

Георгий Валентинович Плеханов

**А. Л. Волынский**



# Георгий Валентинович Плеханов

## А. Л. Вольтинский

*Текст предоставлен правообладателем*  
*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=22141290](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22141290)*  
*А. Л. Вольтинский: 1897*

### Аннотация

«...Литературная внешность книги г. Вольтинского не только громко кричит, а – прямо надо говорить – вопит против него. Фамусову нравилось когда-то, что московские барышни ни одного слова не произносили просто, а все с ужимкой. Г. Вольтинский почему-то вообразил, что следует подражать этим барышням. Он положительно не говорит иначе, как с ужимкой, и притом с какой-то крикливой, истерической ужимкой. Коснется ли дело Пушкина, г. Вольтинский закатывает глазки и выкрикивает: «Его пафос не в том, в чем» видит его Белинский. Его светлый гений широк и грустен, как русская природа...»

# Содержание

# Георгий Валентинович Плеханов А. В. Волынский

## I

Г. Волынский написал книгу под заглавием «*Русские критики*». Что это за книга?

По платью встречают, по уму провожают – говорит поговорка. В жизни очень нехорошо встречать людей по платью, но в «республике слова» это не только позволительно, а прямо неизбежно. Литературная внешность всякого данного произведения прежде всего бросается в глаза, а на основании этого «*платья*» можно составить себе довольно точное понятие об авторе. *Le style c'est l'homme*.

Литературная внешность книги г. Волынского не только громко кричит, а – прямо надо говорить – вопит против него.

Фамусову нравилось когда-то, что московские барышни ни одного слова не произносили просто, а все с ужимкой. Г. Волынский почему-то вообразил, что следует подражать этим барышням. Он положительно не говорит иначе, как с ужимкой, и притом с какой-то крикливой, истерической ужимкой. Коснется ли дело Пушкина, г. Волынский закаты-

вает глазки и выкрикивает: «Его пафос не в том, в чем» видит его Белинский. Его светлый гений широк и грустен, как русская природа. Раздолье без конца, простор, неотъемлемый глазом, бесконечные леса, по которым пробегает таинственный шум, и во всем этом какое-то томление невыразимой тоски и печали. Порыв, удалой разгул страстей и затем, через несколько мгновений, мысль о смерти, вопль неудовлетворенного чувства, настроение бессвязных и своею бессвязностью мучительных запросов, встающих в тумане. Таков гений русской жизни. Такова «русская душа», и т. д., и т. д. Заходит ли речь о сатире Гоголя, г. Вольтинский опять поднимает очи горе и вещает: «Повсюду (у Гоголя) чувствуется сдавленный смех сквозь слезы, фанатическая ненависть к пороку, стремление оторваться от земной жизни, не оставляющей в душе ничего, кроме отчаяния, страстный порыв к небу с широко раскрытыми от ужаса глазами, ищущими пристанища и спасения для измученного сердца». Добролюбов не знал, как уверяет г. Вольтинский, «никаких широких увлечений с кипением всех чувств»; статьи же Белинского «облиты светом внутреннего пожара». Короче, какую ни откройте страницу в книге «Русские критики», вы непременно встретитесь или с «дуновением вечных идеалов», или «с вдохновением свыше», или с «человеком, который мыслил вечность» (это Гегель), или с «порывистой повадкой борьбы в народном духе» (это у Белинского была, извольте ли видеть, натура, отличающаяся такой «повадкой»), или, нако-

нец, еще с каким-нибудь другим высокопарным вздором.

Часто, при чтении книги г. Волынского, нам хотелось воскликнуть словами Базарова: «Друг мой, Аркадий Николаевич, пожалуйста, не говори красиво!». Однако мы тут же создавались, что мы не справедливы к Кирсанову. Он был – нечего греха таить – порядочный фразер, но фраза у него была плодом почти детской наивности; фразерство же г. Волынского с наивностью общего ничего не имеет. Оно почему-то напоминает «пафос» Утешительного, о котором Швахнев замечает: «горяч необыкновенно: еще первые два слова из того, что он говорит, можно понять, а уже дальше ничего не поймешь». Очень, очень дурно нарядил свои мысли г. Волынский!

А каковы именно эти мысли? каков, «ум» его книги?

Издавая в свет свою книгу, г. Волынский «хотел представить более или менее законченный труд по истории русской критики в ее главнейших моментах». Из этого «труда» явствует, что у нас до сих пор не было «истинной критики» и что если нас не выручит г. Волынский, то и впредь ничего хорошего нам ожидать невозможно.

«Истинная критика» есть «философская» и именно *идеалистическая* критика. В качестве таковой, она должна, конечно, опираться на какую-нибудь идеалистическую систему. Изложение г. Волынского не дает вполне ясного понятия о том, какой именно философской системы он придерживается. Но кажется, что наибольшим его расположением поль-

зуются «человек, который мыслил вечность», т. е. Гегель. Мы предполагаем это потому, что, говоря об этом замечательном человеке, г. Волинский делает несравненно более ужимок, чем когда ему случается коснуться других великих идеалистов. Если: наше предположение справедливо, то наш автор представляет из себя чрезвычайно замечательное и едва ли не единственное в своем роде явление: так редки гегельянцы в ваше время.

Но с тех пор, как явилась система Гегеля, прошло, как известно, немало времени. Философская мысль не стояла на одном месте. Внутри гегелевской школы произошло многознаменательное разделение. Некоторые из примыкавших к ней философов перешли к материализму. А с другой стороны естествознание и общественные науки обогатились такими важными открытиями, что решительно ни один серьезный человек не может теперь без очень и очень существенных оговорок объявить себя последователем Гегеля. Никаких таких оговорок мы не встречаем в книге г. Волинского. Г. Волинский не критикует Гегеля. Критика заменяется у него схоластическим и чрезвычайно малосодержательным изложением некоторых параграфов гегелевской логики, да широковещательными и в то же время ровно ничего не выражающими тирадами, вроде нижеследующей:

«Дело не в том, верна ли эта система в отдельных своих частностях, выдержана ли она во всех подробностях. Промыслить (!) весь мир в его идеальных основах, уловить за-

коны его непрекращающегося движения, постигнуть живого Бога в его общих и конкретных выражениях, дать жизненным импульс абстрактному и одушевить конкретное жаждой бесконечного, – это *вечная* задача для философии, которая не пожелает ограничиться одними схоластическими, формальными построениями. Тут неизбежны некоторые ошибки, которые исчезнут о потоке дальнейшего философского прогресса. Тут неизбежны отдельные логические промахи. Но суть задачи, таким образом понятой, поставленной на такую реальную, историческую (sic!) почву, внутренними узлами связанной с интересами человеческого существования, останется неизменной для всех времен и эпох» («Русские критики», стр. 59–60).

Что г. Волынский «горяч необыкновенно», это не подлежит ни малейшему сомнению. Но о нем приходится сказать теми самыми словами, которыми он хочет характеризовать Белинского: «*Он не проявляет самобытного философского таланта*». Да что там говорить о *самобытном* философском таланте! Г. Волынский неспособен правильно понимать даже чужие философские мысли. Вот, например, он побивает материализм; доводами Юркевича, выступившего когда-то в «Трудах Киевской Духовной Академии» против автора знаменитой статьи «Антропологический принцип в философии». Между прочим, он приводит также следующий резкий приговор киевского мыслителя: «Материализм, с его категорическим утверждением, что физические силы



производят психическую жизнь, не имеет права считать себя ни наукой, ни философией, пригодной для современного человека. Это тоже метафизика, но притом метафизика грубая, догматически-первобытная, не понимающая, что материя только в связи с сознанием такова, какою она является в опыте» (стр. 284).

Допустим, что здесь правильно изложен взгляд материалистов на отношение физических сил к психической жизни. Допустим также, что в силу изложенного соображения материализм оказывается грубой, догматически-первобытной метафизикой. Но не пострадает ли от этого нашего допущения и идеализм, столь любезный сердцу г. Вольнского?

Г. Вольнский правильно говорит, что «в основание всей своей системы Гегель *положил понятие духа*» (стр. 57). На каком же основании сделал это Гегель? Не показалось ли бы это грубой, первобытно-догматической метафизикой тем самым людям, которые считают неотразимым вышеприведенный довод против материализма? Известно ли г. Вольнскому, как смотрел сам Гегель на то философское учение, из арсенала которого заимствован этот довод? Юркевичу это было, конечно, все равно: ему надо было только посрамить материалистов. Но наш-то гегельянец с какой стати вздумал восхищаться аргументацией Юркевича? Неужели он считает возможным валить в одну кучу абсолютный идеализм и «критическую» философию?

А теперь вернемся ко взгляду материалистов на отноше-

ние физических сил к психической жизни.

*Материя*, «какою она является там в опыте», не есть вещь в себе (*Ding an sich*), *ноумен*; она есть явление, *феномен*. Это неоспоримо; это простая тавтология. Но неоспоримо и то, что сознание, каким оно *является* нам в нашем внутреннем опыте, тоже есть *явление*, а не вещь в себе. У нас *нет* решительно никаких оснований для того, чтоб отождествлять один из этих феноменов с другим или вообще так или иначе сводить их один к другому, например, объявить материю «инобытием духа», как это делал Гегель, или дух – инобытием материи, как это делают материалисты, по мнению Юркевича, Волынского и прочих любомудров (им же имя легион), не знающих истории материализма. Но у нас есть все необходимые и достаточные основания для того, чтобы признать существование *известной* связи между указанными феноменами.

Опыт показывает, что *психические* явления вызываются известными *физико-химическими* (физиологическими) явлениями в нервной ткани. «В наши дни, конечно, никто из знакомых с делом и Знающих факты не усомнится в том, что основы психологии заключаются в физиологии нервной системы», – говорит Гексли. «Так называемые действия духа представляют собою совокупность мозговых функций, и явления сознания составляют результат деятельности мозга»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Hume, sa vie, sa philosophie, Paris 1880, p. 108. Надобно заметить, впрочем, что чувствительностью обладают, по-видимому, уже такие организмы, у которых

Таким образом, если бы мы сказали вместе со Спинозой, что мысль и материя представляют собою два различные атрибута одной и той же субстанции, то мы должны были бы в то же время признать, что первый из этих атрибутов обнаруживается лишь благодаря второму. Это решительно ни в чем не противоречило бы выводам современной науки, а между тем это составляло бы как раз тот взгляд на «психическую жизнь», который так ее нравился Юркевичу.

## II

Пойдем дальше. Юркевич уверял, что материализм не может дать прочной основы истинно-прогрессивному мирозерцанию. То же повторяет г. Волинский, стараясь выставить на вид преимущества идеализма с точки зрения *практического разума*. Но, не обладая ни «самобытным философским талантом», ни даже простою способностью правильно понимать чужие мысли, наш автор и в этом случае плохо успевает в своем намерении. Вот, например, Белинский упрекал Гегеля в том, что «субъект у него не сам себе цель, но средство для мгновенного выражения общего, а это общее является у него Молохом, ибо, пощеголяв в нем, оно бросает его, как старые штаны».

Г. Волинский возражает:

«Зависимость субъекта от мирового всеобъединяющего

---

еще нет отдельной нервной системы.

духа – истинная сила этой системы, определившей (!?) верховный закон, смысл и порядок в процессе жизни. Именно в этом пункте учение Гегеля поднимается над заурядным знанием (а! именно в этом, – так и запишем), сливая науку с религией, давая твердый ответ на лучшие запросы человеческой души» (стр. 101).

Скажите, читатель, – «твердый» ли это ответ и вообще

...ответ ли это, полно!

Белинский говорит, что все толки Гегеля о нравственности – пустяки, «Ибо в объективном царстве мысли нет нравственности». Нетрудно показать, что это «ибо» неосновательно. Но г. Волынский ничего не показывает, а, закативши по своему обыкновению глазки, дает волю своему «пафосу».

«Если, чтобы спасти человечество от безнравственности, нужны ребяческие выдумки дилетантского субъективизма, то не подлежит сомнению, что человечество может быть спасено только усилиями чисто русской философии (о которой Белинский никогда не мечтал). Философия, мыслящая мировое начало, делающая человека органом воплощения объективных сил, философия, созерцающая красоту и правду в движении всеобщего разума, – такая философия должна погубить человечество. Спасение только в натуре» (стр. 102).

Да, горяч, необыкновенно горяч г. Волынский!

А то вот еще тирада не только с «кипением чувств», но

даже как бы и с некоею философическою хитростью.

«Прогрессивная сила идеализма – в отчетливом понимании той борьбы, которая вечно происходит между высшими и низшими началами человека. Видеть всю природу в свете сознания, подчинить механическое движение естественных сил высшему, духовному принципу, выдвинуть свободную человеческую волю, как рычаг перестройки грубых форм исторического существования, – вот в чем задача идеализма, если обратить его не только к теоретическим, но и практическим интересам человечества. Вечные контрасты между идеей и фактом, между чувственным опытом и требованиями разума – вот средство для настоящей гуманной и нравственной агитации. Прогрессивный, по самой природе, идеализм только в неопытных руках может обратиться в орудие ретроградного влияния» (стр. 86).

Хорошо сделал бы г. Волынский, если бы усвоил себе привычку перечитывать ори «свете сознания» хоть те строки, в которых кипение чувств происходит по поводу важных философических материй. От многих пустяков спасла бы его такая привычка.

Прогрессивная сила диалектического идеализма заключалась вовсе не в сочиненном г. Волынским отчетливом понимании борьбы, происходящей между высшими и низшими началами человека.

Католические патеры, а особенно иезуиты, всегда занимались этой борьбой гораздо больше и, конечно, понимали ее

отчетливее, чем великие идеалисты, у которых, по крайней мере, в лучшие периоды их жизни, было так много светлого языческого духа древней Греции. Прогрессивная сила диалектического идеализма заключалась в том, что он рассматривал явления в процессе их развития, их возникновения и их уничтожения. Достаточно твердо усвоить себе точку зрения развития, чтоб лишиться всякой возможности быть искренним *консерватором*. А пока человеческий род находится в восходящей части кривой линии своего исторического движения, – всякий, усвоивший себе точку зрения развития, непременно будет *прогрессистом*, если не пожелает входить в сделки со своею совестью и не утратит в сущности совершенно элементарной способности делать правильные умозаключения из им же самим принятых посылок. Но для того, чтобы уметь твердо стоять на указанной точке зрения, вовсе нет надобности быть идеалистом. Новейший диалектический материализм держится за нее *по меньшей мере* так же прочно, как и идеализм первой половины XIX века.

Видеть всю природу в свете сознания, подчинить механическое движение высшему духовному принципу... Это, конечно, было бы красиво, но, к сожалению, г. Волынский не объясняет, каким именно образом идеализм решил эту «задачу», и в чем решение, данное идеализмом, отличается от решения, предлагаемого современным естествознанием и современной техникой, которые, как известно, довольно успешно подчиняют силы природы («естественные силы»)

г. Вольтского) человеческому разуму, т. е. – если вам угодно выражаться высоким стилем – высшему духовному принципу. Или, быть может, г. Вольтский как-нибудь иначе ухитрится видеть природу в свете сознания? Может быть, видеть природу в этом освещении значит просто объявить материю *«инобытием духа»* и построить сообразную этому основному положению натурфилософию. Но ведь такая «задача» относится к области *теоретического* разума, а мы с г. Вольтским занимаемся в настоящую минуту идеализмом, обращенным «не только к теоретическим, но и к практическим интересам человечества». Как же понимать нашего мыслителя?

Ох, горяч, необыкновенно горяч г. Вольтский! Еще первые два слова из того, что он говорит, можно понять, а уж дальше ничего не разберешь!..

«Задача» идеализма заключается также и в том, чтобы выдвинуть человеческую волю, как рычаг для перестройки грубых форм исторического существования.

Прекрасно. Но взглянем на это дело при «свете сознания».

По учению великих идеалистов первой половины нашего века, историческое развитие человечества вовсе не есть продукт свободной воли людей. Совершенно наоборот. История ведет человечество к *свободе*, но задача философии заключается в том, чтобы понять это. движение, как *необходимое*. Разумеется, ни люди вообще, ни великие истори-

ческие деятели в частности не лишены *воли*; но их воля в каждом своем, будто бы совершенно *свободном*, самоопределении всецело поддается *необходимости*. При том же люди никогда не охватывают своих поступков во всей полноте их будущих последствий. Поэтому историческое движение в весьма значительной степени совершается совершенно независимо от человеческого сознания и человеческой воли. Так представлялось дело Шеллингу и Гегелю, когда они смотрели на него с *теоретической* точки зрения. Переходя к *практическим* вопросам, они, конечно, должны были взглянуть на него с другой стороны.

В своем самоопределении воля подчиняется необходимости. Но, как бы ни было необходимо всякое данное ее определение (т. е. как бы да была призрачна наша внутренняя *свобода*), воля людей, раз определившись, становится источником *действия*, а следовательно, также и *причиной общественных явлений*. Человек не сознает того процесса, которым определяется его воля; но он более или менее ясно сознает *результаты* этого процесса, т. е. он знает, что в данную минуту он хочет действовать так, а не иначе. Когда мы добиваемся какой-нибудь практической цели, когда мы стремимся, например, отменить то или другое устарелое общественное учреждение, мы стараемся поступать так, чтобы воля окружающих нас людей определилась именно сообразно нашему желанию. Мы убеждаем их, мы спорим с ними, мы взываем к их чувству. Это наше влияние на них непременно



но войдет в число условий, которыми определится их воля. Процесс ее определения будет в этом случае, как и всегда, *необходимым* процессом; но в раз tare нашей агитации мы совершенно позабудем об этом. Наше внимание сосредоточится не на том обстоятельстве, что воля людей является *следствием*, а на том, что она *бывает, причиной*, т. е. в данном случае может вызвать желательные для нас изменения в общественном быту. Таким образом на *практике* мы будем считаться с волею людей, *как будто бы она была свободна*. Поступать иначе совершенно невозможно по самой природе явления, называемого самоопределением человеческой воли.

Это прекрасно знали идеалисты-диалектики. Поэтому, рассматривая в теории волю как *следствие*, они на практике видели в ней *причину*, т. е. как бы признавали ее свободу. Но это еще совсем не доказывает их прогрессивных стремлений, равно как и не составляет отличительной черты ни диалектического идеализма в частности, ни идеализма вообще. В своей практической философии материалисты (за исключением разве лишь Жака Фаталиста) никогда не высказывали другого взгляда на человеческую волю. Пусть г. Волынский припомнит хотя бы Дидро. Нынешние же материалисты-диалектики особенно хорошо помнят, что на практике воля людей есть необходимый рычаг для перестройки грубых форм исторического существования. Почему же г. Волынский вообразил, что «рычаг» известен только идеали-

стам? Вероятно, потому, что отличительные признаки идеализма плохо известны г. Волынскому.

Нам сдается, впрочем, что тут была еще и» другая причина. В течение последних десятилетий у нас много рассуждали как раз на ту тему, что воля людей есть необходимый рычаг общественного прогресса. Эта, бесспорная истина, понятная всякому, даже не обучавшемуся в семинарии, была объявлена великим открытием, ее старательно разводили в воде будто бы научного... многословия, ее жевали и пережевывали, ее подпирали разного рода «законами», окружали «формулами», дополняли «поправками» и «*поправками к поправкам*». Благодаря возне с нею, у нас вдруг явилось множество «наших почтенных социологов», глубокомыслие которых признано всеми благомыслящими россиянами, а известность того и гляди перешагнет за пределы отечества. Слава «наших почтенных социологов» не давала спать г. Волынскому, подобно тому, как слава Мильтиада не давала уснуть Фемистоклу. Но идти по проложенной уже тропе он не хотел. Он ясно видел, что ему, несмотря ни на какие усилия и ужимки, не удалось бы превзойти своих предшественников в плодотворном деле измышления «законов», «формул» и «поправок». И вот он решился выступить на новый путь. Подметив, что «наши почтенные социологи» весьма слабоваты по части философии, он объявил себя идеалистом и пошел, для острастки, поминутно (и всегда всуе) поминать то Шопенгауэра, то Гегеля, то Шеллинга, то

Фихте. А так как идеализму приписывали у нас консервативные тенденции, то г. Волынский стал, при каждом удобном и неудобном случае, частью на языке институтки, начитавшейся Марлинского, частью на языке бурсака», сбитого с толку непереваренной «премудростью книжной», а частью, наконец, прямо на языке Утешительного, – твердить своим читателям, что в сущности он, идеалист г. Волынский, нисколько не менее прогрессивен, чем «наши почтенные социологи», но что он, будучи глубже и учение, может в каждую данную минуту мобилизовать для защиты прогресса целую армию самых страшных философов, между тем как они, «наши почтенные социологи», знают только «формулы» да «поправки». А чтобы у читателя не осталось никакого сомнения насчет его прогрессивных намерений, г. Волынский выдвинул свободную волю как рычаг, и проч. Таким образом выходило, что, раскланявшись с «нашими почтенными социологами» и подчинившись умственному руководительству г. Волынского, читатель целиком сохранил бы издавна любезный ему «рычаг», а в то же время приобрел бы целую уйму философского глубокомыслия. Выгоднее такого обмена ничего и придумать невозможно.

Г. Волынскому хочется уверить своих читателей, что его взгляды заключают в себе полное отрицание тех философских грехов, которых, – надо сознаться, – немало накопилось за русской мыслью, начиная с двадцатых годов и до настоящего времени. На самом же деле, его взгляды являются

возведением этих самых грехов в квадрат, если не в четвертую степень. Его теоретическая философия сводится к совершенно бессодержательным фразам; его практическая философия есть не более, как чрезвычайно плохая пародия на нашу «субъективную социологию».

### III

Рассуждения г. Вольнского об «истинной критике» отличаются такую же бессодержательностью, как и все другие его философские упражнения.

«Изучая деятельность русских критиков, – возвещает он еще в предисловии, – я держался, как это будет видно из самой книги, того мнения, что критика художественных произведений должна быть не публицистическою, а философскою, – должна опираться на твердую систему философских понятий известного идеалистического типа. Она должна следить за тем, как поэтическая идея, возникнув в таинственной глубине человеческого духа, пробивается сквозь пестрый материал жизненных представлений и взглядов автора. Эта поэтическая идея либо перерабатывает факты внешнего опыта и показывает их в том освещении, которое позволяет измерить их истинную значительность, либо, при ограниченности природного таланта писателя, сама разлагается под влиянием его психологических особенностей и фальшивых тенденций его мировоззрения. И настоящая литературная

критика должна быть компетентна как в оценке поэтических идей, всегда имеющих отвлеченную природу, так и в раскрытии творческого процесса, который является взаимодействием сознательных и бессознательных сил художника. Искусство может выдать свои тайны только пытливым мысли философа, который в созерцательном экстазе соединяет все конечное с бесконечным, связывает психологические настроения выливающиеся в поэтических образах, с вечными законами мирового развития». Уф! дайте перевести дух... Мы потому сделали эту длинную выписку, что нам хотелось разом ознакомить вас, читатель, с «истинной критикой».

Теперь, если бы вы пять раз перечитали книгу г. Волинского, то и тогда не нашли бы возможности прибавить какие-нибудь новые черты к почтенному, хотя и несколько педантическому, образу этой старушки-критики. Все, что говорит о ней далее наш автор, представляет лишь красноречивые вариации (вам уже знакомо его высокое, красноречие) на тему о необходимости раскрытия творческого процесса и оценки отвлеченных поэтических идей, а также и о пользе созерцательного экстаза. Ото всех этих вариаций веет поистине смертельной скукой, а когда г. Волинский, говоря о каком-нибудь отдельном поэтическом произведении, высказывает травильный взгляд на него, то, при ближайшем рассмотрении, этот взгляд оказывается заимствованным у того самого Белинского, который «не умел спокойно допытываться истины» и не проявлял «самобытного философского та-

ланта». Мучить читателя новыми выписками мы поэтому не станем, а только укажем на то, как чинит г. Волинский суд и расправу над своими предшественниками в области литературной критики.

Призывая их одного за другим к своему философскому трибуналу, он спрашивает:

1) Всегда ли признавал подсудимый некоторые философские понятия «известного идеалистического типа»?

2) Всегда ли он был достаточно твердо убежден, что критика должна быть философской, а не публицистической?

Если за подсудимым оказываются кое-какие проступки на этот счет, то с нашим автором немедленно начинается истерика. Он на разные голоса кричит о Боге, о небе, о вечности, об истине, о красоте, о поэтической идее и прочих возвышенных предметах.

Накричавшись вдоволь, он утихает и спешит успокоить перепуганных читателей, давая им понять, что, хотя в лице подсудимого бедная русская мысль провинилась действительно очень сильно, но что унывать все-таки не надо, пока у нас есть такой бравый литературный молодец, как он, г. Волинский, который, воздав коемуждо по делу его, с Божьего помощью все поправит, все уладит, все разберет, сделает надлежащую оценку всем отвлеченным поэтическим идеям, и даже, в созерцательном экстазе, соединит все конечное с бесконечным. Проникаясь этим отрадным убеждением, читатель тем презрительнее начитает смотреть на всех этих Бе-

линских и Добролюбовых, которые выглядят такими жалкими пигмеями в сравнении с великим автором книги «Русские кри-тики».

Белинскому, Добролюбову да еще автору «Эстетических отношений искусства к действительности» всего сильнее достается от г. Волынского. Это понятно. Они виноваты уже тем, что позволили себе прославиться раньше его. Кроме того, за каждым из них есть особые провинности. Белинский не понял выражения Гегеля: – что действительно, то разумно, – а потом изменил идеализму, разобрал Гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями», и проч. Автор «Эстетических отношений искусства к действительности» был автором «Эстетических отношений искусства к действительности» и к тому же в философии резко разошелся с Юркевичем. Добролюбов не был склонен к «кипению всех чувств»; имел «узкий взгляд на нужды общественной жизни, на цели прогресса»; занимался критикой публицистической, а отнюдь не философской; был главным сотрудником «Свистка», и т. д., и т. д. Короче, невозможно даже и пересчитать проступки и преступления этих неприятных людей, которыми мыслящая Россия почему-то вздумала гордиться, не посоветовавшись предварительно на этот счет с г. Волынским!

В следующих статьях нам придется говорить о взглядах этих людей. Там мы разберем, по крайней мере, некоторые из обвинений, выдвигаемых против них нашим будто

бы гегельянцем. Теперь же мы сделаем по их поводу лишь несколько отдельных замечаний.

Кто не знает у нас теперь, что Белинский неправильно понял знаменитое положение Гегеля о разумности всего действительного? Об этой ошибке нашего великого писателя говорили и писали так много, что о ней знает каждый школьник. Но из этого вовсе не следует, что каждый школьник имеет больше «самобытного, философского таланта», чем имел Белинский. Можно ошибаться на разные лады, точно так же, как можно на разные лады высказывать правильные мысли. Иной и в заблуждениях своих обнаруживает большой ум, а иной и справедливые мысли повторяет на манер попугая. Мы покажем, что как раз таким образом обстоит дело с Белинским с одной стороны и с г. Волынским – с другой. *Консервативные выводы, сделанные Белинским из философии Гегеля, будучи совершенно неправильны, в то же самое время делают ему величайшую честь, показывая, что он был едва ли не самым замечательным из всех умов, когда-либо выступавших у нас на литературном поприще;* идеалистический же либерализм г. Волынского есть не более, как фразерство самого дурного тона.

Еще одно слово. Когда «человек, мысливший вечность», брался за изображение какого-нибудь процесса развития, то он действительно умел подметить и отменить его *главнейшие моменты*. Г. Волынский не похож в этом отношении на «человека, мыслившего вечность». Он взялся показать нам



главнейшие моменты в истории развития русской критики, но у него вышло, что никаких «моментов» у нас вовсе и не было, а был один хаос, были одни сплошные заблуждения, черная туча которых росла все более и более, все мрачнее и мрачнее облагая и без того уже неясное русское небо, пока не явился, наконец, наш критический мессия и не воссияло над нашей землей яркое солнце разума в лице г. Волынского. Появление г. Волынского составляет, таким образом, первый «момент» в истории русской мысли.

«Человек, мысливший вечность», вряд ли помирился бы с таким результатом «труда» нашего автора.

#### IV

Критика «должна следить за тем, как поэтическая идея, возникнув в таинственной глубине человеческого духа, пробивается сквозь пестрый материал жизненных представлений и взглядов автора». Хорошо; положим, что это составляет важнейшую задачу критики. Но ведь *материал*, сквозь который будто бы «пробивается» поэтическая идея, дается окружающей художника общественной средой, да и сама-то поэтическая идея, в какой бы «глубине духа» она ни зародилась, не может не испытать на себе влияния этой среды. Поэтические идеи Эсхила не похожи на поэтические идеи Шекспира. И если прав г. Волынский, говоря, что критика должна быть компетентна как в оценке поэтических идей,

так и в раскрытии творческого процесса, то не подлежит ни малейшему сомнению, что она должна «опираться» прежде всего на историю. «Философские понятия известного идеалистического типа» немного уяснят там, где речь идет о фактах и о существующей между ними причинной связи. А что для понимания процесса художественного творчества нужно знакомство с фактами, т. е. с историей искусства, в этом невозможно и сомневаться. И необходимо заметить, что этот процесс не есть однообразный процесс, в котором всегда участвуют одни и те же способности. В различные исторические эпохи он приводит в движение весьма различные «психические силы» (скажем так, чтобы задобрить г. Вольтерского), вследствие чего искусство, свойственное каждой из эпох, всегда имеет свой особый характер.

Для пояснения нашей мысли возьмем пример из истории живописи во Франции. В картинах Буше преобладает изящная грациозная чувственность; в картинах Давида – известная условная простота; наконец, в картинах живописцев-романтиков, вроде Делакруа или Жэрико, равнодушных к грации и ненавидящих условную простоту, господствует то, что французы: называют le pathétique (достаточно припомнить «Dante et Virgile» и «Le Radeau de la Méduse»). Это три особых школы. И каждая из этих школ иначе относится и к рисунку, и к краскам, и к композиции, чем другая. Понятно, что Буше для его творчества нужна была одна совокупность способностей, Давиду – другая, а романтикам-живописцам –

*третья*. Но откуда же произошло это различие? Не объясняется ли оно особенностями характера отдельных лиц? Нет, и именно потому нет, что мы говорим не о таких особенностях, которые свойственны были отдельным живописцам, а о таких, которые принадлежали целым школам, а вернее сказать – *целым эпохам*<sup>2</sup>.

Идеалистическая эстетика знала, разумеется, что каждая великая историческая эпоха имела свое искусство (напр., Гегель различает восточное, классическое и романтическое искусства); но в этом; случае она, констатируя очевидные факты, давала им совершенно неудовлетворительное объяснение. История искусства объяснялась в последнем счете свойствами духа, законами развития *абсолютной идеи*. Когда за подобные объяснения берется какой-нибудь г. Волинский, то у него ровно ничего, кроме пустых, будто бы философских, фраз не выходит. Но когда таким делом занимается гигант, подобный Гегелю, тогда бесспорно в результате получают подчас очень и очень остроумные и даже прямо гениальные логические постройкИ. Одно плохо: эти гениальные постройкИ обыкновенно ровно ничего не объясняют, т. е. со-

---

<sup>2</sup> Давид говорил о себе: *je n'aime ni je ne sens le merveilleux; je ne puis marcher à l'aise qu'avec le secours d'un fait réel (Delecluze, L. David, son école et son temps, Paris 1895, p. 338)*. Это чрезвычайно характерно для XVIII века вообще и для второй половины его в особенности. *Рассудочность* была свойственна тогда всем (а особенно передовым людям); поэтому она нравилась и в манере Давида и его школы. А в XIX веке эту самую рассудочность поставили ему в вину, горько упрекая его в недостатке *воображения*.

всем не ведут к той цели, ради которой они возводятся. В самом деле, Гегель нам говорит, что классическое искусство отличается полным равновесием между формой и содержанием, между тем как в романтическом искусстве содержание (идея) берет перевес над формой. Это очень интересное замечание, которое полезно помнить всякому, кто занимается историей искусства. Но *почему* же содержание перевешивает форму в романтическом искусстве? На это не умеет ответить идеалистическая эстетика Гегеля, так как нельзя же считать за ответ указания на то, что *бесконечное* (содержание, идея) в своем логическом развитии непременно должно перевесить *конечное* (форму). Тут повторяется у Гегеля то же, что мы видим в его «Philosophie der Geschichte», где историческое движение человечества объясняется логическими законами развития той же абсолютной идеи, и где эти логические законы тоже ничего не объясняют. И точно так же, как в «Philosophie der Geschichte», Гегель и в «Эстетике» временами сам покидает свое идеалистическое царство теней для того, чтобы подышать свежим воздухом житейской действительности. И замечательно, что грудь старика дышит в этих случаях так хорошо, как будто она никогда и не вдыхала другого воздуха. Напомним его рассуждения о голландской живописи.

Известно, что картины голландских живописцев почти никогда не отличаются «возвышенным» содержанием. Эти живописцы как будто поклялись забыть «высокие» предме-

ты и изображать одну житейскую прозу. Гегель спрашивает: не согрешили ли они этим против правил эстетики? И отвечает, что – нет, и что вообще их сюжеты вовсе не так низки, как это могло бы показаться с первого взгляда.

«Голландцы, – говорит он, – взяли содержание своих картин из самих себя, из современной им их общественной жизни; нельзя упрекать их за то, что они с помощью искусства воспроизвели эту современную им действительность. Если бы они не стали воспроизводить ее, то их картины утратили бы всякий интерес в глазах современников. Чтобы понять голландскую живопись, надо вспомнить историю голландцев. Они отвоевали у моря ту почву, на которой они живут; благодаря их настойчивости, терпению и мужеству, им удалось свергнуть господство Филиппа II и завоевать религиозную и политическую свободу, а их трудолюбие и предприимчивость обеспечили им значительное благосостояние. Голландцам были дороги эти свойства их характера и эта их почтенная буржуазная зажиточность. А эти-то свойства и эту-то зажиточность и воспроизводили голландские живописцы. Мы видим их и в картинах Рембрандта, и в портретах Ван-Дика, и в сценах Вотермана<sup>3</sup>. Для нас важно здесь не то, что Гегель старается оправдать голландских живописцев: по нашему мнению, они никогда ни в чьей защите не нуждались. Но мы обращаем внимание читателя на то, что вели-

---

<sup>3</sup> Vorlesungen über die Aesthetik, 1-er Band, Berlin 1835, S. 216–217, Ср. также В. II, S. 222–223.

кий идеалист очень хорошо умел объяснять, по крайней мере, некоторые явления в истории искусства *ходом развития общественной жизни*. Чтобы понять живопись голландцев, надо вспомнить их историю. Это совершенно справедливая мысль. Но эта справедливая мысль наводит на размышления, очень опасные для идеалистической эстетики.

Что, если мысль, справедливая в применении к голландской живописи, оказалась бы столь же справедливой в применении к живописи в Италии, к скульптуре в Греции, к поэзии во Франции и т. д. и т. д.? История искусства стала бы объясняться историей существенной жизни, и в хитроумных логических постройках идеалистов, апеллирующих к свойствам абсолютной идеи, не оказалось бы ни малейшей надобности, *идеалистическая эстетика умерла бы сама собою*.

Так оно и произошло на самом деле. Пока идеалистическая эстетика возилась с абсолютной идеей, в литературе передовых европейских стран все более и более распространялся и укреплялся взгляд, согласно которому *духовное развитие человечества есть лишь отражение его общественного развития*. Уже на рубеже XIX века явилась книга г-жи Сталь: «*De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*» (Paris, 1800). Задача, которую поставила себе г-жа Сталь, была разрешена очень неудовлетворительно: она далеко превышала силы этой знаменитой, но в сущности поверхностной писательницы, едва ли даже вполне понимавшей все ее огромное значение. Но задача была поставлена, и

это было уже чрезвычайно важно. За ее правильное решение ручалась сама общественная жизнь Западной Европы.

Франция сделала для этого решения больше, чем другие страны, а между французами люди, яснее других понимавшие дело, были далеко не всегда литераторами по специальности. Так, например, известный историк *Гизо* несравненно правильное и глубже понимал его, чем Вильман или Виктор Гюго. В своем замечательном сочинении «*Étude sur Shakespeare*» (1821 г.) Гизо без всяких колебаний и вполне последовательно держится того убеждения, что литературная история всякой данной страны есть плод ее социальной истории. Шекспир является совершенно законным детищем английских общественных отношений и нравов времени Елизаветы. Точно так же, если Гизо думает, что классицизм отжил свое время, то это потому, что уже не существует того общества, блестящим выражением, которого он явился. Наконец, если Гизо полагает, что только «система Шекспира» способна дать теперь «те планы, согласно которым должен работать гений» (*les plans d'après lesquels le génie doit maintenant travailler*), то это опять по причине, коренящейся в общественном строе: «только эта система способна охватить все общественные положения и все чувства..., столкновения и деятельность которых составляют для нас зрелище человеческой жизни».

Если мы сравним этот этюд Гизо с знаменитым предисловием к «Кромвелю», которое считается литературным мани-

фестом романтиков, то увидим, что в деле объяснения исторического развития драмы поэт оказывается просто ребенком перед историком. Оно и неудивительно. Богатый запас *исторических* знаний и сам по себе очень хорошая вещь там, где речь идет об *историческом* развитии. Но наш историк был не просто историком. Ученый, способный к усидчивому кабинетному труду, дополнялся в нем *практическим* деятелем. Гизо был одним из самых выдающихся политических представителей французской буржуазии XIX века. Политическая борьба рано показала ему, где находятся незаметные для глаз, закрытых поэтической завесой, тайные пружины общественных движений. Он был одним из первых, ясно сознавших ту истину, что *политические* отношения народов коренятся в их *социальных* отношениях. А от этой истины было уже недалеко до убеждения в том, что те же социальные отношения объясняют и литературную историю народов.

Это еще не все. Принимая деятельное участие в современной ему политической борьбе буржуазии с аристократией и духовенством, Гизо понял значение взаимных столкновений общественных классов в историческом движении человечества. Он в самых смелых и недвусмысленных выражениях провозгласил, что вся история Франции есть результат таких столкновений. А раз усвоив себе этот взгляд, он естественно должен был попытаться применить его и к истории литературы. Такая попытка и была сделана им в «Etude sur Shakespeare».



Драматическая поэзия родилась в среде народа и для народа. Но мало-помалу она везде стала любимой забавой *высших классов*, влияние которых непременно должно было изменить весь ее характер. И не к лучшему была эта перемена. Пользуясь своим привилегированным положением, высшие классы удаляются от народа, вырабатывая свои особые взгляды, обычаи, чувства и привычки. Простота и естественность уступают место изысканности и искусственности, нравы становятся изнеженными. Все это отражается и на драме: ее область суживается, в нее вторгается монотонность. Вот почему у народов нового времени драматическая поэзия расцветает пышным цветом только там, где благодаря счастливому стечению обстоятельств искусственность, всегда господствующая в высших классах, еще не успела оказать на нее своего вредного влияния, и где высшие классы еще не совсем разорвали связь свою с народом, сохранив общий с ним запас вкусов и эстетических потребностей. Именно такое стечение обстоятельств замечается в царствование Елизаветы в Англии, где сверх того прекращение недавних смут и повышение уровня народного благосостояния дали сильнейший толчок нравственным и умственным силам нации. Уже тогда накопилась та колоссальная энергия, которая оказалась впоследствии в революционном движении; но эта энергия пока еще сказывалась, главным образом, на мирном поприще. Шекспир выразил ее в своих драмах. Его отечество, однако, не всегда умело ценить его гениальные про-

изведения. Со времени реставрации аристократия, стремясь перенести к себе на родину вкусы и привычки блестящего французского дворянства, забывает Шекспира. Драйден находит его язык устарелым, а в начале XVIII века лорд Шефстбюри горько жалуется на его варварский слог и на его старомодный дух. Наконец, Попе сожалел, что Шекспир творил для народа, не стараясь понравиться зрителям «лучшего сорта». Только со времени Гаррика Шекспира снова полностью (без подчисток и переделок) играли на английской сцене.

Смешно было бы сказать, что Гизо перечислил все те исторические условия, которые вызвали появление драм Шекспира. Кто был бы в состоянии сделать подобное перечисление, тот мог бы прописывать истории рецепты для производства гениальных писателей. Но несомненно, что Гизо шел в своем исследовании по совершенно верному пути, и что история в самом деле много лучше выясняет дело, чем могла бы выяснить его «абсолютная идея». Если бы Гизо продолжал работать в этой области или если бы его точка зрения была лучше усвоена следовавшими за ним писателями, то мы, конечно, имели бы теперь много хорошо обработанного материала для всеобщей истории литературы. Но последовательное проведение взгляда Гизо скоро сделалось нравственно невозможным для идеологов из буржуазной среды.

Уже в 1830 г. крупная буржуазия занимает господствующее положение во Франции. Ее борьба с дворянством кон-

чена; некогда страшный враг побежден и обессилен; отныне нечего бояться новых чувствительных ударов с его стороны. Но – увы! – земное счастье непрочно. Не успела крупная буржуазия разделаться с одним врагом, как на нее стал надвигаться другой – с противоположной стороны. Рабочие и мелкая буржуазия, принимавшие такое энергичное участие в борьбе со старым порядком, но оставшиеся по-прежнему в тяжелом: экономическом положении и лишенные политических прав, начали предъявлять своей недавней союзнице такие требования, удовлетворить которые она частью не хотела, а частью и совсем не могла, не налагая на себя руку. Началась новая борьба, в которой крупной буржуазии пришлось уже стать в оборонительное положение. Ну, а известно, что оборонительные положения не способствуют развитию любви к истине в общественных слоях и классах, их занявших. «Жить среда собственных сограждан, как среди врагов, считать врагом свой собственный народ, воевать с ним, хитря и скрывая свою вражду, облакая ее разными более или менее искусственными покровами», – это значит навсегда распротиться со всеми благородными порывами, любить не то, что истинно, а то, что полезно, и определять добро по той формуле, которую дал, говорят, какой-то дикарь какому-то миссионеру: добро, это – когда я украду что-нибудь у другого, а зло, это – когда меня обокрадут. Ученые представители французской буржуазии в своих исследованиях по общественным вопросам стали очень много и очень

охотно толковать на ту тему, что уши выше лба не растут и что бедняки только тогда показали бы себя людьми, полными высокой нравственности, если бы позабыли о своем неприятном положении, предоставив спокойно обогащаться тем, кому судьба дала возможность обогатиться. Всякое упоминание о борьбе общественных сил стало теперь считаться неприличным в среде буржуазии, подобно тому, как лет за двадцать перед тем оно считалось неприличным в среде аристократии. И тот самый Гизо, который провозглашал когда-то, что вся история Франции сводится к такой борьбе и что этот общеизвестный факт могут скрывать только лицемеры, – этот самый Гизо стал теперь читать проповеди на противоположную тему. Особенно распространялся он на этот счет после 1848 года, так сильно напутавшего дорогие ему «средние классы».

Так как прежняя точка зрения сделалась практически нежелательной и нестерпимой для крупной буржуазии, то неудивительно, что ее идеологи начали неохотно усваивать и применять ее и в теории. Мало-помалу они и совсем позабыли, что их предшественники еще очень недавно держались этой точки зрения с большим успехом. Позабыли и стали проникаться убеждением, что она придумана злыми потрясателями буржуазных основ с гнусной целью взволновать доверчивую массу и тем насолить порядочным людям. В своих исследованиях по истории искусства они не переставали повторять, что искусство есть отражение общественных

потребностей и вкусов; но уже редко случалось им вспоминать о том, что общество состоит из различных классов, потребности и вкусы которых непременно должны изменяться в связи с переменами в общественных отношениях. Да и эти редкие случаи имели место только тогда, когда речь заходила о явлениях, относящихся ко времени борьбы все того же третьего сословия против старого порядка; так, старики хорошо помнят свое детство и юношество, но забывают то, что было вчера, и не умеют схватить очевидный смысл того, что совершается перед ними в настоящую минуту: имеют очи и – почти не видят, имеют уши и – едва слышат...

Мелкая буржуазия и рабочий класс были поставлены событиями 1830 г. совсем в иное отношение к нелицеприятной теоретической истине. Ненависть к «привилегиям» породила в них стремление к справедливости, а негодование против лицемерия крупной буржуазии заставляло их любить истину независимо от каких бы то ни было практических соображений. В период 1830–1848 гг. мелкая французская буржуазия выставила огромную массу всякого рода талантов, а вопросы литературы и искусства приобрели огромное значение в глазах ее образованной части. И при всем том ее идеологи очень много сделали для научной эстетики. Неопределенное положение их класса (лучше сказать, общественного слоя) между крупной буржуазией и пролетариатом не позволяло им взглянуть на междуклассовые отношения с той ясностью, с какую смотрели на них в свое

время Гизо и его единомышленники. Им хотелось стать *выше* классов, перенеся вопросы общественной жизни и науки в туманное царство отвлеченностей. О столкновении общественных элементов эти люди, из которых многие увлекались учениями утопического социализма и коммунизма, не хотели и слышать. Ясно, что не они могли понять колоссальную научную важность той точки зрения, на которую твердой ногой стал Гизо в «*Étude sur Shakespeare*».

Пролетариат... Но ему было не до эстетики.

## V

Таким образом, теория искусства по обстоятельствам, можно сказать, от нее совершенно не зависевшим, далеко не исполнила всего того, что обещала в двадцатых годах нынешнего века. Однако и сделанного ею было достаточно, чтобы оказалась ненужной эстетика абсолютных идеалистов.

Позабыв о столкновениях и о трении общественных элементов и слоев, теоретики искусства закрыли глаза на чрезвычайно важный фактор, очень много объясняющий в истории всех вообще идеологий. Они лишили себя возможности понять многие частности в истории искусства, без понимания которых невозможно отделаться от схематизма и абстракций в теории. Но они все-таки не перестали держаться правильной теории. Никто из них не сомневался в том, что история искусства объясняется историей общества, а неко-

торые, – например, Тэн, – развивали, эту мысль в высшей степени талантливо. Этой мысли мало для того, чтобы всесторонне понять историю искусства, но ее совершенно достаточно для того, чтобы, занимаясь этой историей, даже и не вспоминать об абсолютной идее. Возьмем хоть приведенный нами выше пример из истории французской живописи. Почему школа Буше уступила место школе Давида, а школу Давида сменила романтическая школа?

– Так нужно было по законам развития абсолютной идеи, – скажет нам г. Волынский. Но мы, не ожидая ничего дельного из Назарета, г. Волынского слушать не станем, а постараемся решить вопрос с помощью защищаемой нами теории.

Может быть, вам случилось прочесть в первом томе интересного сочинения братьев Гонкур «*L'Art da dix-huitième siècle*» этюд о Буше. Если да, то вы, конечно, помните, как объясняет он появление этого живописца.

«Ни великий век (т. е. век Людовика XIV), ни великий король (т. е. сам Людовик XIV) не любили истины в искусстве. Поощрения, шедшие из Версаля, и рукоплескании общественного мнения заставляли литературу, живопись, скульптуру, архитектуру, – короче, все силы умов и талантов – искать вымышленного величия и условного достоинства... Французское общество полагало, что в этом фиктивном величии заключается абсолютный идеал искусства, верховный закон эстетики»...

«Когда век Людовика XIV сменился веком Людовика XV, а французская пышность уступила место французской галантности и когда измельчали, люди и вещи вокруг королевской власти, в свою очередь приблизившейся к общечеловеческому уровню, – тогда идеал искусства остался все-таки фиктивным и условным, но от величественного он перешел к изящному. Утонченное изящество и страсть к чувственным наслаждениям распространяются повсюду». Тогда-то и является Буше. «Чувственное наслаждение – вот весь его идеал, вся душа его живописи. Венера, о которой мечтает и которую рисует Буше, есть чисто физическая Венера»<sup>4</sup>.

К этому надо прибавить одно: Венера Буше не только – «чувственная Венера». «Чувственных Венер» рисуют немало и в настоящее время для удовлетворения «эстетического» чувства пресыщенных жизнью развратников из среды богатой буржуазии. Но Венера Буше гораздо изящнее. Это кокетливая женщина именно XVIII века, очень хорошо умеющая сильно пожить в свое удовольствие, но умеющая также и держать себя по всем утонченным правилам того утонченного времени. Она воспитывалась, конечно, не на Олимпе, но и не в бакалейной лавке. Таким образом Буше есть не только выразитель чувственных стремлений: он выражает чувственные стремления *изящного французского дворянства*, сильно измельчавшего в XVIII веке и решительно неспособного увлекаться тем холодным величием, какое царствовало в

---

<sup>4</sup> L'Art du dix-huitième siècle, t. I, 3 éd., Paris 1880. p.p. 135–136 и 145.



эпоху Людовика XIV, в золотое время старого порядка. Значит, живопись Буше является выражением известного момента в истории французского общества, – мы скажем точнее: в истории высших сословий во Франции.

По мере того, как растут силы и самосознание третьего сословия, растет также и его недовольство существующим порядком, его неприязнь к дворянству и духовенству. И хотя, конечно, богатые финансисты в значительной степени усвоили себе испорченность высших классов и их пристрастие к «чувственной Венере», но лучшая, здоровая часть буржуазии с презрением смотрела на дворянскую распущенность нравов и горячо проповедовала «добродетель» (*la vertu*). Положим, что эта добродетель, часто даже в сочинениях самых передовых «философов», была подчас буржуазно безвкусна и весьма мало содержательна. Но в ней слышны – и чем далее, тем сильнее – и другие, поистине мужественные ноты. Расписывание прелестей семейной жизни и проповедь уважения к чужой собственности уступают место восхвалению чувств гражданина, всегда готового пожертвовать своим личным благосостоянием ради интересов страдающего отечества. Тогда-то особенно распространилось и усилилось поклонение великим мужам древности. Молодежь зачитывалась Плутархом, прилежно учась «добродетели» по его героям.

Кто читал знаменитые «Салоны» (*Salons*) Дидро, тот знает, с какою ненавистью относился к Буше этот гениальный

представитель третьего сословия. Оно понятно. Если Буше выражал вкусы испорченных высших классов, то он не мог быть симпатичен тем, кто ненавидел и дворянство, и его вкусы, и особенно его испорченность. Таким образом ход общественного развития во Франции необходимо должен был вызвать против Буше сильную реакцию.

Буше рисовал Венер и граций, пастухов и пастушек, которые были теми же грациями, только одетыми (полуодетыми) во что-то, похожее на платье. Эти Венеры, грации, пастухи и пастушки так опротивели той части французского общества, которая мечтала о героях Плутарха, что ненависть и презрение к «нелепой и чудовищной системе Буше» не прекратились и в XIX веке, когда к ней можно было бы, по-видимому, отнестись спокойнее<sup>5</sup>. Совершенно согласно общему изменению вкуса, теперь в живописи является подражание *древним* как в рисунке, так и в композиции картин, содержание которых, конечно, заимствуется из жизни великих людей древности. Вместо Венер и Диан являются братья Горации, Велизарии и проч.

*Так возникает школа Давида.*

«У Давида, – говорит Клеман, – вовсе не отсутствует воображение, эта главная особенность артиста. Он был одарен им в высокой степени, но оно было подавлено у него волей, его порывы задерживаются духом системы. Интеллигенция, рассудок или, вернее, предвзятый взгляд захватывает роль,

---

<sup>5</sup> См. «Géricaud étude biographique et critique» par Ch. Clement, Paris 1858, p. 243.

совсем ему не принадлежащую, господствуя над вдохновением и чувством»<sup>6</sup>.

Сильное воображение, подавленное еще более сильной волей, порыв новатора, управляемый рассудком, твердо держащимся за свою «систему», – что это, если не психология якобинца? Наверное, именно такими качествами отличались многие из товарищей Давида по конвенту Наполеон очень хорошо понимал смысл антикварских увлечений новой школы в живописи, когда советовал Давиду отказаться от них и перейти к изображению «современных» предметов.

Но вот революционная гроза утихает; общество, «спасенное» переворотом 18 брюмера, возвращается к мирной житейской прозе, и хотя его «спаситель» обнаруживает чересчур воинственный дух, но теперь гром гремит уже не в Париже, а где-то далеко-далеко, на полях Аустерлица и Эйлау. В Париже живет сравнительно очень спокойно, а так как все существенные экономические требования бывшего третьего сословия оказываются удовлетворенными, то оно уже не мечтает о переворотах, а боится их. Если его художники и теперь еще продолжают рисовать великих мужей древности, то ни в ком<sup>7</sup> уже эти мужи не будят тех чувств, которые они будили до 1789 года. Теперь рисование этих мужей стало делом рутины, от них стало веять не меньшею условностью, чем от пасторалей Буша. Если в школе Давида рассу-

---

<sup>6</sup> L. c., Introduction, p. 4.

<sup>7</sup> Исключения крайне редки, и их можно не брать в расчет.

док продолжал по-прежнему подчинять себе воображение; то этот рассудок уже не служил никакой «системе» предвзятых передовых взглядов, а очень мирно уживался с тем, что было вокруг, а отчасти даже не прочь был сделать несколько реверансов по адресу старого порядка. Из новатора он стал консерватором. А от этого его положение стало неустойчивым. Обществу достаточно было сделать новый значительный шаг в своем развитии и выдвинуть новую фалангу новаторов, чтобы *воображение* этих последних восстало против *рассудочности* охранителей, и артисты, зараженные духом нового времени, открыли то, чего прежде никто не замечал, т. е. что художественные приемы Давида и его школы не удовлетворяют целому ряду «вечных» требований искусства <sup>8</sup>.

Так возникла романтическая школа в живописи. Мы не будем останавливаться на ней, а спросим читателя: хорошо ли мы сделали, на время совсем позабыв о существовании «абсолютной идеи»? Мы надеемся, что наша забывчивость неприятности ему не причинила.

Нам кажется, что если читатель может сделать нам упрек, то разве вот какой: «В сущности вы не шли дальше повержно-

---

<sup>8</sup> Другими словами, живопись Давида – его рисунок, колорит, композиция – нравилась тем поколениям, которые знали ее *в одной ассоциации идей*, и оказалась неудовлетворительной и даже прямо неприятной другим поколениям, у которых, *благодаря непрерывному ходу общественного развития*, она, эта живопись, ассоциировалась с другими идеями и представлениями. То же можно сказать и обо всех школах в искусстве, когда-либо игравших большую роль, а затем удаленных со сцены явившейся против них реакцией.

сти явлений, – скажет он, пожалуй, нам. – Справедливо, что ход развития искусства определяется ходом развития общественной жизни; но вы не потрудились сказать, чем же определяется, в свою очередь, развитие общественной жизни. А пока вы не сказали этого, до тех пор вы поминутно рискуете опять вернуться к идеализму в эстетике, правда, не к тому идеализму, который проповедовали Шеллинг и Гегель, а к тому идеализму Бокля и подобных ему эпигонов, которые в развитии человеческих идей видели главную причину исторического движения. А раз вы станете на точку зрения этого идеализма, вы уже не в состоянии будете выбраться из заколдованного круга: история искусства и вообще всей духовной деятельности людей определяется историей общественного развития, а причины общественного развития коренятся в духовной деятельности людей. Если вы хотите не оставлять ничего недосказанным, то вы должны, бросив всякие «иносказания и гипотезы пустые», ответить мне прямо на мой вопрос».

Мы очень рады были бы, если бы читатель обратился к нам в уме именно с такою речью. Не менее рады были бы ответить на его воображаемый вопрос, только...

Чтоб гусей не раздражить.

Впрочем, что же нам за дело до гусей? Ответим, как думаем; а там пусть себе гогочут неразумные птицы!

*Развитие общества определяется в последнем счете его экономическим развитием, из чего, однако, вовсе не следует, что мы должны интересоваться лишь «экономической струною», как некогда выразился почтенный социолог Н. К. Михайловский.*

## VI

Мы уже знаем: настоящая литературная критика должна быть компетентна в оценке поэтических идей, всегда имеющих отвлеченную природу. Так говорит г. Волынский. На стр. 214 своей книги этот настоящий литературный критик упрекает Добролюбова в том, что у того анализ нигде не углубляется в сюжет литературного произведения с целью «открыть какие-нибудь общие психологические начала, осветить определенным философским понятием сложные процессы человеческого творчества». К сожалению, сам г. Волынский ни разу не показал нам собственным примером, что собственно значит оценить поэтическую идею, осветить философским понятием процесс, происходящий в голове художника: истерические припадки, происходящие время от времени с нашим критиком, разумеется, не освещают ничего, кроме некоторых «процессов», имеющих место в его собственной нервной системе. Поэтому нам волей-неволей приходится опять обратиться к «человеку, мыслившему вечность».

В чем заключается идея Софокловой «Антигоны»? В столкновении родового права с государственным, – отвечает Гегель: представительницей первого является Антигона, а представителем второго – Креон. Антигона гибнет жертвою этого многознаменательного столкновения. Эта мысль Гегеля нам гораздо понятнее, чем причитания г. Волынского: мы отмечаем ее и идем далее. Мы спрашиваем: указание Гегеля на эту идею может ли считаться равносильным с «открытием каких-нибудь общих психологических начал»? «Нет, – ответил бы нам Гегель, – не верьте г. Волынскому, если он станет говорить, что, по-моему, освещать философским понятием творческий процесс художника значит пускаться в психологию. Вам известно, что психология вообще у меня не в большом фаворе. Осветить художественное произведение светом философии значит понять его, как выражение одного из тех начал, столкновением, *противоречием* которых обуславливается ход всемирной истории. *Психологические процессы*, происходящие в душе индивидуума, интересны для меня лишь как выражение *общего*, лишь как отражение *процесса развития абсолютной идеи*».

Читателю уже известно, что наша точка зрения диаметрально противоположна идеалистической. Тем не менее мы с большим удовольствием ссылаемся здесь на Гегеля. В его взглядах на искусство вообще много истинного, только истина стоит у него, по известному выражению, вниз головой, и надо уметь поставить ее на ноги.

Если «Антигону» рассматривали мы вместе с Гегелем, как художественное выражение борьбы двух правовых начал, то мы уже и без Гегеля сумеем рассмотреть, например, «Mariage de Figaro» Бомарше, как выражение борьбы третьего сословия со старым порядком. А раз мы научимся освещать художественные произведения светом *такой* философии, то нам опять уже не будет никакой надобности в абсолютной идее, но зато надо абсолютно необходимо будет признать, что человек, не отдающий себе ясного отчета в той борьбе, многовековой и многообразный процесс которой составляет историю, — не может быть сознательным художественным критиком.

Смотря на «Mariage de Figaro», как на выражение борьбы третьего сословия со старым порядком, мы, само собою разумеется, не будем закрывать глаз на то, *как* выражена эта борьба, т. е. оправился ли художник со своею задачею. Содержанием художественного произведения является известная общая или (как выражается г. Волынский, позабыв терминологию «человека, мыслившего вечность») отвлеченная идея. Но там нет и следа художественного творчества, где эта идея так и является в своем «отвлеченном» виде. Художник должен *индивидуализировать* то общее, что составляет содержание его произведения. А раз мы имеем дело с *индивидуумом*, то перед нами являются *известные психологические процессы*, а тут уже не только совершенно уместен, но и вполне обязателен и даже чрезвычайно поучителен *психо-*



*логический анализ.* Но психология действующих лиц потому и приобретает в наших глазах огромную важность, что она есть психология целых общественных классов или, по крайней мере, слоев, и что следовательно, процессы, происходящие в душе отдельных лиц, являются отражением исторического движения.

Г. Вольтинский, может быть, рассердится на нас и обвинит в утилитаризме, скажет, что мы быстрыми шагами приближаемся к точке зрения ненавистной ему публицистической критики. Но мы от его ударов спрячемся за широкую спину «человека, мыслившего вечность». Пусть г. Вольтинский ведаётся уже с самим Гегелем.

Гегель, наверное, с величайшим презрением отнесся бы к тем нашим талантам и талантикам, которые обещают показать нам «новую красоту», а пока что не всегда ладят даже и со старой. Он сказал бы, что в их произведениях нет сколько-нибудь значительного содержания. А содержание было великое дело в глазах Гегеля<sup>9</sup>. Известно, например, что на воспевание любовных чувств он смотрел как бы с некоторым недоброжелательством и любил поворчать на поэтов, считающих бог знает каким важным делом, что вот этот (*dieser*) любит эту (*diese*), а эта любит этого и не хочет смотреть ни на кого другого, и т. д. Вообще, по его мнению, поэзия еще не

---

<sup>9</sup> «Denn der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst, entscheidet. Die Kunst, ihrem Begriffe nach, hat nichts anderes zu ihrem Beruf, als das in sich selbst Gehaltvolle zu adäquater, sinnlicher Gegenwart herauszustellen». Aesthetik, II Band, S. 240.

приобрела сколько-нибудь значительного содержания, рассказывая, что вот мол «ein Schaf sich verloren, ein Mädchen verliebt» (овечка пропала, девица влюбилась). Такая воркотня, наверное, не понравилась бы нашим проповедникам искусства для искусства, которые увидели бы здесь склонность к публицистической критике, а с г. Вольнским могла бы сделаться даже истерика, если бы он хоть на минуту позабыл, что ворчит в данном случае Гегель, а не какой-нибудь «свистун». Вообще нам кажется, что г. Вольнский, объявив себя идеалистом, не дал себе вполне ясного отчета в том, сколько еретических мыслей можно найти в 18 томах сочинений Гегеля.

Чтобы не раздражать «настоящего» литературного критика, нам все-таки надо было бы объявить начистоту, за какую именно критику мы стоим: за философскую или публицистическую. Но беда наша в том, что мы сказать этого не можем, так как полагаем, что *истинно философская критика является в то же время критикой истинно публицистической.*

Мы сейчас объяснимся; но прежде сделаем маленькое замечание по части терминологии. Мы назвали критику известного рода *философской* единственно потому, что так угодно выражаться г. Вольнскому а мы не хотели, высказывая свою мысль, затемнять ее другой терминологией. А на самом деле мы убеждены, что при нынешнем состоянии наших знаний мы уже можем позволить себе роскошь замены

старой *философской* критики и вообще эстетики – *научной* эстетикой и критикой.

Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний; она не говорит ему: ты должно держаться таких-то и таких-то правил и приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, *как возникают* различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает *вечных законов искусства*; она старается изучить *те вечные законы, действием которых обуславливается его историческое развитие*. Она не говорит: «французская классическая трагедия хороша, а романтическая драма никуда не годится». У нее все хорошо в свое время; у нее нет пристрастий именно к тем, а не к другим школам в искусстве; а если (как это мы увидим ниже) у нее и возникают подобные пристрастия, то она, по крайней мере, не оправдывает их ссылками на вечные законы искусства. Словом, она объективна, как физика, и именно потому чужда всякой метафизики. И вот эта-то *объективная* критика, говорим мы, оказывается *публицистической* именно постольку, поскольку она является истинно научной.

Чтобы пояснить нашу мысль, вернемся к Гизо, объявившему «классическую систему» созданием высших классов французского общества. Представьте себе, что он в своем этюде не ограничился несколькими отдельными замечаниями и указаниями, а, подробно охарактеризовав искусственность, царившую в нравах аристократии, вместе с этим по-

дробно показал, на какой именно социальной почве она возникла и какую именно степень унижения третьего сословия она собою знаменовала. Представьте себе также, что все это он написал совершенно объективно, как поседельй в приказе дьяк, который

Спокойно зрит на правых и виновных,  
Добру и злу внимая равнодушно,  
Не ведая ни жалости, ни гнева...

Представьте себе, наконец, что это объективное «сказанье» критики читается человеком, принадлежащим к буржуазии. Если этот человек не совершенно беззаботен насчет исторических судеб своего класса, то он, наверное, почувствует в своей душе неприязнь к тому порядку вещей, при котором дворянство и духовенство могли культивировать «тонкое обращение», сидя на спине tiers-état. А так как этюд Гизо появился в то время, когда была в самом разгаре последняя борьба между старым порядком и новым буржуазным обществом, то мы можем с уверенностью сказать, что он имел не малое публицистическое значение и что это значение было бы еще больше, если бы автор дольше остановился на исторической причинной связи между старым порядком и «классической системой». Тогда историко-литературное исследование легко могло бы, ни да минуту не переставая удовле-

творять самым строгим требованиям науки, оказаться, даже против воли автора, горячим воззванием публициста. «Поэт, даже когда он учит терпению, растревляет раны сердца, потому что всегда сильно потрясает его» (сказал Фосколо). О научной критике можно сказать, что она тем ярче оттеняет общественное зло, чем объективнее ее анализ, т. е. чем ярче и рельефнее она это зло изображает.

Внушать критике: ты не должна ударяться в публицистику, – так же бесполезно, как и разглагольствовать о «вечных» законах искусства. Если вас и послушают, то лишь до поры, до времени, т. е. до тех пор, пока, под влиянием общественного развития, не изменятся господствующие вкусы и не будут открыты новые «вечные» законы искусства. Враг публицистики, г. Волынский, по-видимому, и не подозревает, что есть эпохи, когда не только критика, но и само *художественное творчество* бывает полно публицистического духа. Разве эта холодная пышность и это холодное царственное величие, которыми дышит искусство «века Людовика XIV», не являются отчасти публицистикой? Разве они не являются сознательно внесенными в творчество ради возвеличения известной политической идеи? Разве нет публицистического элемента в картинах Давида или в так называемой мещанской драме? Есть; его даже, если вам угодно, слишком много. Но что же прикажете с этим делать? Если существуют действительно вечные законы искусства, то это те, в силу которых в известные исторические эпохи публи-

цистика неудержимо врывается в область художественного творчества и распоряжается там, как у себя дома.

То же и с критикой. Во все переходные общественные эпохи она пропитывается духом публицистики, а частью и прямо становится публицистикой. Дурно это или хорошо? *C'est selon!* Но главное – это неизбежно, и против этой болезни никакого медицинского снадобья никто еще не придумал.

Постойте, постойте! мы ошиблись: есть одно! Состоит оно не в чем ином, как в распространении здравого взгляда на научную критику. Кто раз узнал великую общественную силу этой критики, тот уже не захочет братья за орудие критики «публицистической» в кавычках, подобно тому, как человек, узнавший силу магазинного ружья, не вернется к первобытному луку.

Помните ли вы статью Писарева «Стоячая вода»? Это уже публицистическая критика в полнейшем смысле слова. Хотя под заглавием статьи и стоит в скобках: *Сочинения А. Ф. Писемского* и проч., но о сочинениях Писемского в ней упоминается совершенно мимоходом, о чем сам автор доводит, впрочем, до сведения читателя в первых же строках. Вообще же в статье речь идет о нашей отсталости, безличности, безгласности, инертности, о наших предрассудках, о дикости наших семейных отношений, об угнетении женщины и т. п. Все эти наши отрицательные качества рассматриваются как простой результат нашей умственной неразвитости, против которой и направляется страстная проповедь авто-

ра. Словом, Писарев стоит здесь, как и везде, на той точке зрения, которую немцы называют *просветительской*, и с которой видна лишь абстрактная противоположность между истиной и заблуждением, между знанием и невежеством, между умственной отсталостью, и умственным развитием. Спора нет: Писарев прекрасно бичует наше отсталое общество, но его горячая проповедь, порицая невежество и клеймя самодурство, не указывает сколько-нибудь действительных средств *борьбы с ними*. Сказать: учитесь, развивайтесь – это все равно, что воскликнуть: покаяйтесь, братья! Время идет, а мы все что-то плохо каемся. Очевидно, существуют какие-то общие причины как нашей неразвитости, так и нашей нераскаянности. Пока не открыты и не указаны эти общие причины, до тех пор проповедь знания не принесет и сотой доли тех плодов, которые она способна принести. Да и сам проповедник поневоле будет полон сомнений. Уж, кажется, трудно горячее верить во всеспасающую силу знания, чем верил в нее Писарев; кажется, трудно представить себе тип, лучше приспособленный для борьбы с самодурством и с предрассудками, чем Базаров, у которого, по словам Писарева, есть и *знания*, и воля. А между тем, как же понимает Писарев деятельность, предстоявшую Базарову? Перечитайте окончание статьи «*Базаров*» – оно поразит вас своим грустным, безнадежным тоном: «А Базаровым все-таки плохо жить на свете, хотя они припевают и посвистывают. Нет деятельности, нет любви, – стало быть, нет и наслаждения.

Страдать они не умеют, ныть не станут, а подчас чувствуют только, что пусто, скучно, бесцветно и бессмысленно». Отчего же нет деятельности? Да *все* оттого, что уж очень велика сила нашей отсталости, безличности, безгласности, инертности и прочих наших отрицательных качеств, так часто вызывавших красноречивое негодование Писарева. Пока эти качества не поняты, как *«исторические категории»*, пока они не объяснены, как *«преходящие явления»*, пока их *«возникновение»*, равно как их будущее *«исчезновение»*, не приурочены к историческому развитию наших общественных отношений, — до тех пор они по необходимости должны представляться какой-то непобедимой силой, какой-то непреодолимой сущностью, несокрушимой «вещью в себе», к которой Базарову, несмотря на все его знания и на всю его твердую волю, нельзя и подступиться. А оттого ему и приходится, махнув рукой на окружающую общественную жизнь, искать спасения в «лаборатории».

Французские «философы» XVIII века тоже горячо верили в силу разума, но и они тоже нередко приходили к тому горькому выводу, что пусто, скучно, бесцветно и бессмысленно и что для мыслящего человека нет деятельности. Вообще надо помнить, что у всех «просветителей» (Aufklärer, как выражаются немцы) твердая вера в силу разума сопровождалась столь же сильной верой в силу невежества, так что их настроение постоянно изменялось, смотря по тому, какая именно вера временно брала у них перевес.



Итак, сила и действие публицистической критики Писарева необходимо должны были ослабляться благодаря той точке зрения, на которой он стоял. Держась ее, можно было написать горячее обличение невежества и самодурства, но нельзя было указать тех роковых общественных сил, еще несравненно более могучих, чем всякое невежество и всякое самодурство, которые, действуя, как все стихийные силы, в то же время расчищают почву для благородного и осмысленного труда людей, обладающих доброй волей и настоящим знанием. Если бы, вместо горячей статьи «Стоячая вода», Писарев написал совершенно спокойный и даже холодный разбор повести Писемского «Тюфяк», рассматривая эту повесть, как изображение темных сторон быта, уже ниспровергнутого историей («Стоячая вода» напечатана в октябре 1861 года), то его спокойная речь ободрительнее подействовала бы на читателей, чем простые, хотя и талантливые, нападки на слабохарактерность и тупоумие.

Но в таком случае Писареву надо было бы, изменив весь характер своей литературной деятельности, взяться за социологические исследования, заметит нам читатель.

Справедливо – ответим мы. Во времена Писарева *русскому* писателю невозможно было стать на указываемую нами точку зрения, не решив предварительно собственным *умом* целого ряда основных социологических вопросов. Всякий, кто вздумал бы искать их решения, был бы вполне потерян для деятельности литературного критика. Но ведь мы не ду-

маем винить Писарева; мы говорим только, что странно было бы теперь заниматься такой критикой, какой он должен был заниматься по обстоятельствам своего времени.

*Теперь* возможна научная литературная критика, потому что теперь уже установлены некоторые необходимые *prolegomena* общественной науки. А раз возможна научная критика, то публицистическая критика, как нечто от нее отдельное и независимое, становится смешным архаизмом. Вот все, что мы хотим сказать.

До сих пор мы предполагали, что люди, занимающиеся научной критикой, должны и могут оставаться в своих писаниях холодными, как мрамор, невозмутимыми, как дяки, поседелые в приказе. Но такое предположение, в сущности, излишне. Если научная критика смотрит на историю искусства, как на результат общественного развития, то ведь и сама она есть плод такого развития. Если история и современное положение данного общественного класса необходимо порождают в нем именно такие, а не другие эстетические вкусы и художественные пристрастия, то у научных критиков тоже могут явиться свои определенные вкусы и пристрастия, потому что ведь не с неба же сваливаются и эти критики, потому что ведь и они тоже порождаются историей. Возьмем опять того же Гизо. Он был научным критиком, поскольку он умел связать историю литературы с историей классов в новейшем обществе. Указывая на такую связь, он провозглашал вполне научную *объективную*

истину. Но эта связь стала заметна для него единственно потому, что история поставила его класс в известное отрицательное отношение к старому порядку. Не будь этого отрицательного отношения, исторические последствия которого вообще неисчислимы, не была бы открыта и *объективная* истина, очень важная для истории литературы. Но именно потому, что самое открытие этой истины было плодом истории и происходивших в ней столкновений реальных общественных сил, оно должно было сопровождаться определенным субъективным настроением, которое, в свою очередь, должно было найти известное литературное выражение. И в самом деле Гизо говорит не только о связи литературных вкусов с общественными порядками. Он осуждает некоторые из этих порядков; он доказывает, что художник *не должен* подчиняться капризам высших классов; он советует по-эту не служить своей лирой никому, кроме «народа».

Научная критика настоящего времени имеет полное право походить в этом отношении на критику Гизо. Разница только в том, что дальнейшее историческое развитие современного общества точнее определило нам, из каких противоположных элементов состоял тот «народ», во имя которого Гизо осуждал старый порядок, и яснее показало нам, — какой именно из оных элементов имеет действительно прогрессивное историческое значение.