, следовательно, предохранить от разгрома существующие учреждения человечества — политические, религиозные и нравственные».

Этой охранительной функции издавна служила в эстетике категория «трагической вины». Такой виной признавалось восстание против «существующих учреждений», против *statu quo* буржуазного общества.

Если Белинский одно время и принимал идею трагической вины, то после отказа от примирения с действительностью он отверг ее вместе с другими идеалистическими концепциями. Как литературный критик он остался чужд ей в своих наиболее значительных разборах драматических произведений. Идее «трагической вины» чужд его анализ «Гамлета». Трагедия Гамлета, как мы уже видели, для него — один из моментов диалектического развития человеческого духа. Он подвергает суровой критике концепцию пушкинского «Бориса Годунова» именно потому, что видит в ней признание трагической вины Бориса и противопоставляет ей свою концепцию трагизма исторического положения и психологических условий (отсутствие гениальности). Чернышевский окончательно разгадал охранительный характер понятия «трагической вины» и изгнал ее из эстетики.

Если мы от трагического перейдем к комическому, к юмору, то увидим ту же противоположность охранительно-апологетическому характеру

буржуазной эстетики революционного характера эстетики русской, которой созвучна на Западе только эстетика Маркса и Энгельса. Юмор в буржуазной эстетике заботливо противопоставляется сатире и в особенности — сатире социальной, которая вообще исключается из сферы искусства за свою тенденциозность. Так, для Фишера, наиболее видного немецкого эстетика конца первой половины XIX в., «все сферы человеческой деятельности, важные для сохранения капиталистического общества, принадлежат к высшему миру и не могут поэтому быть предметом комически-критического изображения (закон, государство и т. д.). А с другой стороны, все житейские беды сводятся к мелким личным неприятностям... принципиально никак не связанным с общественным строем... Фишер подходит, таким образом, к „жизни“ с юмористической критикой, но эта критика ставит себе целью... возвышение общества над всякой критикой».⁶

У Белинского же юмор сливается с социальной сатирой. Объективность искусства синтезируется здесь с его революционной идейностью. Смех — великая освобождающая сила против отживших общественных порядков именно потому, что он не произволен: комическое не привносится в действительность поэтом, а раскрывается им в ней. В то же время смех освобождает, ибо сам свободен: ничто не защитит от него объективно-смешного, которое является единственным объектом, достойным высокого, художественного смеха. Реалистическая теория видит революционную действительность смеха именно в том, что он вырастает на почве действительности, «как она есть».

Эта оригинальная теория юмора была подсказана Белинскому творчеством Гоголя, она была подхвачена последователями гениального критика и противопоставлялась ими учению о комическом в буржуазной эстетике.

Напомним знаменитое письмо Щедрина, воспитанного на статьях Белинского. Оно написано в связи с буржуазно-либеральной критикой «Истории одного города», отрицавшей наличие юмора в этом произведении.

Для Суворина, рабски следовавшего в своей рецензии на гениальную сатиру Щедрина за буржуазной эстетикой, юмор низводит великое до малого и возводит малое до великого, устанавливая между ними некое «равновесие», примиряющее великое и малое, высокое и низкое, бедность и богатство, мучителя и жертву. Эту теорию Щедрин, следуя традициям Белинского, признал глумлением «горше всех глумлений».

«Представьте себе на практике эту гимнастику низведения и возвышения, — говорит сатирик, попадая не в бровь, а в глаз западных учителей Суворина, — и вы убедитесь, что тут идет уже речь не о временно-великих и временно-малых, какими вообще являются люди в истории, но о консолидировании сих величин навсегда»⁷.

Не апология общественного строя, основанного на эксплуатации и угнетении человека человеком, но апология жизни и защита достоинства человека от этого строя — такова функция юмора в революционно-демократической эстетике Белинского и его школы.

Итак, русская эстетика, созданная Белинским, — единственная в мире домарксистская последовательно-реалистическая эстетика, ибо «реализм» западных эстетиков выше натурализма не поднимается, поскольку остается в пределах буржуазной идеологии. И это не случайно.

Творческая сила русской эстетической мысли заключалась прежде всего в глубокой связи ее с народом, с жизнью миллионов, — связи, которая была потеряна эстетикой Запада периода победившей буржуазии.

Потеря этой связи пагубно отразилась и на самых прогрессивных, самых демократических эстетических теориях буржуазного Запада. Может ли при таком органическом пороке, при такой оторванности от всего, чем живет, чем дышит большинство человечества, — может ли при таком от-

рицательном условии создаться сколько-нибудь удовлетворительная концепция реализма?

Так и Фейербах, как сказано в «Немецкой идеологии», «не замечает, что окружающий его чувственный мир — вовсе не непосредственно от века данная, всегда себе равная вещь, а продукт промышленности и общественного состояния»⁸.

Но уже у Белинского «чувственный момент» включает в себя «чувственную деятельность», жизнь как деяние, социальную практику, «общественное состояние». Чувственный момент здесь не абстрактен и пассивен, а социально определен и активен. Эстетика Фейербаха, не говоря уже о его последователях, при всем своем бунте против идеалистических абстракций во имя конкретной чувственности остается крепко связанной с идеалистической эстетикой. И Фейербаху не чуждо представление об «эстетической видимости», как своего рода самодовлеющей основе искусства. Наших же эстетиков, начиная с Белинского, интересует не столько иллюзорность искусства, сколько то, что делает его способным вызывать иллюзию реальности: отражение действительности в искусстве.

В лице Белинского русская эстетика, действительно, сумела проложить себе путь от идеализма к материализму и стать эстетикой жизни вместо эстетики книги, сумела понять искусство и как отражение и как часть жизни, как одну из ее действующих сил. Это был целый переворот в эстетике. Многие вопросы прежних эстетических систем оказались искусственными и бесплодными; вместо них были выдвинуты новые проблемы, иные получили другую постановку и правильное решение. Мы только что видели это на примере таких трех кардинальных проблем эстетики, как проблемы красоты, трагического и юмора. К ним можно прибавить ряд других: единства формы и содержания, художественной фантазии, художественной правды и правдоподобия, возможности, типизации, критериев художественности и т. д.

Белинский и основанная им школа преодолели те противоречия, которые характерны как для идеалистической, так и ограниченно-эмпирической точки зрения. Они «сняты» в творческом синтезе, определенном прежде всего революционно-демократической точкой зрения на отношение искусства к действительности — к народной жизни. Идея досоциалистического реализма нашла в России не только самое совершенное художественное воплощение, но эстетике Белинского и такое глубокое теоретическое обоснование, значение которого для марксистско-ленинской философии искусства трудно переоценить.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. Т. XII. СПб., 1898, стр. 22.

² Там же, стр. 22 и 24.

³ Там же, стр. 50.

⁴ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Л., 1938, стр. 209—210.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. XIV, стр. 657.

⁶ Г. Лукач. Литературные теории XIX в. и марксизм. Гослитиздат, М., 1933, стр. 120.

⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. Т. VIII. Гослитиздат, стр. 450.

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. IV, стр. 35.