

A APROPRIAÇÃO REVOLUCIONÁRIA DE TCHERNICHÉVSKI DO CONCEITO HEGELIANO DE IDEAL

Mariana Lins Costa¹

RESUMO: O presente ensaio consiste numa introdução à dissertação de mestrado de Nikolai Tchernichévski, *A relação estética da arte com a realidade* [Эстетические отношения искусства к действительности], com destaque para a sua apropriação, de efeitos revolucionários, do conceito hegeliano de ideal. Para isso, empregar-se-á uma abordagem tanto histórica, quando filosófica. Afinal, muito embora a sua dissertação consista numa refutação teórica à estética desenvolvida por Hegel, trata-se de uma refutação cujo fundamento é, o que após Marx, convencionou-se chamar luta de classes. Na conclusão, apresentar-se-á uma breve e livre reflexão do significado histórico dessa dissertação a partir do próprio conceito de ideal de Hegel.

Palavras-chave: Tchernichévski, Hegel, ideal, herói, revolucionário.

CHERNYSHEVSKY'S REVOLUTIONARY APPROPRIATION OF THE HEGELIAN CONCEPT OF THE IDEAL

ABSTRACT: The current essay serves as an introduction to Nikolai Chernyshevsky's master's dissertation, *The Aesthetic Relations of Art to Reality* [Эстетические отношения искусства к действительности], emphasizing his revolutionary appropriation of Hegel's concept of the ideal. In doing so, both a historical and philosophical approach will be employed. Despite being a theoretical refutation of Hegel's aesthetics, Chernyshevsky's dissertation is grounded in what, following Marx, has conventionally been referred to as the class struggle. In conclusion, a brief and independent reflection on the historical significance of this dissertation will be presented, drawing from Hegel's own concept of the ideal.

Keywords: Chernyshevsky, Hegel, ideal, hero, revolutionary.

¹ Professora doutora da Universidade Estadual do Ceará. E-mail: mariana.lins@uece.br

1. A DISSERTAÇÃO DE TCHERNICHÉVSKI

A crítica de Tchernichévski à estética hegeliana foi elaborada na sua dissertação de mestrado intitulada *A relação estética da arte com a realidade*, concluída e publicada no ano de 1855. De acordo com a tradição soviética, a publicação dessa dissertação de Tchernichévski foi responsável por inaugurar uma nova era na história do pensamento russo, elevando a filosofia russa em geral a patamares até então sem precedentes (Scanlan, 1985, p. 1). Note-se que essa nova era do pensamento russo encontrou o seu o cume não tanto nas obras filosóficas e artísticas que deu lugar, mais sim na manifestação do espírito revolucionário nas massas que terminou por incitar. Pois Tchernichévski, para além de ter sido o pensador mais original da sua contemporaneidade, segundo ninguém menos do que Karl Marx (*apud* Deutscher, 1955, p. 71), é unanimemente considerado como o principal expoente do chamado populismo russo, movimento político cujos desdobramentos veio a desembocar nas revoluções de 1905 e 1917. Isso significa que *A relação estética da arte com a realidade*, objeto do presente ensaio, deu lugar a um debate que terminou em revolução.

Tchernichévski se formou pela Faculdade de História e Filologia da Universidade de São Petersburgo, em 1853. Segundo o relato de Franco Venturi, durante o período de graduação, Tchernichévski devorou tudo o que pôde sobre a filosofia de Hegel. Inclusive, ele relata em carta a sua contrariedade ao não encontrar na biblioteca da universidade as obras completas do ilustre filósofo alemão. De todo o modo, a leitura repetida das obras que tinha à disposição no período que esteve na universidade, lhe fez compreender, conforme também relatado em cartas, o quão ele mesmo era fruto de uma geração que se baseava profundamente no pensamento de Hegel (Venturi, 1960, p. 134). Embora reconhecesse que as ideias do filósofo alemão eram, em grande parte, o fundamento do seu próprio pensamento, ele se volta de modo definitivo contra o pensamento de Hegel já no final da graduação. Pois, se de um lado, Tchernichévski tinha em alta conta, segundo suas próprias palavras, a concepção hegeliana “do desenvolvimento histórico como uma eterna luta, como um movimento progressivo, no qual o substancial, presente desde o início, vai sendo adquirido ao longo do processo”, de outro lado, logo ele chegou à conclusão de que o filósofo alemão justificava o estado atual

do mundo – e, portanto, justificava a injustiça política e social. Vide, nesse sentido, o seguinte excerto retirado do seu diário de 1849, reproduzido por Venturi:

Ele [Hegel] parece ser um escravo da situação atual, da organização atual da sociedade [...] Ele extrai apenas consequências modestas. A característica de sua filosofia é evitar transformações tempestuosas; seus pensamentos sonham com a perfeição da delicada conservação do que já existe. (Tchernichévski *apud* Venturi, 1960, p. 134).

Um ano antes da sua morte, aos 61 anos, Tchernichévski fez um breve apanhado de seu desenvolvimento intelectual. Ele relata que no início da juventude se familiarizou com o hegelianismo tal qual interpretado pelos russos então mais radicais da geração a ele precedente, de modo que, quando na Universidade de São Petersburgo, conseguiu ler Hegel no original ficou decepcionado: para ele, Hegel não havia sido capaz de superar o estilo pesado decorrente da mentalidade escolástica (Ibidem). Embora, não seja o tema aqui, é necessário observar que essas interpretações russas radicais com as quais Tchernichévski foi iniciado no hegelianismo, já estavam impregnadas pela influência da esquerda hegeliana alemã, em especial de Max Stirner e Feuerbach. Assim, quando ao fim da graduação, Tchernichévski, por meio de um grupo clandestino, teve em mãos o seu primeiro livro de Feuerbach, ele já estava completamente preparado para aceitá-lo. Segundo as suas próprias palavras, ele havia estudado Feuerbach a ponto de poder recitá-lo “quase de cor”. Mesmo que na sua dissertação de mestrado não haja qualquer referência a Feuerbach, dada a forte censura da época, a presença deste filósofo alemão está ali não ausente, mas, sim, silenciosa.

Entender a escolha de Tchernichévski pela estética hegeliana como objeto da sua dissertação de mestrado e, com isso, a sua crítica a ela – que dito mais precisamente deve ser entendida como uma crítica de cunho político e social – exige uma breve contextualização histórica em que se deu essa escolha. Pois diferentemente da maioria dos países, os eventos políticos na história russa desempenharam (e ainda desempenham, como estamos todos sendo testemunhas) um papel crucial no desenvolvimento do pensamento filosófico e da produção artística dos seus ilustres filhos.

É fato que não só a sua dissertação de mestrado, como parte significativa das produções textuais de Tchernichévski estão de algum modo relacionadas à arte. De todo modo, como já é possível suspeitar, essa centralidade da arte no seu trabalho intelectual,

era não exatamente uma escolha, mas uma necessidade. A conjuntura política da Rússia do seu tempo obrigou Tchernichévski a se tornar doutos no que ficou conhecida como “linguagem de Esopo” – dado que apesar de incompreensível para os censores, mostrou-se suficientemente clara e óbvia para os seus leitores.

Por conta da censura, a reflexão sobre a arte e, especialmente, a produção literária constituíram-se como o único espaço onde o debate público e a livre criação tinham algum lugar. Como afirmou o próprio Tchernichévski: “A literatura e a poesia têm uma importância na Rússia que não tiveram em nenhum outro país”. E isso porque, continua ele, “em países onde a vida espiritual e social atingiu os altos degraus do desenvolvimento existe, por assim dizer, uma divisão de trabalho entre os vários ramos da atividade mental; enquanto entre nós só há um – a literatura” (Tchernichévski *apud* Venturi, 1960, p. 142-3). Obviamente nem essa quase exclusividade da literatura, nem essa ausência de divisão do trabalho intelectual eram espontâneas ou naturais. Os trinta anos de reinado do czar Nicolau I – inaugurado em 1825, com a repressão brutal e sanguinária contra o primeiro movimento insurrecional russo (formado, diga-se de passagem, por jovens da alta nobreza de São Petersburgo) – foi marcado por uma sufocante repressão intelectual, dado inclusive ter sido ele o criador da famosa polícia política secreta russa (depois, tragicamente, reatualizada pelos bolcheviques na sua temida Tcheka).

Sob o reinado de Nicolau I, a influência dos socialistas franceses e economistas ingleses que nos 1820 estava então começando a dominar as reflexões da classe educada russa, até culminar com a revolta de 1825, foi completamente extirpada. Na estufa imposta pelo regime opressivamente antipolítico de Nicolau I, as sementes da influência romântica alemã, que já tinham sido previamente plantadas, floresceram com exuberância. Conforme sintetizado pelo estudioso do período, o incansável biógrafo de Dostoiévski, Joseph Frank: “Em consequência disso”, “toda a preocupação com as questões práticas e empíricas do homem e da sociedade passou paulatinamente a ser desprezada na produção intelectual como indigna da verdadeira nobreza do espírito humano. [...] A arte e a metafísica idealista substituíram então as demais áreas da vida como foco do interesse cultural” (Frank, 2008, p. 146). Assim, se nos primeiros anos dos 1830, podemos destacar a forte influência de Schiller e Schelling, do final dos 1830 e ao

longo dos 1840, destaca-se justamente a influência quase histórica de Hegel. Os russos se debruçaram sobre o pensamento hegeliano com um fervor extraordinário. Como atesta Alexander Herzen nas suas Memórias: “não havia um único parágrafo nas três partes da Lógica, das duas da Estética, da Enciclopédia, e assim por diante, que não tivessem sido tópico de desesperadas disputas nas muitas noites que passamos em claro” (Herzen *apud* Ward, 1986, p. 20). Especialmente no que diz respeito à Estética, a sua influência nos 1840 russo como nos informa o estudioso Robert Jackson, podia ser respirada no ar (Jackson, 1966, p. 205).

Certamente, Tchernichévski estava muito menos interessado em discutir a relação entre beleza, arte e realidade em Hegel do que em propagar as suas próprias ideias. Sendo um pensador político de fins revolucionários, ele naturalmente se debruçou sobre essas questões da estética sob o ponto de vista social e político, e se teve por estilo uma ironia bastante ferina e, por vezes, deliberadamente rude – em vez de agressividade gratuita, como fora acusado, tratava-se, antes de tudo, da expressão estilística da sua profunda consciência de classe. Conforme colocado por M. Grigoryan na sua introdução à tradução para língua inglesa da seleção de ensaios filosóficos de Tchernichévski (em três volumes) preparado pelo Instituto de Filosofia da Academia de Ciências da URSS e publicada nos anos de 1950 e 1951:

Tchernichévski entrou na Universidade de São Petersburgo com o firme propósito de devotar-se à tarefa nobre e patriótica de contribuir com o desenvolvimento da ciência na Rússia. Ele, porém, logo percebeu que os principais obstáculos ao desenvolvimento da ciência eram o czarismo e a servidão. A sua atitude em relação à autocracia e ao sistema de servidão que vigoravam na Rússia adquiriu a forma definitiva nos seus anos de estudante, e foi nesse período que as suas convicções democrático-revolucionárias também tomaram forma (Grigoryan, 1953, p. 15).

É digno de nota que, entre os intelectuais russos, Tchernichévski foi o primeiro a dar definitivamente as costas ao culto rendido à filosofia de Hegel pela *intelligentsia* do seu país – não por acaso, inclusive, a sua dissertação foi reprovada pela banca. Uma recusa que se devia tanto a questões teóricas, quanto também, e principalmente, ao que hoje, após Marx, denominamos de luta de classes. Pois antes da entrada de Tchernichévski na produção intelectual, artística e política russas, a intelectualidade era, com pouquíssimas exceções, composta por indivíduos oriundos da pequena nobreza proprietária de terras. Tanto Tchernichévski, quanto o seu pupilo Dobroliúbov, porém,

pertenciam classe dos *raznotchíntsy*, termo que significa literalmente, “pessoas de várias classes” que não da nobreza, como clérigos, funcionários públicos de baixo escalão e profissionais provincianos que no rígido sistema de castas russo haviam conseguido galgar o acesso à educação. Diferentemente de membros oriundos da nobreza que poderiam sempre contar com outras fontes de renda se necessário, via de regra, os *raznotchíntsy* dependiam inteiramente do seu trabalho intelectual, mantendo-se na condição de membros da *intelligentsia*, sob o preço de considerável privação material, o que não raro conduzia a um completo esgotamento físico (não por acaso, Dobroliúbov morre aos 24 anos de tuberculose).

A crítica de Tchernichévski à estética hegeliana tem por fim a propaganda política, porque é, antes de tudo, uma crítica de classe. Em outras palavras: trata-se da análise de uma obra filosófica e especulativa de importância ímpar sob o fim, em vez de exegese, do despertar da consciência de classe nos seus leitores; e isso muito antes de Engels e Marx, cujos pensamentos só chegaram à Rússia em 1870, quando Dobroliúbov já estava morto e Tchernichévski exilado para todo sempre nos confins da Sibéria. Não por acaso, conforme já mencionado, o próprio Marx se referiu a Tchernichévski como o pensador mais original da sua atualidade. Ademais, o próprio fato de dois *raznotchíntsy* terem no seu tempo – e ainda antes da emancipação dos servos em 1861– tomado o lugar de protagonistas dos rumos da intelectualidade russa das mãos da pequena nobreza proprietária de terras, já era em si mesmo uma mudança de magnitude e capacidade cismática tais que, vieram a culminar, meio século depois, em nada menos do que revolução. Não há como negar que esses dois “Lessings socialistas”, como lhes alcunhara Engels (*apud* Nicholas Hans, 2012, p. 108), foram bem-sucedidos na sua incitação à insurreição. Não por acaso, o célebre panfleto de Lênin *O que fazer?* de 1902 foi nomeado em homenagem ao romance homônimo de Tchernichévski de 1863. Vide, nesse sentido, a síntese elaborada pelo crítico N. K. Mikháilovski acerca do significado do protagonismo dos *raznotchíntsy* no cenário intelectual russo:

“O que aconteceu? – Chegaram os *raznotchíntsy*. Nada mais aconteceu. Não obstante, esse acontecimento, por mais criticado que possa ser, e sejamos simpáticos a ele ou não, é da maior importância, porque marcou época na literatura russa; e era necessário que por todos os lados fosse dado a conhecer quão importante ele é” (Mikháilovski *apud* Frank, 2002, pp. 233-234).

2. BREVE RESUMO DA ESTÉTICA HEGELIANA PARA A COMPREENSÃO DA CRÍTICA E APROPRIAÇÃO DE TCHERNICHÉVSKI

A concepção hegeliana da arte ou, mais exatamente, do belo artístico extrapola os limites do que comumente se entende por arte. Pois a arte, diz Hegel, “por meio da ocupação com o verdadeiro como objeto absoluto da consciência, também pertence à esfera absoluta do espírito e, por isso, segundo o seu conteúdo, encontra-se no mesmo terreno da religião [...] e da filosofia” (Hegel, 1999, p. 115). Isso significa que o belo artístico ou arte *ideal* é, como a religião e a filosofia, uma forma de apreensão do absoluto, ou seja, uma das “*Formas*” sob as quais o absoluto (ou a verdade) é trazido à consciência como seu objeto. Diferentemente das demais *Formas*, porém, na arte (quando ideal), o absoluto é trazido à consciência como intuição e sensibilidade e, assim, de modo imediato. A verdade se apresenta aos sentidos, e, por isso, concreta e sensivelmente. Contudo, não devemos nos enganar com a altura que este grande racionalista atribui à arte. “Para nós”, modernos, diz ele, “a arte não vale mais como o mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si” (Idem, p. 114).

Nos Cursos de Estética, publicado originalmente em 1835, a arte enquanto campo de manifestação do absoluto é relegada a um estágio já ultrapassado do espírito, já que unicamente referente à religião da arte dos gregos antigos. “No conjunto, já desde muito cedo o pensamento se voltou contra a arte como representação sensibilizante do divino; [...] inclusive junto aos gregos, no caso de Platão que já se opôs com veemência aos deuses de Homero e Hesíodo” (Ibidem). Para o filósofo alemão, a sua época – e, portanto, a nossa – é aquela em que podemos até “ter a esperança de que a arte vá sempre progredir mais e se consumir, mas sua Forma deixou de ser a mais alta necessidade do espírito” (Ibidem). Mesmo que o absoluto tenha se apresentado, em um passado mítico, nas configurações artísticas, o “espírito”, diz ele, “continua olhando para frente”, de modo tal que a nós modernos cabe apreender o absoluto na sua terceira e última Forma, sendo esta a filosofia, “Forma mais pura do saber”, na qual a verdade é trazida à consciência na sua totalidade sob a “Forma do pensamento” (Idem, p. 118).

Dito sumariamente, o ideal da arte ou belo artístico é definido por Hegel como

adequação entre forma exterior e singular e conteúdo interior e universal ou ainda a exteriorização concreta e sensível adequada a uma interioridade em si mesma infinita. Isso significa que em uma obra de arte ideal tem-se a expressão sensível e particular do universal e espiritual. Segundo Hegel, a arte ideal (que é o mesmo que a arte enquanto campo de manifestação do absoluto) “transforma cada uma das suas configurações num Argos de mil olhos, para que a alma e a espiritualidade internas sejam vistas em todos os pontos” (Idem, p. 166).

Observe-se que com isso, o objeto da estética hegeliana é, exclusivamente, o belo artístico. O belo é concebido por Hegel exclusivamente como um produto de atividade humana, sendo assim uma revelação superior a qualquer objeto da natureza; trata-se da Forma inicial da manifestação do Absoluto resultante da “necessidade racional do homem de adequar o mundo interior e exterior numa consciência espiritual para si, como um objeto no qual ele reconhece o seu próprio eu”. Nesse sentido, “objetos naturais podem até ser belos, mas sua beleza é parasítica da arte: só a mente ou espírito é capaz de verdade e beleza” (Inwood, 1997, p. 226). O Sol, por exemplo, como objeto de beleza, é considerado por Hegel, como uma entidade inferior em beleza à manifestação do espírito sob a Forma da arte. Só há beleza na aparência sensível da verdade, ou seja, quando “o fenômeno exterior adequado ao conteúdo espiritual interior se torna a forma dele, isto é, quando o objeto é a revelação da própria verdade.

No plano do mundano e humano, a arte ideal se determina na figura do herói trágico. O herói, dada a sua condição de ideal ou belo artístico, é a concretização singular e humana de um conteúdo universal; nele o “particular no sentir e agir é arrancado da contingência” (Hegel, 1999, p. 187), posto que somente assim, “a particularidade concreta” pode ser exposta “em sintonia destituída de separação com o substancial”. Dito mais especificamente, “o justo e o ético”, o *ethos* universal, pertencem “de modo exclusivo e próprio” ao herói, constituem a “particularidade de sua vontade”, a sua mais pessoal resolução. É justamente porque o *ethos* universal transparece por meio do que há de mais pessoal no herói, como nas suas emoções e vontade, que as suas ações – em destituídas de separação com a sua subjetividade –, visam *necessariamente* “impedir a injustiça” na luta “contra monstros humanos e naturais” (Idem, p. 195). Daí que o seu destino invariavelmente trágico, não se lhe apresente como oposição, mas como a própria

revelação daquilo que ele é.

De acordo Hegel, nessa “interpenetração da individualidade na universalidade” jaz o significado da “verdadeira autonomia”, que cabe, portanto, exclusivamente aos verdadeiros objetos de arte. Isso implica considerar que no referente ao humano, a autonomia diz respeito unicamente à época dos heróis, na qual “o substancial e essencial da eticidade e da justiça” só podiam adquirir “efetividade nos indivíduos” (Idem, p. 190). O modo de “vida do Estado”, referente aos cidadãos do mundo moderno, é assim diretamente declarado por ele, como “modo de existência oposto” ao da idealidade heroica (Idem, p. 191). Conforme escreve nos seus *Cursos de Estética*, na “vida do Estado, o conceito do ético, a justiça e liberdade racional já se elaboraram e se resguardaram na Forma de uma ordem legal”, estando assim, “também presente no exterior”, mas com a vantagem de que o substancial já não mais dependeria da “individualidade e da subjetividade particulares do ânimo e do caráter” (Ibidem), como no caso da época dos heróis.

Observe-se, ante essas considerações, que se a autonomia coincide em Kant com o ideal de uma subjetividade propriamente moderna, em Hegel, paradoxalmente, a autonomia é restringida como condizente à idealidade heroica de um tempo imemorial. Pois, escreve o filósofo, embora estejamos

acostumados a atribuir autonomia à individualidade na firmeza do seu caráter subjetivo, [...] para cada sujeito, porém – a quem falta o verdadeiro Conteúdo da vida de tal modo que este permanece um conteúdo estranho para sua existência interior e exterior – cai [...] na oposição ao verdadeiramente substancial e perde por meio disso a posição de autonomia e da liberdade plenas de conteúdo” (Idem, p. 190).

Como se sabe, para Hegel não é possível que o verdadeiro Conteúdo universal seja apenas dado na Forma unilateral do subjetivo – como, segundo a sua interpretação teria sido tomado como suficiente pela filosofia de Kant. Na medida em que toda unilateralidade é um limite, uma deficiência, necessita superar-se como negativo e por isso, impulsiona para a ultrapassagem do limite sabido e pensado. Dizer que “a verdadeira autonomia” consiste “unicamente na interpenetração da individualidade na universalidade”, implica a ausência de separação e contraposição entre objetivo e subjetivo posto se estar diante da exigência de que “o verdadeiro” só “tem existência e

verdade no seu desdobramento para a realidade exterior” (Ibidem).

Na próxima seção veremos que Tchernichévski na sua crítica à estética hegeliana, não exatamente descarta, mas sim se apropria dessa exigência da interpenetração do universal e particular encerrada no conceito de ideal, subvertendo a sua lógica para revolucionários.

3. A CRÍTICA DE TCHERNICHÉVSKI À ESTÉTICA HEGELIANA E A SUA APROPRIAÇÃO REVOLUCIONÁRIA DO CONCEITO DE IDEAL

Tchernichévski inicia a sua dissertação com um resumo do conceito de belo considerado no interior da filosofia sistemática de Hegel, e já aí, praticamente no primeiro parágrafo, ele dá início ao seu estilo implacavelmente irônico – e, portanto, nada respeitoso ou cientificamente objetivo – que se fará presente do início ao fim na sua dissertação. Vide, nesse sentido, o excerto do resumo em que o *raznotchintsy* opta por traduzir o termo no original em alemão “*Schein*” (aparência) por “fantasma” (em russo “призрак”). Curioso, é que ele mesmo indica, no corpo do texto, essa sua opção bastante questionável de tradução:

[...] o belo de acordo com Hegel é apenas um “fantasma” (*ist ein Schein*) que vem da visão da superfície, ainda não iluminado pelo pensamento filosófico, que obscurece a aparente manifestação perfeita da ideia separada do objeto, assim quanto mais o pensamento está desenvolvido menos resta a beleza, até que finalmente, com o total desenvolvimento do seu pensamento, apenas a verdade resta; e a beleza então desvanece. (Tchernichévski, 1953, p. 283)

A definição do belo como um “fantasma” já que mera aparência da ideia absoluta será desenvolvida pelo crítico até o ponto de lhe permitir identificar o próprio absoluto de Hegel a uma fantasmagoria. Isso significa que na sua análise, Tchernichévski sugere repetidas vezes e de diferentes formas que o conceito de absoluto só poderia ser elaborado e exigido como passível de concretização por homens pertencentes a uma classe, cuja ausência de trabalho físico numa vida indolente e corrompida pela superficialidade de refinamentos e mimos, resultaria em excitações nervosas tais que se manifestariam, em meio a outros aspectos, numa imaginação excessiva e insaciável; e justamente por isso, doentia. Não é verdade que o belo seja a manifestação sensível adequada ao absoluto – o que, por sua vez, remete à ideia de perfeição –; em vez disso, segundo as palavras do

crítico: “podemos afirmar com segurança que o verdadeiramente belo é plenamente satisfatório a um homem mentalmente saudável a despeito de todas as suas imperfeições, não importando o quão grande elas sejam” (Idem, p. 317).

São recorrentes os momentos em que, na sua dissertação, Tchernichévski descobriu os conceitos centrais da estética hegeliana, destacando a excentricidade das exigências feitas pelo filósofo alemão, a partir do contraste com a perspectiva do homem simples e do campo que está pronto para se satisfazer com a beleza de uma forma menos exigente e mais tranquila. É realmente desconcertante, além de engraçado, que Tchernichévski tenha tido a audácia de sugerir, direta e indiretamente, que o conceito hegeliano de ideia absoluta e, por conseguinte, o de belo não passavam de conceitualizações oriundas dos desejos de uma vida ociosa, provida das condições materiais necessárias para tornar viável a elaboração minuciosa de supérfluas distinções conceituais. Para ele, um filho do campesinato russo, a complexidade da filosofia sistemática hegeliana não passaria de pura fantasia de uma vida vazia:

[...] um homem mentalmente são encontra muitos objetos deste tipo [belos] na realidade. Quando o coração de um homem está vazio, ele pode dar livre curso à sua imaginação, mas quando tem a mínima satisfação na vida, as asas da imaginação são limitadas. No geral, a fantasia se eleva acima de nós, quando a nossa realidade é limitada. (Ibidem)

A despeito da sua crítica, Tchernichévski permanece com a definição hegeliana de que a beleza pode ser entendida como adequação entre conteúdo universal e forma particular; e é a partir daí que promove, paulatinamente, a identificação entre o conteúdo universal e substancial e a própria vida enquanto natureza. Ou seja: o conteúdo universal – para Hegel, o absoluto que, sob a forma sensível é o belo – trata-se, segundo a refutação apresentada pelo *raznotchíntsy*, da própria vida, e não de um “fantasma”. Nas suas palavras: “A coisa mais geral e cara ao homem, para quem não há nada mais caro no mundo, é a vida; [...] por conta da própria natureza mesma, tudo o que é vivo tem horror à morte, à inexistência; eles amam a vida. E esta parece ser para nós a definição: ‘beleza é vida’” (Idem, p. 286).

Ao mesmo tempo em que a vida é o que há mais universal, ela se manifesta necessariamente de modo sensível, sendo, portanto, também beleza. Por meio dessa identificação entre beleza e vida Tchernichévski pretende desvincular a beleza da arte

para devolvê-la à natureza no seu sentido material. Embora ele identifique como uma característica comum à Estética considerar o belo da arte como superior ao belo da realidade viva, busca se fundamentar na constatação de que a natureza é capaz de oferecer objetos muito mais abundantes, díspares e belos do que a fraca imaginação humana; donde conclui que é à natureza a quem cabe a coroa da criação, sendo portanto apenas a natureza capaz de despertar no homem a sensação da beleza, isto é, a sensação de “uma alegria serena, como aquela que nos preenche quando estamos na presença de alguém que amamos” (Ibidem).

Note-se que a sensação oriunda da beleza é compreendida pelo crítico como bem-estar, porque o postulado “beleza é vida” é entendido, por ele, antes de tudo no seu significado mais assimbólico. Na sua avaliação sobre a beleza da luz do sol, por exemplo, objeto de inúmeras pinturas, ele não poderia estar em maior desacordo com a avaliação de Hegel acima mencionada de que o sol seria inferior em beleza a um objeto de arte verdadeiramente ideal. Afinal, segundo escreve: “A luz do sol e a luz da manhã são irresistivelmente belas, dentre outros aspectos, porque são fonte de toda a vida na natureza e porque a luz do dia tem um efeito benéfico direto nas funções vitais de uma pessoa, aumenta a sua atividade orgânica, tem um efeito benéfico sobre o humor” (Idem, p. 290). Para esse filósofo russo, portanto, a sensação espiritual da beleza tem como causa o bem-estar do corpo. E é daí inclusive donde se segue a sua conclusão bastante curiosa de que o senso estético, como todos os demais sentidos, em indivíduos saudáveis, “tem os seus limites normais de duração e intensidade e, desse modo, não pode ser concebido como insaciável e infinito” (Idem, p. 319).

O fato de a beleza da natureza não ser premeditada não é razão suficiente para considerá-la inferior à beleza da arte que é criada deliberadamente. Independentemente dos critérios que a imaginação humana – autodesignada sob o título pomposo de “racionalidade” – possa vir a estabelecer, fato é que a natureza é mais poderosa e mais criativa do que o mais genial dos artistas humanos. E o é, não porque as suas produções sejam mais dignas da contemplação passiva dos homens do que os objetos da arte, mas sim porque é a natureza quem produz as condições materiais para a manutenção da vida humana que é ela mesma antes de tudo natural; e produz de modo abundante, variado, múltiplo, não intencional e, portanto, belo:

De fato, a natureza inanimada não pensa sobre a beleza das suas criações, não mais do que uma árvore pensa sobre fazer sua deliciosa fruta. De todo modo, deve ser admitido que a nossa arte tem sido até hoje incapaz de criar algo como uma laranja ou uma maçã [...] as forças do homem são muito mais fracas do que aquelas da natureza; seu trabalho é extremamente áspero, grosseiro e indelicado se comparado ao da natureza. (Ibidem)

Quer Tchernichévski tenha compreendido Hegel ou não, fato é que ele se apropria do seu conceito de ideal de modo a subvertê-lo. Pois enquanto Hegel restringe o belo ou ideal ao campo da arte, Tchernichévski amplia a abrangência desse conceito exponencialmente e em diversas direções. Ele demonstra que a definição formal dada por Hegel à noção de beleza como adequação entre forma exterior e conteúdo interior, pode ser aplicada para o entendimento de toda e qualquer atividade humana. Toda atividade humana visa uma finalidade e é na medida em que executa melhor ou pior a finalidade que lhe deu origem que os seus resultados são avaliados como mais ou menos ideias. A fórmula geral por meio da qual Hegel elevou os objetos ideias de arte à condição de expressão fantasmagórica de um fantasma, seria a mesma fórmula geral que por indução se concluiria ao considerar qualquer um dos ofícios humanos – referentes ao artesanato, à indústria, à atividade científica etc. Com a ironia e rudeza deliberada que se tornaram a sua marca estilística – nada mais do que a expressão da sua inegociável consciência de classe –, ele desvenda o conceito hegeliano de belo enquanto adequação entre conteúdo e forma, o que ele traduz do alemão como “harmonia entre ideia e imagem” (em russo “гармония идеи и образа”), como uma expressão mais rebuscada da compreensão bastante ordinária, embora não por isso menos importante, compartilhada pelo senso comum, sendo esta a de que “todo trabalho deve ser bem feito”. Vide, nesse sentido, as suas próprias palavras:

[...] esta beleza formal, ou unidade de ideia e imagem, de conteúdo e forma [referência a Hegel], não é a característica especial que distingue a arte de todos os outros ramos da atividade humana. Na ação, um homem tem sempre uma finalidade, que constitui a essência de sua ação. O valor de um ato em si é julgado pelo grau em que este está de acordo com o objetivo que queremos atingir ao executá-lo. Todas as obras do homem são julgadas pelo grau de perfeição alcançado com a sua execução. Esta é uma lei geral para o artesanato, para a indústria, para a atividade científica etc. Também se aplica a obras de arte: o artista (consciente ou inconscientemente, não faz diferença) tenta reproduzir para nós um determinado aspecto da vida [...]. “A obra de arte luta

pela harmonia de ideia e imagem”² [citação de Hegel] nada mais e nada menos do que o ofício de sapateiro, o ofício de joalheiro, caligrafia, engenharia, determinação moral. “Todo o trabalho deve ser bem feito” este é o significado da frase “harmonia entre ideia e imagem”. (Tchernichévski, 1953, p. 370)

Ainda no início da sua argumentação, Tchernichévski especializa a sua concepção geral “beleza é vida” considerando a beleza no sentido específico de vida humana, que não envolve apenas a sensibilidade no sentido objetivo, mas também subjetivo, caso das emoções, vontade e pensamentos. A partir daí apresenta a conclusão bastante simples que se provou historicamente incendiária de que o belo ou ideal do homem é a vida “de acordo com as suas concepções”, ou ainda a vida “tal como ela deveria ser” (Idem, p. 287). Pois no que tange ao homem que é não só objetividade, mas também subjetividade há certa hierarquia das formas da vida bela: “primeiro a vida que o homem gostaria de viver, a vida que ele ama, e depois, qualquer vida; seja como for, é melhor estar vivo do que morto” (Idem, p. 286). Isto significa que a vida de um homem é bela quando ele expressa nas suas ações e atividades, as suas aspirações, emoções e concepções. E essa é uma idealidade que diz respeito não exclusivamente a heróis trágicos que, segundo Hegel, faziam em geral parte do estamento dos príncipes, mas, sim, ao ser humano em geral. A “interpenetração da individualidade na universalidade”, até então restrita ao belo artístico, ganha com Tchernichévski o significado abrangente do homem que vive de acordo com as suas concepções (o *ethos* na terminologia hegeliana), transmutando-se com isso no embrião da exigência revolucionária básica de adequação entre teoria e prática.

Em vez de excessivamente complexo e especulativo, esse *ethos*, ou seja, as concepções éticas segundo as quais o homem deveria viver são definidas por Tchernichévski a partir da perspectiva das “pessoas comuns”, e não dos altos cumes da intelectualidade filosófica – como seria o esperado numa dissertação de mestrado sobre filosofia da arte. Segundo defende, para as “pessoas comuns, “a boa vida, ‘a vida como deve ser’, significa simplesmente viver numa boa casa, ter o que comer, dormir o

² Hegel oferece diversas definições do ideal que remetem, de modo mais complexo a este sentido: ele fala do ideal como “a *unidade* do conceito com o fenômeno individual”, ou ainda como “aparência sensível da Ideia” ou como “unidade e concordância imanentes da existência determinada e da essência e do conceito autênticos” (Hegel, 1999, pp. 116; 126; 129).

suficiente; embora, ao mesmo tempo, a concepção camponesa de vida contenha sempre o conceito – trabalho” (Idem, p. 287). Ainda que não indique diretamente, Tchernichévski diferencia o conceito de trabalho característico ao campesinato, sugerindo-o como ideal. Pois se, de um lado, para os nobres russos e para nobres, em geral, o trabalho tendia a ser visto com horror ou desprezo, de outro, com a ascensão da burguesia industrial na Europa passou-se a atribuir uma importância excessiva e opressiva ao trabalho. No caso do campesinato, porém, o conceito de boa vida incluiria o conceito de trabalho, apenas porque é realmente “impossível viver sem trabalho; e porque na verdade a vida seria monótona sem ele”, não obstante se trataria de “um trabalho árduo, mas não exaustivo” (Ibidem).

É, seguindo essa mesma linha de raciocínio, que Tchernichévski interpreta a diferença entre o padrão de beleza da “sociedade” e o do campesinato como resultantes das diferentes concepções de vida que são por sua vez resultantes de diferentes modos de vida. Como não poderia ser diferente no seu caso, não há equivalência entre os dois polos, pois enquanto o padrão de beleza do campesinato é expressão da saúde, resultante de uma vida saudável e ativa, o da “sociedade” seria expressão de um “gosto artificialmente corrompido”, resultante de uma vida ociosa e doentia. De outro lado, ele reconhece que não só a doença torna, muitas vezes, o seu portador um tipo interessante, como também que o modo de vida (e com isso o padrão de beleza) considerado culturalmente como o mais desejável seria justamente o decorrente da doença: “O que deve ser feito? A doença é algo interessante, e praticamente inevitável, quando é a consequência do modo de vida que desejamos” (Idem, p. 288).

No caso específico das “descrições da beleza feminina”, o crítico observa que nas “canções folclóricas” russas, não é possível encontrar “um único atributo de beleza que não expresse uma saúde robusta e uma constituição equilibrada, que é sempre o resultado de uma vida de autossuficiência e constante esforço real, mas não de trabalho exaustivo” (Idem, p. 287). Quanto ao padrão de beleza feminina da sociedade, esse seria “totalmente diferente da tez fresca e das bochechas rosadas – que são os primeiros atributos da beleza segundo as concepções das pessoas comuns”. Diria respeito a um ideal de beleza “etérea” em que a “magreza” e “palidez”, além de pés e mãos pequenas, seriam atributos essenciais; sendo as causas de um tal ideal, em vez de etéreas, “sintomas do

único tipo de vida que a classe alta pensa ser possível – a vida sem trabalho físico”: “Durante várias gerações, os seus antepassados viveram sem realizar trabalho físico; com uma vida de ociosidade, pouco sangue flui para os membros; a cada nova geração, os músculos dos braços e das pernas ficam mais fracos e os ossos ficam mais finos” (Ibidem).

Da concepção “beleza é vida”, Tchernichévski também deduz que sendo a verdadeira beleza, a beleza da realidade, a arte “não pode criar nada igual em beleza aos fenômenos do mundo real” (Idem, p. 407). Daí se seguirá a sua negação do princípio da autonomia da arte preconizado por Hegel, e, conseguinte, afirmação do princípio da arte como imitação da natureza (para o que se vale de uma reflexão das posições de Platão e Aristóteles no tocante à arte enquanto imitação). Conforme postula diretamente: o “primeiro propósito da arte é reproduzir a natureza e a vida, o que se aplica a todas as obras de arte sem exceção” (Idem, p. 364). No seu sentido mais elementar, a arte teria então a função de servir como uma espécie de substituto necessariamente inferior da natureza na ausência da mesma:

O mar é belo; olhando para ele, nós nunca sequer pensaremos em ficar insatisfeitos com ele esteticamente. Mas nem todas as pessoas vivem próximas do mar; muitas pessoas nunca tiveram em suas vidas a chance de vê-lo, embora elas desejassem intensamente vê-lo e admirá-lo. Consequentemente imagens marinhas as interessam. Certamente é preferível ver o mar propriamente dito do que as suas imagens; mas quando uma coisa boa não está disponível, o homem se satisfaz com uma inferior. Quando o artefato original não está presente um substituto cai bem. Mesmo as pessoas que podem admirar o mar real nem sempre podem fazê-lo, e então elas acessam as memórias dele. Mas a imaginação do homem é fraca; ela precisa de suporte e alerta. Assim, para reviver as suas memórias do mar, para vê-las mais vividamente na sua imaginação, ele olha as imagens marinhas. Este é o único propósito de muitas obras de arte: a de fornecer àquelas pessoas que não podem gozar da beleza na realidade, a oportunidade de se tornarem familiar àquilo ao menos em algum grau, [ou] para servir de lembrete, para incitar e reviver as memórias da beleza na realidade na mente daquelas pessoas que se tornaram familiares através da experiência que adoram recobrar. (Ibidem)

Para o crítico radical, a realidade da vida (seja esta natural ou humana) não é reproduzida na arte, porque a arte é o campo indicado para prover os reparos de uma vida, por essência, insuficientemente bela; ao contrário disso, a vida é reproduzida na arte precisamente porque é bela. E de uma beleza superior à de qualquer obra de arte. Tal como as cópias de uma pintura original lhe serão sempre inferiores; a arte, sendo imitação

da realidade é necessariamente inferior a realidade. Sob essa perspectiva, os objetos da arte não são um fim em si mesmos e, portanto, não podem ser considerados autônomos – passíveis de serem acessados apenas por seres humanos que cultivaram um gosto sofisticadíssimo. Na medida que conteúdo da arte é a própria vida, a arte “interessa ao homem não na condição de especialista ou acadêmico, mas de um ser humano ordinário; ela é de interesse comum” (Idem, p. 370).

De todo modo, como não poderia deixar de reconhecer num trabalho que tem como objetivo a filosofia de Hegel, a vida real de um ser humano não diz respeito apenas à sua relação com objetos e seres exteriores, mas envolve principalmente a sua interioridade, o mundo das nossas emoções. Sendo ante esse reconhecimento, que o filósofo russo postula ser o conteúdo e, portanto, a “finalidade mais geral da arte” a reprodução do “fenômeno da vida real naquilo que é interessante ao homem” (Idem, p. 373). Isso significa dizer que, ao representar os estados subjetivos, o propósito da arte para além da mera imitação é o de “capacitar as pessoas a uma compreensão mais completa da vida”, de “explicar a vida” (Ibidem). Em vez de autônoma, a arte tem, portanto, certa função pedagógica ante a realidade, até porque, conforme esclarece: “um objeto ou evento pode ser mais inteligível em uma obra poética do que na realidade, mas apenas no caso de reconhecermos nesta uma clara e vívida alusão à realidade” (Idem, p. 374).

Sob essa perspectiva, a arte tem como conteúdo e finalidade o mais significativo da vida, e é por representar subjetivamente e objetivamente a realidade do indivíduo de modo direto, que está em posição de vantagem em relação ao discurso filosófico que tem o mesmo conteúdo e finalidade sob a forma especulativa. Através da obra de arte, em especial, no caso da poesia, “é muito mais fácil para nós nos familiarizarmos com um objeto”, já que “nos tornamos mais rapidamente interessados em algo que nos é apresentado numa forma viva do que numa forma dura e abstrata” (Ibidem). Com isso, Tchernichévski eleva a forma da arte acima da forma da filosofia especulativa, subvertendo ao mesmo tempo a hierarquia das manifestações do espírito absoluto em Hegel (arte, religião e por fim filosofia) e o princípio da autonomia da arte por ele postulado. Para este que foi um Shakespeare agitador das massas, não se deve em nenhuma circunstância atribuir à arte um “significado independente como se fosse algo

que pudesse competir com a plenitude da vida real”: a arte só tem valor como uma força auxiliar, como meio “cuja importância reside na propaganda” (Tchernichévski *apud* Matlaw, 1962, p. xvi).

Não só a arte, como a própria filosofia especulativa na medida em que não são autônomas, são consideradas por Tchernichévski como ferramentas da política e da ética, posto ser a vida com as suas necessidades imediatas, concretas, materiais e afetivas o que efetivamente interessa. A bela retratação das delícias da vida campestre ou das vacilações amorosas e contradições subjetivas internas de heróis cultos e bem alimentados lhe pareciam supérfluas ante um país de maioria serva, analfabeta e miserável. Sendo esse posicionamento que o levará a estimar os artistas apenas de acordo com as suas convicções políticas e mais do que isso: a partir do comportamento dos próprios artísticas ante as suas convicções. Conforme sintetizado por Joseph Frank: “Os artistas, dizia o crítico radical, tinham a obrigação de subordinar sua inspiração à ‘vida’, sendo ‘vida’ entendida por ele, no interior do contexto teocrático e semifeudal russo, como a tarefa imediata de obter justiça social” (Frank, 2002, p. 125).

Desde a sua estreia na intelectualidade, Tchernichévski empreendeu uma verdadeira batalha contra os intelectuais oriundos da pequena nobreza. O seu ataque à superioridade da arte – superioridade que, segundo ele, “tinha cheiro de igreja” – era em última instância um ataque a esses intelectuais enquanto modelos de idealidade humana. Segundo o seu diagnóstico, se a *intelligentsia* consagrada da sua época, a despeito de todo seu o fervor humanista, havia falhado miseravelmente em concretizar a sua subjetividade humanista em feitos objetivos para além de palavras vazias do verdadeiro conteúdo que é vida, foi porque se apegaram a uma imagem idealizada da liberdade e da beleza e gastaram todo o seu tempo, no melhor dos casos, preocupando-se “com o autoaperfeiçoamento individual em vez de com a reconstrução da sociedade” (Tchernichévski *apud* Carr, 1961, p. x).

Uma preocupação com o autoaperfeiçoamento unilateral da subjetividade, que embora deficiente – dada a sua ausência de concretização no objetivo –, só havia sido capaz de satisfazer os nobres e humanistas intelectuais russos, porque eles tinham a sua condição material objetiva assegurada pelo mesmo sistema de servidão e exploração que subjetivamente desprezavam. Para Tchernichévski, é um erro concordar com a

opinião de que sonhos fantásticos (absurdos e, portanto, obscuros inclusive para a própria imaginação) devem ser considerados como as exigências mais verdadeiras do homem. Todas as exigências foram exageradas, e, em essência, não passam de combinações de palavras sem sentido que foram inventadas por uma imaginação ociosa e proclamadas como as mais desejáveis para o ser humano, embora, na verdade, só sirvam para a diversão. (Tchernichévski, 1953, p. 390).

Conforme declara diretamente: “A defesa da realidade contra a fantasia, a tentativa de provar que obras de artes não podem ser comparadas com a realidade viva – esta é a essência desse ensaio [dissertação]. [...] A realidade está acima dos sonhos, e os propósitos essenciais estão acima dos clamores fantásticos” (Idem, p. 379).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível supor que, analogamente ao modo que Hegel entendeu o herói trágico, Tchernichévski compreendeu o revolucionário como uma individualidade ideal pertencente a uma idade anterior à verdadeira legalidade; devendo portanto ser o revolucionário – junto a outras individualidades ideais e, por isso, revolucionárias – senão o fundador, pelo menos o arauto do verdadeiro “Estado” (ou da verdadeira comunidade), em que o justo e o ético são efetivamente o conteúdo dos costumes, leis, direitos e deveres. Obviamente essa possibilidade de anúncio e fundação de um novo Estado e/ou organização social torna antes necessária a destruição das velhas formas estatais e sociais que concretizariam a antítese de uma vida de acordo com as próprias concepções revolucionárias. Quando não se pode amenizar a platitude de que um Estado opressor e arcaico simplesmente não é a concretização do *ethos* universal, o substancial volta, como na época heroica, a depender exclusivamente da “individualidade e da subjetividade particulares do ânimo e do caráter” para a sua concretização. Isso, ao que parece, Tchernichévski compreendeu muito bem, assim como compreendeu que o revolucionário é um tipo bastante específico de herói que precisa ser maioria para dar lugar ao feito.

Em outras palavras, está-se aqui a supor que para esse nosso *raznotchíntsy*, na ausência da “vida do Estado” que não fosse a encarnação da opressão e exploração, caberia unicamente aos revolucionários concretizar na sua individualidade particular o justo e o ético, uma condição que, em meio a um Estado, por assim dizer, ilegal do ponto

de vista do universal, conduzi-los-ia, por necessidade – já que neles, como no caso do herói, o “particular no sentir e agir é arrancado da contingência” –, a combater a injustiça, sob o preço da própria vida.

De modo ideal, a dissertação de Tchernichévski se apresentou como um ultimato de guerra de classes que, bem-sucedido, converteu-se historicamente no atestado de óbito da precondição colocada por Hegel ao ideal heroico: a de pertencer ao “estamento dos príncipes”. Tchernichévski especialmente nas suas críticas literárias, após a publicação da sua dissertação, toma como uma das suas principais tarefas denunciar a intelectualidade russa da sua época – que era efetivamente pertencente ao “estamento dos príncipes”, já que oriunda da pequena nobreza –, como a própria negação da adequação entre forma e conteúdo; o que em termos hegelianos implica uma deficiência do próprio conteúdo interior espiritual. Não só a obra, mas sobretudo a vida de Tchernichévski e do seu pupilo Dobroliúbov atestam a elevação de ambos à condição do ideal heroico-revolucionário que propagavam, o que efetivamente lhes custou a saúde, liberdade e qualquer espécie de conforto.

É que como bem atentou Lênin, ele mesmo um *raznotchíntsy*, ainda que em um contexto totalmente outro: difícil mesmo é ser um revolucionário “quando ainda não existem condições para luta”, posto que isto exige ao indivíduo, sob a terminologia aqui apresentada, a autonomia referente à “interpenetração da individualidade na universalidade” no interior da vida humana prosaica cerceada pela violência política, econômica e social:

Não é difícil ser revolucionário quando a revolução já estourou e está em seu apogeu, quando todos aderem à revolução simplesmente por entusiasmo, modismo e inclusive, às vezes, por interesse pessoal de fazer carreira. [...] É muitíssimo mais difícil - e muitíssimo mais meritório – saber ser revolucionário quando ainda não existem as condições para a luta direta, [...] numa situação não revolucionária, entre massas incapazes de compreender imediatamente a necessidade de um método revolucionário de ação. (Lênin, 1978, p. 113)

REFERÊNCIAS

ANDERSON, N. K. *The perverted ideal in Dostoevsky's "The Devils"*. New York: Peter

Lang Publishing, 1997.

CARR, E. H., “Introduction”. In: Tchernichévski. *What is to be done?* Trad. Benjamin R. Tucker, New York: Alfred A. Knopf & Random House, 1961.

DEUTSCHER, Isaac. *Heretics and renegades and other essays*. London: Hamish and Hamilton, 1955, p. 71.

FRANK. *Dostoiévski: As sementes da revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FRANK. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação, 1860-1865*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002.

HANS, N. *The Russian Tradition in Education*. New York: Routledge, 2012.

HEGEL. *Cursos de Estética I*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.

INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

JACKSON, R. L. *Dostoevsky's quest for form: a study in his philosophy of art*. New Have and London: Yale University Press, 1966.

LÊNIN. V. *Esquerdismo, doença infantil do comunismo*. São Paulo: Símbolo, 1978.

MATLAW, R. E. “Introduction”. In: *Belinsky, Chernyshevsky, and Dobrolyubov Selected Criticism*. Edited by Ralph E. Matlaw. New York: E. P. Dutton & Co., 1962.

SCANLAN, James P. “Nikolaj Chernishevsky and the philosophy of realism in nineteenth-century Russian aesthetics”. *Studies in Soviet Thought*, vol. 30, pp. 1-14, 1985.

TCHERNICHÉVSKI, N. *Selected philosophical essays, 1828-1889*. Moscow: Foreign Languages Pub. House, 1953.

VENTURI, F. *Roots of revolution: a history of populist and socialist movements in nineteenth century Russia*. Introduction of Isaiah Berlin. Trad. Francis Haskell. New York: Alfred A. Knopf, 1960.

WARD, B. W. *Dostoevsky's critique of the West: the quest for the earthly paradise*.

Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1986.

