

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/QSOYAQ>

УДК 82.0

ББК 83+83.3(2Рос=Рус)

НИКОЛАЙ СОЛОВЬЕВ КАК КРИТИК ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ Н. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

© 2023 г. В.И. Щербаков

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 19 октября 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 30 ноября 2022 г.

Дата публикации: 25 марта 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-46-63>

Аннотация: Диссертация Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) принадлежит к числу наиболее спорных работ в истории гуманитарного знания. Еще при жизни автора она оценивалась неоднозначно (в том числе резко негативно). Среди ранних откликов на эту работу видное место занимает критический цикл Николая Ивановича Соловьёва (1831–1874) «Вопрос об искусстве» (1865). Критик подробно разбирает понятия Чернышевского о прекрасном, возвышенном, трагическом и приходит к выводу о несостоятельности его определений. Мало основательности находит критик и в суждениях Чернышевского об отдельных видах искусства, отмечая его тенденцию подчеркивать несовершенство художественных произведений в сравнении с природой. Основные выводы Соловьёва состоят в следующем: «теория воспроизведения» Чернышевского — это попытка возродить теорию подражания природе, а видимость новизны создается при помощи голословных указаний на «реальное направление мыслей» автора; Чернышевский весьма неопределенно характеризует прекрасное, грубо упрощает задачи искусства («воспроизведение»); дискредитирует творческую фантазию и тягу художника к идеалу; стремится понизить высокий статус искусства в ряду человеческих интересов. Разбор Соловьёва отличают последовательность, уважительное отношение к убеждениям своего оппонента, а также собственный взгляд на проблемы, поднятые Чернышевским. В «Вопросе об искусстве» и других статьях Н.И. Соловьёв отстаивал убеждение, что «теория воспроизведения» Чернышевского явилась прообразом утилитарных и нигилистических воззрений на искусство в журналистике 1860-х гг. В настоящей статье впервые дан подробный анализ воззрений Н.И. Соловьёва на искусство в сопоставлении с эстетической теорией Чернышевского.

Ключевые слова: Николай Соловьёв, «Вопрос об искусстве», «Теория безобразия», Чернышевский, Белинский, Тургенев, Писарев, Случевский, 1860-е гг., критика, эстетика, реализм.

Информация об авторе: Виктор Игоревич Щербаков — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4769-6634>

E-mail: visher111@yandex.ru

Для цитирования: *Щербаков В.И.* Николай Соловьёв как критик эстетической теории Н. Чернышевского // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8, № 1. С. 46–63.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-46-63>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 1, 2023

NIKOLAY SOLOVIEV AS A CRITIC OF CHERNYSHEVSKY'S AESTHETIC THEORY

© 2023, Victor I. Shcherbakov

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: October 19, 2022

Approved after reviewing: November 30, 2022

Date of publication: March 25, 2023

Abstract: Dissertation of Nikolay Chernyshevsky "The Aesthetic Relationship of Art to Reality" (1855) is one of the most controversial works in the history of humanitarian sciences. Even during the author's life, it was estimated ambiguous (and also sharply negative). Among the early responses to this work, a prominent place is occupied by the critical cycle of Nikolay Ivanovich Solovyov (1831–1874) "The Art Issue" (1865). The critic analyzes Chernyshevsky's concepts of the beautiful, the sublime, the tragic and comes to the conclusion that his definitions are untenable. Solovyov also finds little solidity in Chernyshevsky's judgments about certain kinds of art, noting this tendency to emphasize the imperfection of artistic works in comparison with nature. Solovyov's main conclusions are as follows: Chernyshevsky's "theory of reproduction" is an attempt to revive the theory of imitation of nature, while the appearance of novelty is created by pointing to "real direction of thoughts" of the author Chernyshevsky very vaguely characterizes the beautiful; grossly simplifies the tasks of art ("reproduction"); discredits the creative imagination and the artist's craving for the ideal; seeks to lower the high status of art in the range of human interests. Solovyov's analysis is distinguished by consistency, respect for the convictions of his opponent, as well as his own view of the issues raised by Chernyshevsky. In "The Art Issue" and other articles Solovyov defended his belief that Chernyshevsky's "theory of reproduction" was the prototype of the utilitarian and nihilistic views on art in journalism of the 1860s. This article presents for the first time a detailed analysis of Nikolay Solovyov's views on art in comparison with Chernyshevsky's aesthetic theory.

Keywords: Nikolay Solovyov, "The Art issue," "The Theory of Ugliness," Chernyshevsky, Belinsky, Turgenev, Pisarev, Sluchevsky, 1860s, criticism, aesthetics, realism.

Information about the author: Viktor I. Shcherbakov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4769-6634>

E-mail: visheriii@yandex.ru

For citation: Shcherbakov, V.I. "Nikolay Soloviev as a Critic of Chernyshevsky's Aesthetic Theory." *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 1, 2023, pp. 46–63. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-1-46-63>

Когда вышло в свет первое издание «Эстетических отношений искусства к действительности» (май 1855 г.), имя Чернышевского было еще мало знакомо публике, а потому его работа — диссертация на степень магистра русской словесности — не встретила аргументированной критики ни в Петербургском университете, где он защищался, ни в печати. «...Диспут чистая форма», — сообщал он родным после защиты [26, т. 14, с. 299]. Тем не менее его работа обсуждалась в кругу некрасовского «Современника», где Чернышевский уже печатался. Особенно резко отзывался о ней И.С. Тургенев, усмотревший в ней антиэстетические тенденции. «Чернышевского за его книгу — надо бы публично заклеить позором. Это мерзость и наглость неслыханная», — писал он П.В. Анненкову 1 июля 1855 г. [25, т. 3, с. 38].

Тургенев рассчитывал, что «Современник» поместит разгромную рецензию, но вместо этого Н.А. Некрасов, симпатизировавший Чернышевскому, напечатал его *авторрецензию* (с непрозрачной подписью «Н. П—ъ»), в которой тот пропагандировал и развивал идеи своей диссертации. Тургенев посчитал автором рецензии А.Н. Пыпина (двоюродного брата Чернышевского) и остался недоволен. «Мне, признаться, несколько досадно на “Современник”, что он не отделал, как бы следовало, мертвечины Чернышевского. Эта худо скрытая вражда к искусству — везде скверна — а у нас и подавно. Отними у нас этот энтузиазм — после того хоть со света долой беги», — писал Тургенев Некрасову 10 июля 1855 г. [25, т. 3, с. 46].

Девять лет спустя А.Н. Пыпин в самом деле послужил делу пропаганды эстетических идей Чернышевского, выпустив второе издание его трактата. Сам автор в то время находился в Сибири, его фигура была одиозной в глазах цензоров со времени опубликования романа «Что делать?» (1863),

поэтому издание появилось без имени автора. И на этот раз трактат поднял волну обсуждения в печати, поскольку автор уже был знаменит, его судьба вызывала у многих сочувствие, а «вопрос об искусстве» — спор о месте искусства в системе ценностей человека второй половины XIX в. — был тогда в центре внимания критики. Остроты спору добавляли нигилистические высказывания об искусстве Д.И. Писарева и В.А. Зайцева, тем более что оба поддержали теорию Чернышевского.

Именно так — «Вопрос об искусстве» — был назван цикл статей Николая Соловьева, напечатанный в «Отечественных записках» в 1865 г. Соловьев начал свой литературный путь годом ранее в журнале Ф.М. Достоевского «Эпоха», и ему были близки эстетические воззрения писателя. В статье «Господин — бов и вопрос об искусстве» (1861) Достоевский писал: «Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете» [13, т. 18, с. 94].

Две из пяти статей «Вопроса об искусстве» посвящены разбору «Эстетических отношений» Чернышевского, остальные три — анализу критического творчества Н.А. Добролюбова. Намек на теорию Чернышевского содержался и в заглавии дебютной статьи Соловьева — «Теория безобразия» (1864), на что указывал он сам: «Та теория безобразия, которую мы затронули в прошедшем году, и есть собственно то, что произвело сочинение “Эстетические отношения искусства к действительности”» [15, № 6, с. 32]. Позднее Соловьев неоднократно называл эстетическую концепцию Чернышевского «теорией отрицания искусства» [18, т. 1, с. 54, 179].

2

Приступая к разбору этой теории, Соловьев сознавал трудность своей задачи: «У искусства, можно сказать, не было еще такого сильного врага, как автор “Эстетических отношений”» («Вопрос об искусстве», 1865) [15, № 5, с. 308; 18, т. 1, с. 54]. В.К. Кантор не без оснований считает это положение главным в обширной статье Н.И. Соловьева [4, с. 378–379]. По крайней мере, это самая запоминающаяся мысль статьи, и она похожа на то, что говорил об «Эстетических отношениях» Тургенев за десять лет до этого. Совпадение не случайное, но ни о каком влиянии речи быть не может: Тургенев высказывал свои оценки в узком кругу, а Н.И. Соловьев не был вхож

в этот круг. Речь может идти лишь о типологии неприятия основных тенденций «Эстетических отношений».

А тенденции эти обозначались хоть и завуалированно, но вполне прозрачно. Уже в начале трактата Чернышевский свысока отозвался о своем предмете: «Уважение к действительной жизни, недоверчивость к априорическим, хотя бы и приятным для фантазии, гипотезам, вот характер направления, господствующего ныне в науке. Автору кажется, что необходимо привести к этому знаменателю и наши эстетические убеждения, если еще стоит говорить об эстетике» [26, т. 2, с. 6]¹. Писарева эта «оговорка» привела в восторг: «Автор давно понимал, что говорить об эстетике стоит только для того, чтобы радикально уничтожить ее и навсегда отрезвить тех людей, которых морочит философствующее и тунеядствующее филистерство» («Разрушение эстетики», 1865) [14, т. 7, с. 351].

К *философствующим филистерам* Писарев относил и Николая Соловьева, с которым он постоянно и очень грубо полемизировал (начало их полемики было положено статьей Соловьева «Теория безобразия») (об этом см.: [3, с. 748; 5; 7, с. 36–38, 198–209; 9, с. 121]). Так, говоря о неоднозначной рецензии М.А. Антоновича (в которой тот пытался одновременно и поддержать Чернышевского, и сгладить резкости его суждений об искусстве), Писарев заметил: «...филистерство, в лице г. Н. Соловьева и других, уже печатно выразило ему свою признательность...»² [14, т. 8, с. 67].

3

Прежде всего, Соловьев указал на несостоятельность определения «прекрасное есть жизнь», составляющего фундамент эстетической теории Чернышевского [26, т. 2, с. 10]: «Но это не определение. Тут неопределенное определяется еще более неопределенным...» [15, № 5, с. 310]. Даже Писарев

1 Еще резче эта мысль выражена в одной из его рецензий того периода: «Ныне довольно много найдется людей, не считающих эстетику наукою, заслуживающею особенного внимания, готовых даже сказать, что эстетика ни к чему не ведет и ни на что не нужна и что пустоту ее мешает видеть разве только темнота ее» (О поэзии. Сочинение Аристотеля. Перевел, изложил и объяснил Б. Ордынский. М., 1854) [26, т. 2, с. 263].

2 Писарев имел в виду слова Соловьева из *статьи второй* «Вопроса об искусстве»: «Критик "Современника", как видно из последней статьи, уже не одобряет вполне "Эстетических отношений". Хотя он еще и держится за них, но зато уж говорит нечто такое, что и мы говорили» (далее Соловьев приводил цитаты из статьи Антоновича «Современная эстетическая теория») [15, № 6, с. 473].

саркастически заметил: «Это определение до такой степени широко, что в нем совершенно тонет и исчезает то, что называется красотой в обыкновенном разговорном языке» («Разрушение эстетики», 1865) [14, т. 7, с. 353].

Главное положение теории Чернышевского напомнило Соловьеву гегелевское «всё, что действительно, разумно»³ — предмет нескончаемых споров интеллектуалов 1840-х гг. И в этой ассоциации есть свой резон: оба положения — философские парадоксы, в которые можно вместить какое угодно содержание.

Известно, что Чернышевский в своей диссертации опирался на «Эстетику, или Науку о прекрасном» (1846–1858) Теодора Фишера (ученика Гегеля); изучал он и «Лекции по эстетике» самого Гегеля (тем более что первые две части лекций вышли на русском языке в 1847 г.) и в определенной мере испытал его влияние [6, с. IV], хотя современники могли об этом только догадываться, поскольку из-за беспрецедентных гонений на философию в период «мрачного семилетия» (1848–1855) имя Гегеля оказалось в числе нежелательных, и все ссылки на него были вычеркнуты из диссертации Чернышевского его научным руководителем А.В. Никитенко.

Больше всего, по нашему мнению, влияние Гегеля на Чернышевского сказалось в том, что у обоих главные идеи постулировались как аксиомы. Соловьев не прошел мимо заявления Чернышевского, что якобы для экономики места он ограничивается «общими выводами из фактов» и «общими указаниями на факты»: «Это явное устранение от фактической стороны ясно показывает, что автор по преимуществу теоретик; начинает не с фактов, чтобы от них идти к теории, а наоборот» [15, № 5, с. 309].

Гегель рассматривал мир идей как объективную данность, которая не нуждается в доказательствах. Его эстетика покоилась на вере, что идея красоты первична, а ее материальные воплощения вторичны. Уже в начале «Лекций по эстетике» Гегель постулировал как бесспорную истину убеждение, что «художественно прекрасное выше природы», поскольку оно порождено «духом», — и «насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты» [12, т. 1, с. 8]. Прекрасное определяется Гегелем как «чувственная видимость идеи» [12, т. 1, с. 119].

3 «Что разумно, то действительно; и что действительно, то разумно» («Философия права») [11, с. 53].

Молодой Чернышевский сразу обнаружил уязвимость такого подхода и, не углубляясь в критику идеалистических воззрений Гегеля и Фишера (отделавшись голословным утверждением, что они «уже признаны не выдерживающими критики» [26, т. 2, с. 7]), провозгласил новую истину: «Прекрасное есть жизнь». Из этого «определения» (или скорее символа веры) Чернышевский вывел ряд постулатов, связанных с гегелевской эстетикой лишь отрицательно. «...Из определения “прекрасное есть жизнь” будет следовать, что истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством...» [26, т. 2, с. 14]. Эта мысль представлена у Чернышевского множеством вариаций, свидетельствующих о ее особой значимости в контексте его исследования. «Природа и жизнь выше искусства», — афористично формулировал он [26, т. 2, с. 73].

Мысль эта была не нова — еще Белинский в *статье пятой* цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1844) писал, что жизнь «всегда выше искусства, потому что искусство есть только одно из бесчисленных проявлений жизни» [10, т. 7, с. 305]. Чернышевский внимательно читал Белинского и популяризировал его критическое наследие в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855–1856), а потому преемственность идей несомненна. Характерно, что это место из статьи Белинского цитировал и восторженно комментировал Писарев в статье «Лирика Пушкина» (1865), указав на то, что «Эстетические отношения» Чернышевского «целиком построены» на идеях Белинского [14, т. 7, с. 265]. И может показаться странным, что сам Чернышевский, подробно излагавший содержание основных статей Белинского и приводивший обширные выписки из них, указанную цитату обошел стороной. Это производит впечатление намеренного сокрытия источника ключевой идеи его диссертации.

От Гегеля и его ученика Фишера Чернышевский зависел намного меньше, чем от Белинского, поскольку идеалистическая философия была ему глубоко чужда. И в этом случае он поступил по принципу: «То, что принято без доказательств, может быть отвергнуто без доказательств»⁴. Чернышевский отверг как бездоказательную веру эстетиков-идеалистов в превосходство искусства над природой и с той же безапелляционностью заявил

4 Эта крылатая фраза приписывается Евклиду.

прямо обратное: «Создания искусства ниже прекрасного в действительности» [26, т. 2, с. 91].

«Положение это, вышедшее из его ошибочного понятия о прекрасном, он доказывает на разные лады, хотя по-настоящему даже странно сравнивать искусство с действительной жизнью. Искусство тоже есть явление жизни, а не какой-нибудь чудодейственный феномен», — аргументированно возражает Соловьев [15, № 5, с. 326]. Как мы видели, это говорил и Белинский — в той же емкой цитате, — и Соловьев, высоко ценивший Белинского, тоже указал на эту связь. По его словам, новейшая «антиэстетическая теория» — «все рассуждения о ничтожности изображений искусства, о превосходстве над ним жизни, о смешении художественности с копированием, об определении прекрасного общеинтересным, словом, все, о чем так много говорилось в “Эстетических отношениях”, все это есть не что иное, как обрезки идей Белинского, соединенные с выжимками из политической экономии и разбавленные примесью до абсурда доведенного материализма» («Критика критики», 1865) [19, с. 295].

Соловьев защищает Белинского, говорившего о «сближении искусства с жизнью» и отстаивавшего «натуральную школу», но не оправдывает Чернышевского, заимствовавшего его идеи, — тот стремился «обрезать крылья творчества», «унизить искусство» [19, с. 289]. В этих словах, разумеется, присутствует категоричность, желание упростить хитросплетенную мысль гения конспирации, но есть и своя правда: Чернышевский последовательно отстаивал убеждение, что произведения искусства «ниже» созданий природы. Именно поэтому Чернышевский назван *врагом искусства* в статье Соловьева.

4

Прекрасное в понимании Чернышевского — это главным образом сама жизнь в ее наиболее ярких, чувственных проявлениях: «Ощущение, производимое в человеке прекрасным, — светлая радость, похожая на ту, какую наполняет нас присутствие милого для нас существа» [26, т. 2, с. 9]. В «Очерках гоголевского периода русской литературы» он выразился откровенней: «Фантастическая Елена, при всей своей невообразимой красоте, не возбуждает в здоровом человеке и слабой тени того чувства, которое возбуждается действительною женщиною, даже не принадлежащею к чис-

лу блистательных красавиц» [26, т. 3, с. 231]. Писарев вполне досказал его мысль: «При том определении прекрасного, которое дает нам автор, эстетика, к нашему величайшему удовольствию, исчезает в физиологии и в гигиене» («Разрушение эстетики», 1865) [14, т. 7, с. 354].

Соловьеву ход мыслей Чернышевского тоже был понятен и даже не совсем чужд. Он признает, что в глазах большинства красота ассоциируется прежде всего с человеком, «так как это есть самая непосредственная и близкая нам красота» («Критика критики», 1865) [19, с. 307]. Он сам не раз вдохновенно писал о женщине («она есть первообраз красоты» [17, с. 24]) и даже выдвинул гипотезу, что чувство прекрасного связано с половым влечением: «Как воспроизведение индивидуумов, так и воспроизведение образцов искусства сопровождается всегда высшим чувством наслаждения. И чувство эстетическое, и чувство сенсуальное⁵ проявляется, вероятно, посредством одного и того же органа в мозгу» («Труд и наслаждение», 1866) [23, с. 665]. Однако сведение эстетики к чувственным позывам Соловьев считал недостаточным для объяснения всех феноменов красоты. И прежде всего недостаточным для понимания искусства. Он неоднократно приводил в пример «бесстрастную силу» музыки, которая «заставляет и плакать, и радоваться, и доходить до самоотвержения, но никогда не возбуждает животной страсти» («Дети», 1866) [16, с. 12].

Не забыл Соловьев упомянуть и очевидное: в жизни много уродливых, болезненных явлений. «И патологические наросты развиваются по тем же законам, по каким развиваются изящнейшие женские лица. Красота и безобразие есть свет и тень жизни. Странно поэтому понятие прекрасного определять словом “жизнь”» [15, № 5, с. 310].

Сделав вывод о несостоятельности определения Чернышевского, Соловьев дает свое, феноменологическое определение: «Сущность ощущения, называемого прекрасным, заключается в гармонии между человеком и предметом <...>. Прекрасное поэтому не есть жизнь вообще, а только лучшее в жизни, более нравящееся, более гармонирующее с нашей природой» [15, № 5, с. 311]. И, как нам думается, Соловьев намного ближе подошел к научному объяснению феномена красоты, нежели Чернышевский, отождествивший ее со всем приятным и возбуждающим чувственность.

5 Этим словом Соловьев обозначал сексуальное влечение.

5

«Еще ошибочнее» находит Соловьев понятия Чернышевского о возвышенном и трагическом. Все размышления философов о природе возвышенного (наиболее глубокие у Канта) Чернышевский отбросил как якобы устаревшие, не отвечающие «современному» взгляду на мир. Для него возвышенное — это лишь то, что «гораздо больше, гораздо сильнее» того, с чем сравнивается [26, т. 2, с. 20] — например, известная гора или гроза. По Чернышевскому, «прекрасное и возвышенное — совершенно различные понятия» [26, т. 2, с. 21]. Споря с ним, Соловьев приводит примеры возвышенной красоты и громоздкого безобразия: «Массивные здания казарменной архитектуры ложатся на душу тяжело; рвущиеся же к небу своды готических построек возвышают дух. Если величиной определять сущность возвышенного, то к этому отделу можно, пожалуй, отнести все огромные стены без окон, которыми так безобразится Петербург» [15, № 5, с. 312].

Трагическое Чернышевский определил как «ужасное в человеческой жизни» [26, т. 2, с. 30], самонадеянно посчитав это определение «совершенно полным», охватывающим все явления этого рода «в жизни и в искусстве», и подчеркнув, что в жизни трагическое происходит «большую частью случайно» [26, т. 2, с. 19].

Представление о случайности трагического также является демонстративно антигегелевским [2, с. 141]. В своих «Лекциях по эстетике» Гегель писал: «С внешней стороны смерть Гамлета кажется случайной, вызванной поединком с Лаэртом и обменом шпагами. Но на заднем плане души Гамлета с самого начала стоит смерть. <...> при такой тоске и отвращении ко всем жизненным условиям, мы чувствуем с самого начала, что он погибший человек в своем жутком окружении; его уже почти съедает внутренняя усталость, прежде чем смерть приходит к нему извне» [12, т. 3, с. 610]. Как видим, трагедия в искусстве имеет мало общего с несчастными случаями, хотя в обыденном (современном) языке и закрепилось представление о *трагизме* случайной, безвременной гибели. Таким образом, Чернышевский сводил категории философской эстетики к банальностям житейского опыта, игнорируя опыт авторитетов этой науки. «...Везде видна какая-то механическая простота мысли», — замечает Соловьев [15, № 5, с. 314].

По мнению же Соловьева, трагическое в искусстве отражает сложную противоречивость человеческой природы: «В человеческих страстях

есть что-то роковое, труднопобедимое. Трагично не то, что Отелло убил Дездемону, как кажется автору <Чернышевскому>, а та борьба и душевная боль, которую перенес Отелло от своей страсти. Трагично не то, что убивают Макбета, а то, что он испытывает мучения, находясь между требованиями совести и жаждою власти. В человеке самом поэтому есть неиссякаемый источник скорби, которою он даже имеет присутствие духа любоваться» [15, № 5, с. 315–316].

6

Разобрав теоретические понятия Чернышевского об основных категориях эстетики, Соловьев переходит к анализу его суждений об отдельных видах искусства и находит их столь же легковесными. Так, Чернышевский убежден, что «в Петербурге нет ни одной статуи, которая по красоте очертаний лица не была бы гораздо ниже бесчисленного множества живых людей»; что краски живописи — «грубое, жалкое подражание; вместо нежного тела она рисует что-то зеленоватое или красноватое», вообще «живое тело не может быть удовлетворительно передано мертвыми красками» [26, т. 2, с. 55, 57]. Пейзажная живопись, по понятиям Чернышевского, — просто «суррогат» природных красок: «Конечно, гораздо лучше смотреть на самое море, нежели на его изображение; но, за недостатком лучшего, человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи — ее суррогатом» [26, т. 2, с. 77]. А портретную живопись он ставит в один ряд с фотографией — в полной уверенности, что ее задачи исчерпываются «воспоминанием о живом человеке» [26, т. 2, с. 92].

Соловьев аргументированно разбивает огульное суждение Чернышевского о неспособности изобразительных искусств адекватно передавать красоту природы и человека. Он доказывает — с примерами — что жанровые картины весьма реалистичны, что великие художники умели изображать не только внешнюю природу человека, но и «тонкие движения душевные» (указывая на полотна Рафаэля, Соларио, Мурильо, Гвидо Рени в собрании Эрмитажа). Словом, критик обнаруживает и любовь к изобразительному искусству, и знание предмета — в отличие от Чернышевского, который характеризует живопись и скульптуру с вульгарной простотой, находя в них одни недостатки: «... “Топорная работа” — вот настоящее имя всех пластических искусств, как скоро сравним их с природою» [26, т. 2, с. 58].

Изобразительные искусства никогда не вызывали у Чернышевского большого интереса: в картинах и статуях он искал лишь сходства с действительностью и не находил того, что ценил больше всего, — жизни: «Общий недостаток произведений скульптуры и живописи, по которому они стоят ниже произведений природы и жизни, — их мертвенность, их неподвижность» [26, т. 2, с. 55].

Об архитектуре Чернышевский не стал много распространяться, а просто отнес ее к «практическим деятельности» и вывел за рамки искусства, чем вполне доказал узость своей концепции, основанной на убеждении, что искусство только «воспроизводит» жизнь, а все, что ее дополняет и служит утилитарным целям, искусством не является. Разумеется, Соловьев с ним не согласен: «Полезные вещи красивой формы как бы вдвойне полезны, и это стремление делать самые обиходные предметы красивыми, непобедимо в людях» [15, № 5, с. 316].

Самые веские возражения Соловьева касаются музыки, поскольку в своих статьях он предстает меломаном, знакомым и с технической стороной этого искусства, чего нельзя сказать о Чернышевском. «Говоря о музыке, автор везде смешивает искусство с искусственностью. Замечая таким образом в искусстве одну только фальшивую сторону, неудивительно, что он даже и пение с музыкой выделяет из области искусства» [15, № 5, с. 322]. Соловьев имел в виду то курьезное место, где Чернышевский говорит, что пение, подобно разговору, «есть произведение практической жизни, а не произведение искусства», и, сравнивая итальянскую арию с «монотонным мотивом народной песни», отдает предпочтение последней за «искреннее чувство» [26, т. 2, с. 62]. На это, в числе прочего, Соловьев замечает: «Итальянская ария тоже произведение народа и, наконец, самые актеры из него большею частью вышли. И разве народные песни всегда искренни, всегда поются с чувством и не служат часто прибавкой к шалостям, попойкам и т. д.?» [15, № 5, с. 323].

Критикуя неудачную попытку Чернышевского встроить музыку в свою теорию «воспроизведения природы и жизни» («инструментальная музыка — подражание пению») [26, т. 2, с. 63], Соловьев резонно замечает, что музыка дальше всех искусств ушла от подражания природе: «Природа нема, в ней только шумы и громы. <...> Человек посредством органа голоса или другого инструмента, приложенного к его пальцам или губам, выражает звуки, которым в природе нет и подобия» [15, № 5, с. 323].

Как человек с развитым чувством прекрасного, Соловьев безошибочно распознал в Чернышевском человека, для которого искусство не было важной частью жизни. В письме к сыну Александру от 24 ноября 1873 г. Чернышевский писал, что человек, который говорит, что жить не может «без живописи и музыки», жлет «о самом себе для эффекта», потому что «музыка и живопись — со всеми другими изящными искусствами — одна миллионная доля интересов его жизни» и что «обыденные отношения к людям, с которыми живет человек в одной квартире» формируют человека несравненно больше, чем искусство [26, т. 14, с. 551]. Мысль эту ранее высказал Белинский (в приведенной выше цитате), но у него она не производит впечатления эпатажа, какой мы находим в суждениях Чернышевского об искусстве: «...сиденье на завалине (у поселян) или вокруг самовара (у горожан) больше развило в нашем народе хорошего расположения духа и доброго расположения к людям, нежели все произведения живописи, начиная с лубочных картин до “Последнего дня Помпей”» [26, т. 2, с. 272].

Вообще значения искусства Чернышевский не отрицал, но ценность его считал относительной и преходящей. «Ни в живописи, ни в музыке, ни в архитектуре не найдется почти ни одного произведения, созданного за 100 или 150 лет, которое не казалось бы ныне или вялым, или смешным, несмотря на всю силу гения, отпечатленную на нем» [26, т. 2, с. 50]. Уже в 1850-х гг. Чернышевский рассуждал об искусстве как типичный *шестидесятник*. Он был истинный «реалист» в писаревском смысле этого слова.

7

В начале своего трактата Чернышевский ясно дал понять, что его мысли «возникли на почве реальности» и носят «реальное направление» [26, т. 2, с. 5]. 1850-е и 1860-е гг. — это время, когда в России и на Западе завоевывал позиции *реализм*, и для таких людей, как Чернышевский и Писарев, он имел культовое значение. Реализм тогда понимали намного шире, чем сегодня, а именно как философское и научно-практическое отношение к миру, утверждающее «предшествование нашего бытия нашему мышлению» и составляющее «противоположность идеализму» [24, т. 9, с. 23].

Как мировоззрение реализм оказал большое влияние на сознание общества второй половины XIX в. и развитие искусства, дав имя художественному методу (ему предшествовал термин «натуральная школа», ко-

торым пользовались Белинский и Чернышевский). От произведений в то время требовали жизнеподобия, «правды», постановки злободневных вопросов. Для воспитательных, образовательных и пропагандистских задач больше всего подходила литература, и только она серьезно интересовала Чернышевского. Естественно, он был в первых рядах тех, кто хотел, чтобы искусство было «учебником жизни» [26, т. 2, с. 90], и его роман «Что делать?» был написан с этой целью. Соловьев уже в своей дебютной статье «Теория безобразия» обратил внимание на этот странный роман: «Жизнь в этом сочинении отдана как бы на произвол мысли, на жертву теории...» [21, с. 15].

Характерно, что фантазия художника — эта необходимая составляющая творчества — всячески третиновалась Чернышевским: «Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии — только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности» [26, т. 2, с. 91]; «Фантастически неумеренные мечты овладевают нами только тогда, когда мы слишком скудны в действительности» [26, т. 2, с. 97]; «...мечты воображения далеко уступают своею красотою и привлекательностью тому, что представляет нам действительность <...>. Ныне наука признает высокое превосходство действительности перед мечтою, узнав бледность и неудовлетворительность жизни, погруженной в мечты фантазии» [26, т. 2, с. 98] и др.

Однако неправдоподобного и фантастического в романе «Что делать?» так много, а инструктивного и практически полезного так мало, что уже в 1860-е гг. его называли утопическим — он служит ярчайшим примером расхождения художественной практики с теоретическими декларациями.

8

Главное, что не устраивало Соловьева в «Эстетических отношениях», — это сведение основной задачи искусства к «воспроизведению жизни». Такой приземленный взгляд на искусство происходил из убеждения Чернышевского, что «прекрасное в объективной действительности совершенно удовлетворяет человека» [26, т. 2, с. 91]. Как обычно, Соловьев не согласен с этим: произведения искусства создаются именно потому, что жизнь *не удовлетворяет* всех потребностей человека. «В порывах неудов-

летворенного желания гений человека производит поэзию; в ней он находит удовлетворение своему стремлению — к бесконечности, в ней чувствует себя вполне свободным, нравственно улучшенным, утешенным и даже счастливым, и в ней, наконец, слагает все свои заветные думы и надежды. Поэзия — это как бы вторая жизнь, в которой явления действительности представляются усовершенствованными, преобразившимися. Только поэзия дает нам понятие о том, что такое высшее счастье...» («Вопрос об искусстве», *Заключение*) [15, № 8, с. 655].

Соловьев верно понял, что *«теория воспроизведения»* Чернышевского — это попытка обновить классическую теорию «подражания природе», и это шаг назад от эстетики Канта, Шеллинга, Гегеля. Как писал Шеллинг, истинное подражание природе в искусстве состоит не в том, чтобы копировать жизнь, а в том, чтобы «уподобляться этой творческой силе» [27, т. 2, с. 54]. Говоря словами Соловьева, «теория творчества» (философия искусства) идет «впереди жизни», теория подражания идет «в уровень с жизнью», а «теория воспроизведения» Чернышевского — *«позади жизни»* [15, № 5, кн. 2, с. 333–334].

Нужно сказать, что у Соловьева были не только эстетические расхождения с Чернышевским, но и экзистенциальные. Ему не нравилось то «довольство жизнью», которым проникнута «теория воспроизведения». Жизнь для Чернышевского — абсолютная ценность, с которой связаны «все наши радости, все наше счастье, все наши надежды» [26, т. 2, с. 412]. Соловьев же смотрел на жизнь больше с мрачной стороны (недаром его любимым поэтом был Байрон). Счастье представлялось ему «какою-то химерой или мыльным пузырем, лопающимся так же скоро, как лопаются наши капиталы, наши связи и симпатии» («Принципы жизни», 1867) [20, с. 177]. *«Жажда счастья не может быть насыщена, утолена явлениями действительности...⁶»*, — подчеркивает он в пику Чернышевскому важную для него мысль [15, № 8, с. 654].

9

При почти полном расхождении взглядов Чернышевского и Соловьева на искусство разбор последнего демонстрирует уважительное отношение

6 Курсив и многоточие подлинника.

к убеждениям своего оппонента. Соловьев признает в Чернышевском «довольно замечательный ум», особенно выделяя «последовательность» его рассуждений: «Факты под пером его гнулись, но мысли никогда» [15, № 5, с. 309]. Такой квазиобъективный подход выгодно отличает статьи Соловьева от критики другого эстета — К.К. Случевского, который в своем разборе «Эстетических отношений» (написанном в конце 1866 г.) горячился и впадал в глумливый тон: «Я говорю господину Ч*, и знаю, что я говорю, и не изменю моих слов: вы ползли в вашей книге ползком пресмыкающегося, ваша деятельность была направлена на *оглушение людей*» [8, с. 55].

Критика эстетической теории Чернышевского в статьях Соловьева при всей ее обстоятельности не выходит за рамки общедоступного знания, и это рамки, очерченные самим Чернышевским. Соловьев не стал сверять его теорию с эстетикой Фишера (как это делал после Случевский), понимая, что философские аргументы не убедят сторонников Чернышевского. Критик стремился понять ход мыслей самого Чернышевского — логику здравого смысла, не нуждающуюся в философском обосновании.

Глубоко вчитываясь в текст диссертации Чернышевского, Н.И. Соловьев в своих толкованиях тех же понятий эстетики приходит к противоположным выводам и, по словам Акима Волынского, «постепенно опрокидывает шаткую постройку “Эстетических отношений искусства к действительности”» [1, с. 161].

В сущности, своим анализом «Эстетических отношений» Соловьев хотел доказать, что одного здравого смысла недостаточно, чтобы верно судить о красоте в ее многообразных проявлениях. «Анализ эстетический есть не менее сложное дело, как и анализ научный», — писал он в статье «Теория пользы и выгоды» (1864) [22, с. 9]. Н.И. Соловьев всегда стоял за науку и высоко оценивал роль гуманитарного знания в прогрессе человечества.

Заслуги же Чернышевского в области эстетики были и остаются неоднозначными: своей диссертацией он способствовал утверждению реализма в русском искусстве и одновременно высказал немало эпатазирующих и ошибочных суждений, которые давали повод критикам видеть в нем «врага» искусства. Соловьев был одним из первых, кто подметил слабые стороны «Эстетических отношений» и высказал свои замечания в основательном разборе.

Список литературы**Исследования**

- 1 *Вольнский А.Л.* <Флексер Х.Л.> Русские критики. СПб.: Тип. М. Меркушева, 1896. 827 с.
- 2 *Егоров Б.Ф.* Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. СПб.: Летний сад, 2009. 663 с.
- 3 *Егоров Б.Ф.* Соловьев Николай Иванович // Русские писатели 1800–1917. М.: БРЭ, 2007. Т. 5. С. 748–750.
- 4 *Кантор В.К.* «Срубленное древо жизни». Судьба Николая Чернышевского. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 528 с.
- 5 *Косенкова А.В.* Главный оппонент — Н.И. Соловьев // Мир Д.И. Писарева. М.: ИМЛИ РАН, 2000. Вып. 2: Исследования и материалы. С. 139–161.
- 6 *Лифшиц М.А.* Предисловие к «Лекциям по эстетике» Гегеля // *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. I–XVI.
- 7 *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских “Эпоха”. 1864–1865. М.: Наука, 1975. 302 с.
- 8 *Случевский К.К.* Явления русской жизни под критикою эстетики. Ч. 2. “Эстетические отношения искусства к действительности” господина Ч*. СПб.: Печ. В. Головина, 1866. 65 с.
- 9 *Щербаков В.И.* Д.И. Писарев и литература эпохи нигилизма. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 415 с.

Источники

- 10 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.
- 11 *Гегель Г.В.Ф.* Философия права. М.: Мысль, 1990. 524 с.
- 12 *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968–1973.
- 13 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- 14 *Писарев Д.И.* Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. М.: Наука, 2000–2013.
- 15 *Соловьев Н.И.* Вопрос об искусстве. *Статья первая* // Отечественные записки. 1865. № 5. Кн. 2. Отд. 1. С. 307–334; *Статья вторая* // Отечественные записки. 1865. № 6. Кн. 1. Отд. 1. С. 468–492; *Статья третья* // Отечественные записки. 1865. № 7. Кн. 1. Отд. 1. С. 58–86; *Статья четвертая* // Отечественные записки. 1865. № 8. Кн. 1. Отд. 1. С. 416–444; *Статья пятая* // Отечественные записки. 1865. № 8. Кн. 2. Отд. 1. С. 626–655.
- 16 *Соловьев Н.И.* Дети // Эпоха. 1865. № 1. С. 1–24 (отд. паг.).
- 17 *Соловьев Н.И.* Женщинам // Эпоха. 1864. № 12. С. 15–24 (отд. паг.).
- 18 *Соловьев Н.И.* Искусство и жизнь. Критические сочинения: в 3 т. М.: Изд. С.П. Анненкова, 1869.
- 19 *Соловьев Н.И.* Критика критики // Отечественные записки. 1865. № 9. Кн. 2. Отд. 1. С. 283–313.

- 20 Соловьев Н.И. Принципы жизни // Всемирный труд. 1867. № 1. С. 137–177.
- 21 Соловьев Н.И. Теория безобразия // Эпоха. 1864. № 7. С. 1–16 (отд. паг.).
- 22 Соловьев Н.И. Теория пользы и выгоды // Эпоха. 1864. № 11. С. 1–16 (отд. паг.).
- 23 Соловьев Н.И. Труд и наслаждение // Отечественные записки. 1866. № 4. Кн. 2. Отд. 1. С. 655–678; № 6. Кн. 1. Отд. 1. С. 562–583; № 7. Кн. 1. Отд. 1. С. 125–149.
- 24 Справочный энциклопедический словарь: в 12 т. / ред. А.В. Старчевский. СПб.: Изд. К. Крайя, 1847–1855.
- 25 Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 1982–(продолжающееся изд.).
- 26 Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. М.: Худож. лит., 1939–1953.
- 27 Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1989.

References

- 1 Volynskii, A.L. <Flekser, Kh.L.> *Russkie kritiki* [Russian Critics]. St. Petersburg, M. Merkushev Publ., 1896. 827 p. (In Russ.)
- 2 Egorov, B.F. *Izbrannoe. Esteticheskie idei v Rossii XIX veka* [Selected. Aesthetic Ideas in Russia of the 19th Century]. St. Petersburg, Letnii sad Publ., 2009. 663 p. (In Russ.)
- 3 Egorov, B.F. “Solov’ev Nikolai Ivanovich” [“Solovyov Nikolay Ivanovich”]. *Russkie pisateli 1800–1917* [Russian Writers of 1800–1917], vol. 5. Moscow, Bol’shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 748–750. (In Russ.)
- 4 Kantor, V.K. “*Srublennoe drevo zhizni.*” *Sud’ba Nikolai Chernyshevskogo* [“Felled Tree of Life.” *The Fate of Nikolay Chernyshevsky*]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016. 528 p. (In Russ.)
- 5 Kosenkova, A.V. “Glavnyi opponent – N.I. Solov’ev” [“The Main Opponent is N.I. Soloviev”]. *Mir D.I. Pisareva. Issledovaniia i materialy* [The World of D.I. Pisarev. Research and Materials], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2000, pp. 139–161. (In Russ.)
- 6 Lifshits, M.A. “Predislovie k ‘Lektsiiam po estetike’ Gегelia” [“Preface to Hegel’s Lectures on Aesthetics”]. Gегel’, Georg Vil’gel’m Fridrikh. *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 vols.], vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. I–XVI. (In Russ.)
- 7 Nechaeva, V.S. *Zhurnal M.M. i F.M. Dostoevskikh “Epokha.” 1864–1865* [The Periodical of M.M. and F.M. Dostoevsky “Epokha.” 1864–1865]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 302 p. (In Russ.)
- 8 Sluchevskii, K.K. *Iavleniia russkoi zhizni pod kritikoiiu estetiki* [Phenomena of Russian Life under the Criticism of Aesthetics], part 2: “Esteticheskie otnosheniia iskusstva k deistvitel’nosti” gospodina Ch* [“The Aesthetic Relationship of Art to Reality” by Mr. Ch*]. St. Petersburg, V. Golovin Publ., 1866. 65 p. (In Russ.)
- 9 Shcherbakov, V.I. *D.I. Pisarev i literatura epokhi nigilizma* [D.I. Pisarev and Literature of the Nihilism Era]. Moscow, IWL RAS Publ., 2016. 415 p. (In Russ.)