

**Г.Д. Чесноков**

## **Эстетическая теория Н.Г. Чернышевского**

В статье рассматривается процесс формирования эстетических идей Н.Г. Чернышевского в творческой полемике с философскими и эстетическими взглядами Гегеля. Н.Г. Чернышевский — последователь Фейербаха, чья философия в 60-е гг. XIX в. была недостаточно известна в России. В результате философские воззрения Н.Г. Чернышевского были плохо поняты современниками и неверно оценены.

*Ключевые слова:* философская антропология; материализм; идеализм; эстетика.

### **Часть 2**

**В** советское время о Н.Г. Чернышевском, в том числе и о его эстетических воззрениях было сказано и написано немало. Тем не менее об эстетических взглядах автора говорилось так, что их истинная новизна ускользала от внимания читателей. А происходило это оттого, что к объяснению его эстетических взглядов подходили без четкого уяснения его философских взглядов. Ведь, как правильно отметил Г.В. Плеханов, у Чернышевского имеется всего одна собственно философская работа. Поэтому к Чернышевскому подходили как к революционеру, защитнику угнетенного крестьянства, литературному критику, вождю революционных демократов, жертве самодержавно-крепостнического режима и т. д., а вот то, что Чернышевский решительно выступил против идеалистической эстетики Гегеля в защиту противоположной ей материалистической эстетики с должной основательностью показано не было. Мы считаем это большим упущением, и причину случившегося видим в том, что авторы, занимавшиеся творчеством Чернышевского в полной мере, не оценили указания самого Чернышевского, что он, впервые познакомившись в конце 40-х гг. XIX в. со взглядами Л. Фейербаха, остался верен антропологическим взглядам этого великого мыслителя до конца своей жизни. Мы в нашей работе попытаемся устранить этот пробел. Начнем с указания на то, что Чернышевский — выходец из вполне благополучной религиозной семьи и даже первоначально начинавший получать образование в Саратовской духовной семинарии, к окончанию университета становится убежденным материалистом. Но ведь убежденными материалистами были и Спиноза, и тем более французские материалисты XVIII в.

Что же отличало материалиста Чернышевского от материалистов школы Гольбаха? То, что они совершенно по-разному смотрели на человека. Для французских материалистов XVIII в. природа — огромный механизм

и в этом механизме масса других мелких механизмов, одним из которых является человек. Механизм не обладает чувствами, он не любит, не ненавидит, не переживает, словом, он не живет. У механизма нет ни жизни, ни смерти. Его можно разложить на отдельные составляющие, а затем вновь собрать воедино. Л. Фейербах подобный взгляд применительно как к природе, так и тем более к человеку принять не может. Природа — это не механизм, а **организм**. В нем все взаимосвязано, и если какую-то часть организма удалить, то он просто перестанет существовать.

Итак, механизм природы не обладает ни чувствами, ни переживаниями. Следовательно, на базе природы эстетика не может появиться. Основой последней мог стать только дух. Отсюда понятно, что эстетика в XVIII–XIX вв. могла толковаться и действительно толковалась исключительно как сфера безусловного господства Разума. Фейербах смотрел на человека как на природное существо, но это природное существо для него обладает чувствами и разумом. Но если чувства и разум не существуют сами по себе, то это означало, что прекрасное, которое мы находим в произведениях искусства, должно существовать также и в действительности, и более того, если оно не существует в действительности, то исчезнет реальная основа существования искусства.

Сам Фейербах из всех областей общественного сознания более всего ценил и выделял мораль. Изучением искусства он не занимался, а потому тех выводов, которые вытекали из его антропологической философии, применительно к искусству он не делал. Но эти выводы сделал его ученик Чернышевский, ибо литература представляла для него область его профессиональных интересов.

Что составляет задачу искусства: уход от серой действительности в область прекрасного, как утверждала идеалистическая эстетика, или отображение действительности, как полагал В.Г. Белинский и его последователь в области литературной критики Н.Г. Чернышевский? Ответ Чернышевского сводится к тому (мы это слышали от него самого), что прекрасна **жизнь**, т. е. действительность.

Свою диссертацию Чернышевский озаглавил «Эстетические отношения искусства к действительности» и главное, что он хотел донести до общественного сознания страны — это то, что тезис о том, что прекрасное есть результат духовной деятельности художника ошибочен. Искусство порождает не некая необъяснимая для человеческого понимания **творческая деятельность** художника, а жизнь. Для обоснования этой материалистической мысли Чернышевский последовательно рассматривает все аргументы сторонников идеалистической эстетики, отвергавших возможность существования прекрасного в действительности. Напомним для начала читателям, как решала вопрос о существовании прекрасного в действительности гегелевская (читай, идеалистическая) эстетика. «Прекрасное в объективной действительности имеет недостатки, уничтожающие красоту его, и наша фантазия поэтому принуждена прекрасное, находимое в объективной действительности, переделывать

для того, чтобы, освободив его от недостатков, неразлучных с реальным его существованием, сделать его истинно прекрасным.

Фишер полнее и резче других эстетиков входит в анализ недостатков объективного прекрасного. Поэтому его анализ и должно подвергнуть критике» [2: с. 312]. Далее у Чернышевского следует длинная цитата из «Эстетики» Ф.Т. Фишера, из которой мы отметим лишь главный недостаток прекрасного в действительности. Там (в действительности) она, по словам Ф.Т. Фишера, если и возникает, то существует непродолжительно. «Проблески прекрасного редки в истории; редко вполне прекрасное и в природе вообще» [2: с. 312]. Окончательный вывод Ф.Т. Фишера в приведенном Чернышевским отрывке из его работы звучит следующим образом: «предмет, принадлежащий к редким явлениям красоты, как показывает ближайшее рассмотрение, не истинно прекрасен, а только ближе других к прекрасному, свободнее от искажающих случайностей» [2: с. 315]. В ответ на аргумент Ф.Т. Фишера, что в объективной действительности встречается слишком мало прекрасного, Чернышевский ему парирует, что здоровый человек, напротив, находит в действительности вполне достаточно того, чтобы себя удовлетворить. «Конечно, — признает Чернышевский, — праздная фантазия может о всем говорить: “здесь это не так, этого не достаёт, это лишнее”, но такое развитие фантазии, не довольствующейся ничем, надобно признать болезненным явлением. Здоровый человек встречает в действительности очень много таких продуктов и явлений, смотря на которые не приходит ему в голову желать, чтобы они были не так, как есть, или были лучше. Мнение, будто человеку непременно нужно “совершенство”, — мнение фантастическое, если под “совершенством” понимать такой вид предмета, который бы совмещал все возможные достоинства, и был чужд всех недостатков, какие от нечего делать может отыскать в предмете фантазии человека с холодным или пресыщенным сердцем. “Совершенство” для меня то, что для меня вполне удовлетворительно в своем роде. А таких явлений видит здоровый человек в действительности очень много. Когда у человека сердце пусто, — полагает Чернышевский, — он может давать волю своему воображению; но как скоро есть хотя сколько-нибудь удовлетворительная действительность, крылья фантазии связаны. Фантазия вообще овладевает нами только тогда, когда мы слишком скудны в действительности» [2: с. 315–316].

Итак, возвращаемся к вопросу о том, почему с точки зрения сторонников идеалистической эстетики «прекрасное» должно пребывать в подлинных произведениях искусства, тогда как в действительности оно представляет лишь слабый намек на то, что имеет право именоваться истинно прекрасным.

Упрек первый. Прекрасное в природе непреднамеренно; уже по этому одному не может быть оно так хорошо, как прекрасное в искусстве, создаваемое преднамеренно. Справедлив ли данный аргумент? На первый взгляд он может показаться и справедливым. В самом деле деревня покрывается летом зеленой листвой вовсе не для того, чтобы становиться благодаря этому удобным

убежищем утомленным путникам от лучей палящего июльского солнца. Природа непреднамеренна — это так. «Но, тем не менее, — возражает Чернышевский на аргумент эстетиков-идеалистов, — непреднамеренность последней препятствует проявлению в ней того, что позволяет называть многие явления природы прекрасным, — надобно признаться, что наше искусство до сих пор не могло создать ничего подобного даже апельсину или яблоку, не говоря уже о роскошных плодах тропических земель. Конечно, преднамеренное произведение будет по достоинству выше непреднамеренного, но только тогда, когда силы производителей равны. А сила человека, — замечает Чернышевский, — гораздо слабее сил природы, работа его чрезвычайно груба, неловка, неуклюжа в сравнении с работой природы. И потому в произведениях искусства превосходство со стороны преднамеренности перевешивается и далеко перевешивается слабостью их в исполнении. При том же непреднамеренна красота только в природе бесчувственной, мертвой: птица и животное, — напоминает Чернышевский, — уже заботятся о своей внешности, беспрестанно охорашиваются, почти все они любят опрятность. В человеке красота редко бывает совершенно непреднамеренною, забота о своей наружности чрезвычайно сильна у всех нас» [2: с. 319].

Из сказанного автор диссертации делает вывод, что «поставлять в недостаток прекрасному в действительности его непреднамеренность совершенно несправедливо» [2: с. 319].

Второй упрек против объективности прекрасного свелся к утверждению, что в объективной действительности прекрасное хоть и встречается, но слишком редко. Этот аргумент Чернышевский считает даже более неубедительным, нежели тот, который был рассмотрен нами выше (о непреднамеренности природы). «Малочисленность, — говорит Чернышевский, — была бы прискорбна только для нашего эстетического чувства, нисколько не уменьшая красоты этого малочисленного ряда явлений и предметов. Алмазы величиной в голубиное яйцо попадаются очень редко; любители бриллиантов могут справедливо желать о том, и все-таки они соглашаются, что эти очень редкие алмазы прекрасны. Но жалобы на редкость прекрасного не совершенно справедливы: несомненно, по крайней мере, что прекрасного в действительности вовсе не так мало, как утверждают немецкие эстетики» [2: с. 320]. В подтверждение своей мысли Чернышевский приводит пример, что прекрасные пейзажи встречаются почти во всех странах. Противники прекрасного в действительности пытались мысль о редкости прекрасного в действительности подтвердить ссылкой на жалобу Рафаэля, заявившего как-то о недостатке красавиц в Италии, классической стране красоты. Чернышевский не счел ссылку на слова Рафаэля убедительной. «Рафаэль, — объясняет Чернышевский, — искал наилучшей красавицы, а наилучшая красавица, конечно, одна в целом свете, — где же отыскать ее? Но в жизни красавицы встречаются едва ли не на каждом шагу. Любая молодая женщина в своем роде красавица. Убедиться в этом, —

считает Чернышевский, — очень легко: надобно только взять одного из людей, жалующихся на то, что красавиц мало и походить с ним на Невском, когда по Невскому гулянье. Вы услышите, что он будет постоянно толкать вас под руку, говоря: «Посмотрите, какая хорошенькая!... Ах вот еще какая хорошенькая!.. Ах, вот еще посмотрите, посмотрите — это решительно красавица!» и т. д. и т. д. — и в четверть часа он вам представит не менее пятидесяти или шестидесяти красавиц» [2: с. 321].

В жизни прекрасное встречается не просто часто, а едва ли не на каждом шагу. Отсюда Чернышевский делает вывод, что для определения особо выдающейся красоты должен использоваться иной термин не просто прекрасное, а **величественное**. Это окончательно сможет снять проблему того, что прекрасное не может характеризовать действительность по причине ее (красоты) якобы редкости.

Упрек третий идеалистической эстетики в пользу безусловной правильности ее позиции тот, что красота в действительности мимолетна. Подобное утверждение, казалось, не может быть опровергнуто, но чтобы признать его за основание считать прекрасное существующим только в фантазии и в искусстве, но не в действительности, надо признать его неменяющимся. Так ли это? Чернышевский подобное умозаключение считает ошибочным. «Природа, — замечает он, — не стареет, вместо увядших произведений своих она рождает новые; искусство лишено этой вечной способности воспроизведения, возобновления, а между тем время не без следа проходит и над его созданиями» [2: с. 332]. Искусство, — показывает Чернышевский, — стареет, поскольку стареет язык, меняется жизнь и быт людей, и прежние произведения уже не волнуют новые поколения так, как они волновали своих современников. Сказанное в полной мере относится к литературе, живописи, музыке. Старению искусства способствует также изменение нравов людей. «Мода, — замечает Чернышевский, — сделала половину каждой драмы Шекспира негодною для эстетического наслаждения в наше время; мода, отразившаяся на трагедиях Расина и Корнеля, заставляет нас не столько наслаждаться ими, сколько подсмеиваться над ними» [2: с. 332].

Упрек четвертый формируется так: прекрасное в действительности непостоянно в своей красоте. Это и в самом деле так. Однако Чернышевский указывает в свою очередь на то, что оригинал картины живет собственной жизнью. Картина — это лишь копия чужой жизни. «На живое лицо, — пишет Чернышевский, — можно смотреть по нескольку часов; картина надоедает через четверть часа, и редки примеры дилетантов, которые устояли бы час перед картиной» [2: с. 333].

Упрек пятый, который Чернышевский считает абсолютно не соответствующим действительности и который звучит так: красота в природу вносится только тем, что мы смотрим на нее с той, а не с другой точки зрения. На самом деле подобный упрек следовало бы адресовать красоте искусства, а не природы. «Все произведения искусства не нашей эпохи и не нашей цивилизации, —

утверждает Чернышевский, — непременно требуют, чтобы мы перенеслись в ту эпоху, в ту цивилизацию, которые создала их; иначе они покажутся нам непонятными, странными, но не прекрасными. «Фауст» Гете, — отмечает Чернышевский, — передает эпоху сомнений, а потому поведение указанного героя в наше время для подавляющего большинства людей выглядит не вполне адекватным. «Доказательство этого — беспрестанно повторяющаяся в наше время фраза, что Мефистофель довольно жалкий демон; в самом деле, — признает Чернышевский, — образованному человеку нашего времени жалки и смешны сомнения, от которых содрогается Фауст» [2: с. 333–334]. Число подобных примеров достаточно велико не только в литературе. Чернышевский демонстрирует высказанную выше мысль не только на произведениях литературы, но еще и музыки, живописи и т. д., но мы полагаем, что и того, что сказано, вполне достаточно, чтобы согласиться с автором диссертации, будто красота природы требует того, чтобы мы воспринимали ее непременно под нужным для того углом зрения.

Шестой упрек звучит следующим образом: «Прекрасное в действительности включает в себе много непрекрасных частей и подробностей». Это абсолютно верно, но если идеалисты полагают, что прекрасное в действительности не может иметь никаких даже самых слабых пятен, то разве это не относится в еще большей степени к искусству? «Укажите, — пишет Чернышевский, — произведение искусства, в котором нельзя было бы найти недостатков. Романы Вальтера Скотта слишком растянуты, романы Диккенса почти постоянно приторно-сентиментальны и очень часто растянуты, романы Теккерея иногда (или лучше сказать, очень часто) надоедают своею постоянной претензией на исторически злое простодушие» [2: с. 333–334].

Вывод из сказанного тот, что прекрасное в искусстве и в этом случае не может быть признано выше прекрасного в действительности.

Следующий, седьмой упрек формулируется так: «Живой предмет не может быть прекрасен уже и потому, что в нем совершается тяжелый, грубый процесс жизни». Данный аргумент более других противоречит материалистическим представлениям Чернышевского о природе прекрасного, а потому на критике последнего он останавливается особенно подробно. Многим может показаться, что к произведениям искусства названный выше упрек идеализма отнесен быть не может. Ведь произведения искусства мертвы. Они не ощущают, что вокруг них творится. Но такое заключение, по мнению Чернышевского, поверхностно. «Факты, — считает он, — противоречат ему. Произведение искусства, — поясняет автор, — создание жизненного процесса, создание живого человека, который произвел дело не без тяжелой борьбы, и на производстве отражается тяжелый, грубый след борьбы производства. Разве много таких поэтов и художников, — задается вопросом Чернышевский, — которые работают шутя, как шутя, без поправки писал, говорят, свои драмы Шекспир? А если произведение создано не без тяжелого труда, на нем будут «пятна

масляной лампы», при свете которой работал художник. Тяжеловатость можно найти во всех почти произведениях искусства, как бы легки не казались они с первого взгляда. А, если они, в самом деле, созданы без большого, тяжелого труда, — отметил Чернышевский, — то они будут страдать грубостью отделки. Отсюда следует вывод: одно из двух: или грубость, или тяжелая отделка — вот Сцилла и Харибда для произведений искусства» [2: с. 334–335].

Нам осталось рассмотреть последний упрек идеализма, которым сторонники идеалистической эстетики пытались отстоять свой тезис, что прекрасное может существовать только в искусстве, но никак не в действительности. Вот этот последний аргумент — «отдельный предмет не может быть прекрасен уже потому, что он не абсолютен, а прекрасное есть абсолютное». В данном случае за доказанное принимается то, что еще требует своего доказательства.

Откуда могла появиться такая уверенность, что красота должна быть непременно абсолютна? Только из той философии, которая не признает за истину никакого другого знания, кроме как знание Абсолюта, Чернышевский решительно отверг все претензии гегелевской философии на то, что она сумела постигнуть абсолютную истину. «В действительности, — решительно утверждает он, — мы не встречаем ничего абсолютного; потому не можем сказать по опыту, какое впечатление произвела бы на нас абсолютная красота; но то мы знаем, по крайней мере, что *simili gander* (подобное подобному радуется. — *лат.*), что поэтому нам, существам индивидуальным, не могущим перейти за границы нашей индивидуальности, очень нравится индивидуальная красота, не могущая перейти за границы своей индивидуальности (философия должна только объяснять опыт, не имея права отвергать его), и несомненный факт, — заключает Чернышевский, — что индивидуальная красота нравится человеку, кажется истинной красотой. Этим общим коренным фактом, обнимающим все явления здоровой эстетической жизни, совершенно отвергается мнение, будто бы истинная красота — только абсолютная красота» [2: с. 329].

Главная мысль диссертации Чернышевского — показать, что искусство ошибочно принимают за нечто такое, что будто бы стоит выше природы и выше жизни. Нова ли эта мысль? Применительно к эстетике — нова. Но за ней скрывается старый философский спор: что первичней — природа или дух? Л. Фейербах утверждал первичность природы и вторичность Бога. Это учение Чернышевский по существу только повторяет, правда, на сей раз применительно к теории искусства: действительность первична, искусство — вторично. «Наш (длинный) разбор показал, — резюмирует Чернышевский, — что произведение искусства может иметь преимущество перед действительностью разве только в двух-трех ничтожных отношениях и по необходимости остается далеко ниже ее в существенных ее качествах. Разбор этот можно упрекнуть в том, что он ограничивался самыми общими точками зрения, не входил в подробности, не ссылался на примеры. Действительно,

его краткость кажется недостатком, когда вспомним о том, до какой степени укоренилось мнение, будто бы красота произведений и искусства выше красоты действительных предметов, событий и людей; но когда помотришь на шаткость этого мнения, когда вспомнишь, как люди, его выставяющие, противоречат сами себе на каждом шагу (беспреданно упоминая о том, что «в природе есть истинная красота» — когда припомнишь это), то покажется, что было бы довольно, изложив мнение о превосходстве искусства над действительностью, ограничиться прибавлением слов: это несправедливо, всякий чувствует, что красота действительной жизни выше красоты, созданной «творческой» фантазией» [2: с. 354].

Коль скоро идеалистическая эстетика отрицает наличие прекрасного в реальной действительности, то вполне понятно, что содержание категорий старой и новой (читай, идеалистической и материалистической. — Г. Ч.) эстетики не могут совпасть. «Существенное различие между господствующей и предлагаемой эстетическими системами, — пишет Чернышевский, — будем видеть постоянно; <...> новое воззрение **объясняет** (выделено мной. — Г. Ч.) важнейшие эстетические факты, которые выставялись на вид, но не объяснялись в прежней системе. Так, например, из определения «прекрасное есть жизнь» становится понятно, почему в области прекрасного нет отвлеченных мыслей, а есть только индивидуальные существа — жизнь мы видим только в действительных, живых существах, а отвлеченные общие мысли не входят в область жизни» [2: с. 292]. Существенное различие старой и новой эстетики, по словам Чернышевского, проявляются буквально на каждом шагу. Уже при определении категории прекрасного выясняется, что одного определения (прекрасное есть абсолютное) оказывается недостаточно. Приходится прибегнуть к еще одному определению: прекрасное есть единство формы и содержания. Далее. Поскольку категория «прекрасного» есть основополагающая категория эстетики, то другие категории должны так или иначе быть обусловлены этой исходной категорией, т. е. быть несамостоятельными. «Первое доказательство этого (существенного различия идеалистической и материалистической эстетики. — Г. Ч.), — читаем мы у Чернышевского, — представляется нам в понятиях об отношении к прекрасному возвышенного и комического, которые в господствующей эстетической системе признаются соподчиненными видоизменениями прекрасного, проистекающими от различного отношения между двумя его факторами, идеею и образом. [По гегелевской системе] чистое единство идеи и образа есть то, что называется собственно прекрасным; но не всегда бывает равновесие между образом и идеею: иногда идея берет перевес над образом, являясь нам в своей всеобщности, бесконечности, переносит нас в область абсолютной идеи, в область бесконечного — это называется возвышенным; иногда образ подавляет, искажает идею — это называется комическим. Возвышенное и комическое, — констатирует Чернышевский, — составляют, таким образом, два односторонних проявления прекрасного» [2: с. 292].

Еще серьезней расходится Чернышевский с господствующей, как он выражается, идеалистической эстетикой в вопросе трактовки категории трагического. Для Гегеля трагическое — это то, чем заканчивает свою жизнь каждая великая личность. Последняя, согласно Гегелю, не может быть счастлива в личной жизни. Счастье — это не ее идея. Причину трагического конца в жизни подобных людей Гегель объяснял тем, что истинное назначение великой личности — реализация не своих личных целей, а хода развития Мирового Духа. «Герои в истории (выдающиеся личности), — писал Гегель, — появлялись не для спокойного наслаждения. Вся их жизнь являлась тяжелым трудом, вся их натура выражалась в их страсти. Когда цель достигнута, они отпадают, как пустая оболочка зерна. Они рано умирают, как Александр, их убивают, как Цезаря, или их ссылают как Наполеона на остров св. Елены» [1: с. 30].

Чернышевский, разумеется, не мог принять гегелевский идеалистический тезис о том, что природа великой личности обрекает последнюю к концу жизни непременно погибнуть. Трагическое, согласно Чернышевскому, возможно в жизни любого человека, и причина трагизма заключается не в человеке, а в обстоятельствах, в которые попадает человек. Господствовавшая эстетика достаточно просто объясняла причины трагедии великих личностей. Стремление человека к свободе непременно наталкивается на сопротивление природы. Природа всегда действует по своим неизменным законам, и всякое отступление от них наказывается. Словом, случай, судьба достаточно часто не позволяют человеку реализовывать намеченные им планы. Борьба с препятствиями природного характера требует от человека невероятного напряжения сил. Это, однако, не означает, что Природа нам враг. «Природа, — возражает Чернышевский, — бесстрашна к человеку; она не враг и не друг ему; она — то удобное, то неудобное поприще для его деятельности. Наивно возлагать ответственность за трагическое на природу. На каждого утонувшего во время купания найдется тысяча людей, которые с пользой для себя проделали подобную процедуру. Но, может, причиной трагедии великих личностей, — задается вопросом Чернышевский, — оказывается борьба не с природой, а с обществом?» [1: с. 305]. На этот вопрос Чернышевский также отвечает отрицательно. «Надобно сказать, что не всегда сопряжены с тяжелою борьбою великие события истории, но что мы, по злоупотреблению языка, привыкли называть великими событиями только те, которые были сопряжены с тяжелою борьбою. Крещение франков было великим событием; но где же при нем тяжелая борьба? Не было тяжелой борьбы и при крещении русских. Трагична ли судьба великих людей? Иногда трагична, иногда не трагична, как и участь мелких людей; необходимости тут никакой. И даже надобно вообще сказать, что участь великих людей обыкновенно бывает легче участи замечательных людей; впрочем, опять не от особенного расположения судьбы к замечательным или нерасположения к незамечательным людям, а просто потому, что у первых больше сил, ума, энергии, что другие больше питают

к ним уважение, сочувствие, скорее готовы содействовать им» [2: с. 306]. Среди великих личностей было совсем немного тех, кто закончил свою деятельность вполне успешно. Чернышевский ссылается, в частности, на Нуму Помпилия, Мария, Августа, Карла Великого, Петра Великого, Лютера, Вольтера.

Чернышевский отвергает мысль сторонников идеалистической эстетики, будто в основе трагического должна непременно лежать необходимость. Для него смысл трагического в другом, в том, что тут под угрозу ставится самая жизнь человека. А поскольку подобная угроза постоянно сохраняется, возникает возможность появления трагедии и в жизни, и в искусстве.

Отвергнув мысль, что искусство выше действительности, ведь, если следовать логике тех, кто придерживался подобного взгляда, то получится, что искусство требует безусловного ухода от действительности в свой особый мир, потому что мир искусства — это мир только тех людей, которые только этим и занимаются, Чернышевский дает собственный ответ на вопрос: что есть искусство. Искусство, с его точки зрения, не порождает некую новую, особую жизнь. Последняя существует сама по себе, даже без искусства. Все, что искусство способно сделать — это запечатлеть существующую жизнь в художественных образах. Следовательно, основное назначение искусства — отражать объективно существующую жизнь. И чем правдивее будет отражена жизнь человека, по мысли Чернышевского, тем выше и уровень искусства. Чернышевский здесь теоретически формулирует те требования к искусству и к писателям, которые до него в отечественной литературной критике защищал В.Г. Белинский. Вспомним хотя бы известное письмо Белинского к Гоголю. Содержанием искусства может и должна оставаться действительность.

Итак, первый вывод автора «Эстетических отношений искусства к действительности» заключается в утверждении, что искусство всего лишь отражает действительность. Следовательно, действительность для Чернышевского первична, а искусство вторично. Означает ли этот вывод недооценки роли и значения искусства в жизни человека? Ни в коем случае. Чернышевский был социалистом. Как и все утописты, он полагал, что путь к новому обществу пролегает через **просвещение** людей. И эту задачу решительный последователь Белинского, естественно, отводил искусству. Искусство, — полагал Чернышевский, — должно сделаться учебником жизни. И он не только в теории ставил перед произведениями искусства задачу просвещать массы как необходимую предпосылку перехода к справедливому обществу. Чернышевский и сам показывал пример того, как это следовало делать. Будучи брошенным сначала в Петропавловскую крепость, а позднее еще и сосланным в Сибирь, он своими литературными произведениями («Что делать?», «Пролог прологов») учил писателей тому, что должен «делать» каждый из них во имя великой цели — просвещения людей. Таков второй важный вывод автора относительно задачи искусства в обществе.

Наконец, третий вывод Чернышевского, в котором в концентрированной форме он выразил суть своей натуры, натуры революционера-демократа.

Искусство должно не просто существовать, дабы удовлетворять вкусам читающей публики, оно должно активно способствовать улучшению существующей действительности. Эту мысль он выразил следующими словами: искусство должно выносить приговор, насколько существующая действительность отвечает потребностям живущих в данном обществе людей.

Мы рассмотрели эстетическую теорию Чернышевского. Свою теорию он начал осмысливать еще в студенческие годы. Это удивляет, но одновременно еще и поражает. Удивляет, поскольку совсем молодой человек решает избрать темой своей магистерской диссертации проблему отношения искусства к действительности, которую он намерен был решать, так как она даже не ставилась в эстетической литературе. Поражает, потому что автор магистерской диссертации вполне отдавал себе отчет в том, что ему придется вступить в настоящий бой с рецензентами и членами ученого Совета Петербургского университета уже на этапе принятия его магистерской работы к защите. Все произошло именно так, как и предвидел Н.Г. Чернышевский. Защита состоялась спустя лишь два года после того, как Чернышевский завершил учебу в университете. Поступком следует считать выбор темы диссертации. Успешная ее защита, с нашей точки зрения, — это своего рода научный подвиг автора диссертации.

Как в свете всего вышесказанного мы должны оценить эстетическую концепцию Чернышевского, обоснованную им в его диссертации? Диссертация, безусловно, стала новым словом в эстетической науке. Совершить подобное в России было особенно нелегко, что мы и постарались показать в нашей работе.

Однако мы вновь заостряем внимание наших читателей на том, что философскую основу эстетической теории Чернышевского составила антропологическая философия Фейербаха. Человек для Фейербаха, также как и для Чернышевского, есть природное (чувствующее) существо. Как мы знаем, есть еще и социальное существо. Этой особенности человеческой личности Чернышевский до конца жизни осознать не сумел, о чем наглядно свидетельствует его предисловие к третьему, последнему прижизненному изданию «Эстетических отношений искусства к действительности», вышедших за год до смерти автора. Содержанием искусства является не жизнь вообще, как считал Чернышевский, а **социальная жизнь**, искусство, как одна из форм общественного сознания, отражающая общественное бытие людей своими специфическими средствами.

Специфичность искусства Чернышевский достаточно хорошо себе представлял. Стоит заметить, что собственные романы автор не считал произведением художественного искусства. Между тем эти романы получили безусловное общественное признание, так как в них автор ставил те проблемы, которые более всего интересовали общество.

В диссертации Чернышевского встречаются высказывания, которые можно было бы вполне интерпретировать в духе теории исторического материализма.

Говоря это, мы имеем в виду интересные размышления Чернышевского на тему того, что думают по поводу «хорошей жизни» крестьяне и дворяне, каков идеал женской красоты для одних и каков для других. Впрочем, аналогичные высказывания встречались, как отметил еще Ф. Энгельс, и у Фейербаха, что не мешало последнему оставаться сторонником домарксова (читай, недиалектического. — Г. Ч.) материализма.

Задачи создания диалектико-материалистической теории искусства Н.Г. Чернышевский перед собой не ставил. Время для этого еще не наступило. Более высокая эстетическая концепция могла появиться на принципиально иной философско-методологической основе. В России того времени (50-е годы XIX в.) таковая еще отсутствовала.

### *Литература*

1. Гегель Г.В.Ф. Философия истории // Гегель Г.В.Ф. Собр. соч.: в 12 т. Т. 8. Москва – Ленинград: Государственное социально-экономическое изд., 1935. 470 с.
2. Чернышевский Н.Г. Избранные философские сочинения. М.: Государственное социально-экономическое изд., 1938. 586 с.

### *Literatura*

1. Gegel' G.V.F. Filosofiya istorii // Gegel' G.V.F. Sobr. soch.: v 12 t. T. 8. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe social'no-e'konomicheskoe izd., 1935. 470 s.
2. Cherny'shevskij N.G. Izbranny'e filosofskie sochineniya. M.: Gosudarstvennoe social'no-e'konomicheskoe izd., 1938. 586 s.

**G.D. Chesnokov**

### **N.G. Chernyshevsky's Aesthetic Theory. Part 2**

The article considers the process of formation of N.G. Chernyshevsky's aesthetic ideas in creative polemics with Hegel's philosophical and aesthetic views. N.G. Chernyshevsky is a follower of Feuerbach, whose philosophy in the 60-s of XIX century was known in Russia insufficiently. As a result, N.G. Chernyshevsky's philosophical views were poorly understood by his contemporaries and incorrectly assessed.

*Keywords:* philosophical anthropology; materialism; idealism; aesthetics.