

Н.А. ДОБРОЛЮБОВ
ТЕМНОЕ ЦАРСТВО¹

[] В произведениях талантливого художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее все их и отличающее их от произведений других писателей. На техническом языке искусства принято назы-

[108]

вать это *миросозерцанием* художника. Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности,— понятия, принятые им на веру или добытые им посредством ложных, наскоро, чисто внешним образом составленных силлогизмов. Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им. Здесь-то и находится существенная разница между талантом художника и мыслителя. В сущности, мыслящая сила и творческая способность — обе равно присущи и равно необходимы и философу и поэту. Величие философствующего ума и величие поэтического гения равно состоят в том, чтобы при взгляде на предмет тотчас уметь отличить его существенные черты от случайных, затем — правильно организовать их в своем сознании и уметь овладеть ими так, чтобы иметь возможность свободно вызывать их для всевозможных комбинаций. Но разница между мыслителем и художником та, что у последнего восприимчивость гораздо живее и сильнее. Оба они почерпают свой взгляд на мир из фактов, успевших дойти до их сознания. Но человек с более живой восприимчивостью, «художническая натура», сильно поражается самым первым фактом известного рода, представившимся ему в окружающей действительности. У него еще нет теоретических соображений,

¹ Впервые опубликовано в журнале «Современник», 1859, № 7, отд. 3, стр. 17—78; № 9, отд. 3, стр. 53-128.

которые бы могли объяснить этот факт; но он видит, что тут есть что-то особенное, заслуживающее внимания, и с жадным любопытством всматривается в самый факт, усваивает его, носит его в своей душе сначала как единичное представление, потом присоединяет к нему другие, однородные факты и образы и, наконец, создает тип, выражающий в себе все существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченных художником. Мыслитель, напротив, не так скоро и не так сильно поражается. Первый факт нового рода не производит на него живого впечатления; он большею частью едва примечает этот факт и проходит мимо

[109]

него, как мимо странной случайности, даже не трудясь его усвоить себе. (Не говорим, разумеется, о личных отношениях: влюбиться, рассердиться, опечалиться всякий философ может столь же быстро, при первом же появлении *факта*, как и поэт.) Только уже потом, когда много однородных фактов наберется в сознании, человек с слабой восприимчивостью обратит на них, наконец, свое внимание. Но тут обилие частных представлений, собранных прежде и неприметно покоившихся в его сознании, дает ему возможность тотчас же составить из них общее понятие и, таким образом, немедленно перенести новый факт из живой действительности в отвлеченную сферу рассудка. А здесь уже приискивается для нового понятия надлежащее место в ряду других идей, объясняется его значение, делаются из него выводы и т. д. При этом мыслитель — или, говоря проще, человек рассуждающий — пользуется как действительными фактами и теми образами, которые воспроизведены из жизни искусством художника. Иногда даже эти самые образы наводят рассуждающего человека на составление правильных понятий о некоторых из явлений действительной жизни. Таким образом, совершенно ясным становится *значение художнической деятельности в ряду других отправлений общественной жизни*: образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах.

Отсюда ясно, что главное достоинство писателя-художника состоит в *правде* его изображений; иначе из них будут ложные выводы, составятся, по их милости, ложные понятия. Но как понимать *правду* художественных

изображений? Собственно говоря, *безусловной неправды* писатели никогда не выдумывают; о самых нелепых романах и мелодрамах нельзя сказать, чтобы представляемые в них *страсти* и пошлости были безусловно ложны, то есть невозможны, даже как уродливая случайность. Но *неправда* подобных романов и мелодрам именно в том и состоит, что в них берутся случайные, ложные черты действительной жизни, не составляющие ее сущности, ее характерных особенностей. Они представляются ложью и в том отношении, что если по ним составлять теоретические понятия, то можно при-

[110]

ти к идеям совершенно ложным. Есть, например, авторы, посвятившие свой талант на воспевание сладострастных сцен и развратных похождения; сладострастие изображается ими в таком виде, что если им поверить, то в нем одном только и заключается истинное блаженство человека. Заключение, разумеется, нелепое, хотя, конечно, и бывают действительные люди, которые, по степени своего развития, и не способны понять другого блаженства, кроме этого... Были другие писатели, еще более нелепые, которые превозносили доблести воинственных феодалов, проливавших реки крови, сожигавших города и грабивших вассалов своих. В описании подвигов этих грабителей не было прямой лжи; но они представлены в таком свете, с такими восхвалениями, которые ясно свидетельствуют, что в душе автора, воспевавшего их, не было чувства человеческой правды. Таким образом, всякая односторонность и исключительность уже мешает полному соблюдению правды художником. Следовательно, художник должен — или в полной неприкосновенности сохранить свой простой, младенчески непосредственный взгляд на весь мир, или (так как это совершенно невозможно в жизни) спастись от односторонности возможным расширением своего взгляда посредством усвоения себе тех общих понятий, которые выработаны людьми рассуждающими. В этом может выразиться связь знания с искусством. Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и вместе с тем полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном, факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый. Но художник, руководимый правильными началами в своих общих понятиях, имеет все-таки

ту выгоду пред неразвитым или ложно развитым писателем, что может свободнее предаваться внушениям своей художнической натуры. Его непосредственное чувство всегда верно указывает ему на предметы; но когда его общие понятия ложны, то в нем неизбежно начинается борьба, сомнения, нерешительность, и если произведение его и не делается оттого окончательно фальшивым, то все-таки выходит слабым, бесцветным и нестройным. Напротив, когда общие понятия художника правильны и вполне гармонируют с его натурой, тогда эта гар-

[111]

мония и единство отражаются и в произведении. Тогда действительность отражается в произведении ярче и живее, и оно легче может привести рассуждающего человека к правильным выводам и, следовательно, иметь более значения для жизни.

[...] Признавая главным достоинством художественного произведения жизненную правду его, мы тем самым указываем и мерку, которою определяется для нас *степень достоинства* и значения каждого литературного явления. Судя по тому, как глубоко проникает взгляд писателя в самую сущность явлений, как широко захватывает он в своих изображениях различные стороны жизни,— можно решить и то, как велик его талант. Без этого все толкования будут напрасны. Например, у г. Фета есть талант, и у г. Тютчева есть талант; как определить их относительное значение? Без сомнения, не иначе, как рассмотрением сферы, доступной каждому из них. Тогда и окажется, что талант одного способен во всей силе проявиться только в уловлении мимолетных впечатлений от тихих явлений природы; а другому доступна, кроме того,— и знойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но и вопросами нравственными, интересами общественной жизни. В показании всего этого и должна бы, собственно, заключаться оценка таланта обоих поэтов. Тогда читатели и без всяких эстетических (обыкновенно очень туманных) рассуждений поняли бы, какое место в литературе принадлежит и тому и другому поэту. Так мы полагаем поступить и с произведениями Островского. Все предыдущее изложение привело нас до сих пор к признанию того, что верность действительности, жизненная правда постоянно соблюдаются в

произведениях Островского и стоят на первом плане, впереди всяких задач и задних мыслей. Но этого еще мало: ведь и г. Фет очень верно выражает неопределенные впечатления природы, и, однако ж, отсюда вовсе не следует, чтобы его стихи имели большое значение в русской литературе. Для того чтобы сказать что-нибудь определенное о таланте Островского, нельзя, стало быть, ограничиться общим выводом, что он верно изображает действительность; нужно еще показать, как обширна сфера, подлежащая его наблюдениям, до какой степени важны те стороны фактов,

[112]

которые его занимают, и как глубоко проникает он в них. Для этого-то и необходимо реальное рассмотрение того, что есть в его произведениях.

[...] Не сравнивая значения Островского с значением Гоголя в истории нашего развития, мы заметим, однако, что в комедиях Островского, под влиянием каких бы теорий они ни писались, всегда можно найти черты глубоко верные и яркие, дока-зывающие, что сознание жизненной правды никогда не покидало художника и не допускало его исказить действительность в угоду теории. А если так, то, значит, и основные черты мирозерцания художника не могли быть совершенно уничтожены рассудочными ошибками. Он мог брать для своих изображений не те жизненные факты, в которых известная идея отражается наилучшим образом, мог давать им произвольную связь, толковать их не совсем верно; но если художническое чутье не изменило ему, если правда в произведении сохранена, – критика обязана воспользоваться им для объяснения действительности равно как и для характеристики таланта писателя, но вовсе не для брани его за мысли, которых он, может быть, еще и не имел. Критика должна сказать: «Вот лица и явления, выводимые автором; вот сюжет пьесы; а вот смысл, какой, по нашему мнению имеют жизненные факты, изображаемые художником, и вот степень их значения в общественной жизни». Из этого суждения само собою и окажется, верно ли сам автор смотрел на созданные им образы. Если он, например, силится возвести какое-нибудь лицо во всеобщий тип, а критика докажет, что оно имеет значение очень частное и мелкое, – ясно, что автор повредил произведению ложным взглядом на героя. Если он ставит в зависимость один от другого несколько фактов, а по рассмотрению критики окажется, что эти факты никогда в такой зависимости не

бывают, а зависят совершенно от других причин –опять очевидно само собой, что автор неверно понял связь изображаемых им явлений. Но и тут критика должна быть очень осторожна в своих заключениях: если, например, автор награждает в конце пьесы негодяя или изображает благородного но глупого человека,– от этого еще очень далеко до заключения что он хочет оправдывать негодяев или считает всех благород-

[113]

ных людей дураками. Тут критика может рассмотреть только: точно ли человек, выставляемый автором как благородный дурак, действительно таков по понятиям критики об уме и благородстве,— и затем: такое ли значение придает автор своим лицам, какое имеют они в действительной жизни?

Таковы должны быть, по нашему мнению, отношения реальной критики к художественным произведениям; таковы в особенности должны они быть к писателю при обозрении целой его литературной деятельности. Говоря об отдельном произведении, критика может увлекаться частностями и ставить в вину писателю то, что им лишь недостаточно выяснено. Но при общей характеристике частности могут остаться в стороне, и на первом плане является изложение общего мирозерцания писателя, как оно выразилось во всей массе его произведений. А как оно выразилось, это определяется теми предметами и явлениями, которые привлекали к себе его внимание и сочувствие и послужили материалами для его изображений. [...]

Н. А. Добролюбов. Собр. соч. В 9-ти т.
Т. 5, 1962, стр. 22—24, 28—29, 70—71