

Валерий Коновалов

## ПРОБЛЕМА ВОЗВЫШЕННОГО В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 50-х - 70-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Вторая половина пятидесятых - семидесятые годы XIX века - один из наиболее драматичных и интересных периодов в истории России. Это время подготовки и проведения великих, но незавершенных реформ, когда закладывались социально-экономические, идеологические и философские предпосылки тех событий, которые, спустя десятилетия, потрясут Россию и весь мир.

Категория возвышенного в этом контексте представляет особый исследовательский интерес. Как в любую переходную эпоху, когда начинается ломка сложившихся социальных, этических и нравственных установок, в 50-70-е годы XIX века происходит поляризация общественного мнения, которая захватывает и сферу эстетических представлений, тем более что в России за спорами об искусстве всегда отчетливо прослеживались отголоски политической борьбы. Не удивительно поэтому, что и такие понятия, как прекрасное, возвышенное, трагическое, добро, красота и другие, не были понятиями, отчужденными от злобы дня.

Но, конечно, их нельзя рассматривать в узко публицистическом аспекте. Злободневность не исключала, а даже усиливала стремление к постижению глубинной сущности происходящего, что связано с просветительскими и нравственно-этическими традициями русской культуры. Белинский и К. Аксаков, Чернышевский и Дружинин, Добролюбов и Ал. Григорьев, Писарев и Страхов – каждый по-своему выражали эту тенденцию. Они были оппонентами в общественных и литературных дискуссиях, но в более широком социокультурном контексте направленность их исканий и взглядов свидетельствует не о расколе, а о единстве русской культуры как особого духовного мира, в котором главным был вопрос "что делать?".

Необходимо также учитывать, что осмысление эстетических категорий неотделимо от общего состояния культуры и литературы 50-70-х годов, а это время создания великих творений Достоевского и Л. Толстого, Некрасова и Фета, Тургенева и Гончарова, Островского и Сухово-Кобылина, время передвижников, композиторов "могучей кучки", время

бурного развития естественных наук, социологии, инженерного дела. Духовная энергия нации находила свое выражение прежде всего в сфере науки и культуры, хотя мыслящая часть общества остро ощущала противоречие между потребностями страны и существующими политическими и государственными структурами.

На характер эстетических дискуссий 1850-70-х годов оказывали влияние западные философские и эстетические теории (Кант, Гегель, Фейербах, Конт, Тэн, Спенсер и др.), хотя их теории трансформировались применительно к традициям и специфике русской действительности.

Все эти предварительные замечания необходимы для обоснования особенностей функционирования возвышенного в социокультурном контексте 1850-70-х годов.

Следует отметить, что понятием возвышенное может охватываться разный круг явлений: возвышенное как исключительные, необыкновенные явления в природе и обществе; возвышенное как субъективно-ценностное переживание, опирающееся на "нравственное сознание человека" (Кант), которое поднимает его над силами окружающего мира; возвышенное как явление искусства, которое, будучи художественным освоением мира человеком, отражает все грани и формы возвышенного в жизни, делая их предметом эстетического восприятия. И, наконец, возвышенное – одна из эстетических категорий, определяющая в логической форме самое это понятие.

Именно в этом, последнем значении будет рассматриваться возвышенное на материале теоретических работ и дискуссий 1850-70-х годов.

Однако нужно подчеркнуть, что в понятие возвышенного вкладывалось весьма различное содержание. По-разному определяли категорию возвышенного псевдо-Лонгин, Берк, Кант, Гегель, Шиллер, Шеллинг, русские теоретики первой половины XIX века. Разнобой определений, отмечаемый каждым исследователем истории эстетики, объясняется по-разному. По мнению Б. Кроче, высказанному в книге *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*, эстетические категории – это своеобразные метафоры, лишенные реального содержания. Современная исследовательница Ch. Pries в предисловии к книге *Das Erhabene*, отмечая многообразие мнений о возвышенном, объясняет это спецификой структуры самого возвышенного: "Die Vielfalt möglicher Äußerungen über das Erhabene ist also nicht Ausdruck von Beliebigkeit, sondern Folge der paradoxen und "unfaßlichen" Struktur des Erhabenen selbst" (Pries 1989, S. 12). Для нее теория возвышенного должна быть теорией парадокса, так как возвышенное – выражение того, что невыразимо. Близок к такому же выводу Х.-Г. Гадамер, который считает, что "условие подлинности философской проблемы, по существу, сводится, собственно, к

неразрешимости этой проблемы. Иными словами, она неизбежно оказывается настолько многозначительного и основополагающего свойства, что встает каждый раз заново, ибо никакое мыслимое решение ее не в состоянии разделаться с ней окончательно" (Гадамер 1991, с. 321). Такая подвижность и расплывчатость понятий приводит к тому, что категория возвышенного в работах разных авторов приобретает разную наполненность, пересекаясь с такими категориями, как прекрасное, великое, идеальное, трагическое и т.д. Поэтому, исследуя систему эстетических взглядов какого-либо автора, необходимо иметь в виду не только то, какую терминологию он использует, но и то, какое содержание вкладывается в нее. Несмотря на широкий диапазон в определении различных эстетических категорий, в процессе развития истории эстетики как науки сложились определенные инвариантные модели эстетических категорий, которые, наполняясь новым содержанием, сохраняют ту определенность, которая позволяет говорить о границах и мере понятия, поэтому, как отмечают авторы монографии *История эстетических категорий* А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков, "невозможно пользоваться эстетическими категориями как попало, без учета их специфического и существенного содержания" (Лосев, Шестаков 1965, с. 8). Сущность возвышенного удачно выражена в определении, данном философом В. П. Крутоусом в его работе *Возвышенное как эстетическая категория*: "Возвышенное это одна из основных категорий эстетики, отображающая совокупность природных, социальных и художественных явлений, исключительных по своим количественно-качественным характеристикам и выступающих благодаря этому источником глубокого эстетического переживания" (Крутоус 1984, с. 41). Следует добавить, что эстетическое переживание возвышенного не сводится к чувству изумления, восхищения или страха перед необычным или исключительным, но включает в себя особое состояние, утверждающее величие человеческого духа, способного постигнуть разумом бесконечность мира, величие природы, преодолеть через катарсис трагическое и ужасное.

В таком широком понимании категория возвышенного привлекала в 1850-70-е годы внимание теоретиков и писателей разных направлений. Сам термин 'возвышенное' в дискуссиях тех лет употреблялся редко, но содержание этой категории довольно четко прослеживается в определении таких категорий, как идеал, красота, пафос и др., причем их интерпретация дает яркое представление о своеобразии развития эстетической мысли всего периода.

Одним из тех, кто специально исследовал проблему возвышенного, был Н. Г. Чернышевский. Возвышенному он уделил много внимания в главной своей теоретической работе *Эстетические отношения искусства*

к действительности, в статье "Возвышенное и комическое", дополнением к этим работам являются отдельные суждения в "Очерках гоголевского периода русской литературы" и в статье "О поэзии Аристотеля". Все эти работы были написаны в середине 1850-х годов.

Пафос критики Чернышевского направлен, как он пишет в "Предисловии" к 3-му изданию *Эстетических отношений* (1888 г.), против "метафизической философии" Канта и особенно Гегеля. Своим учителем он называет в этом предисловии Фейербаха и даже заявляет, что "желал только быть истолкователем идей Фейербаха в применении к эстетике" (Чернышевский 1950, с. 469). Но, конечно, Чернышевский не ограничивается ролью ученика Фейербаха: его эстетическая теория – оригинальная система взглядов, целиком погруженная в литературную и общественную ситуацию середины 1850-х годов, опирающаяся на традицию эстетики Белинского и дающая теоретическое обоснование укрепляющего свои позиции гоголевского направления в литературе.

Впрочем, отношение Чернышевского к эстетике Гегеля далеко не однозначно: отвергая его идеализм, Чернышевский во многом опирается на принципиальные положения его понятий о прекрасном и возвышенном, смещая акценты и переводя гегелевские тезисы на язык своей системы. Он пишет, что новое понятие о сущности прекрасного, будучи совершенно отличным от прежних, гегелевских представлений, "вместе с тем представляется как их необходимое дальнейшее развитие", но с другой точки зрения. "Возводится на степень общего и существенного начала то, что прежде считалось частным и второстепенным признаком" (там же, с. 410). Это указание важно для понимания подхода Чернышевского к пониманию возвышенного и специфики его метода.

Возвышенное у Чернышевского может быть рассмотрено лишь в контексте его представлений о прекрасном, поэтому необходимо хотя бы в общей форме остановиться на этой категории.

Гегель на первых же страницах своей *Эстетики* определяет ее предметом область искусства, задача которого – осознание высших интересов духа. Логичным поэтому является тезис Гегеля, что "прекрасное есть идея как непосредственное единство понятия и его реальности" (Гегель 1968, т.1, с. 125). С этих позиций рассматривается им прекрасное в природе и прекрасное в искусстве. Гегель признает "естественную жизненность как прекрасное", но это прекрасное остается, по его мнению, неопределенным и абстрактным. Прекрасное в природе несовершенно в силу своей конечности, ограниченности и внешней зависимости, поэтому Гегель исключает прекрасное в природе из области эстетического исследования, для него "художественно прекрасное выше природы" (там же, с. 8), так как в нем устраняется все лишнее и случайное. Выспим

проявлением прекрасного оказывается для Гегеля искусство как чувственное явление идеи.

Именно против такого понимания прекрасного и выступает Чернышевский. Исходное положение его эстетики – "прекрасное есть жизнь": "прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни" (Чернышевский 1950, с. 403). Это общее определение расширяется и конкретизируется: прекрасна не всякая жизнь, а такая, какой она должна быть по нашим понятиям.

Таким образом, концепция прекрасного Чернышевского принципиально отлична от гегелевской. Он не только подчеркивает объективность прекрасного в жизни (чего со своих позиций не отрицал и немецкий философ), но считает его источником прекрасного в искусстве: "Истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством" (Чернышевский 1949, т. III, с. 142).

Выводы Чернышевского открывали широкую перспективу для построения эстетической системы на совершенно новых основаниях. Однако он не полностью использовал эти возможности, а в ряде случаев упрощенно подошел к решению сложных эстетических проблем. Например, он заметил, что мысль Гегеля о прекрасном как чувственном явлении идеи при доведении ее до логического конца означает отрицание не только прекрасного, но искусства вообще. Однако он отбросил и ее "рациональное зерно" – диалектическое понимание прекрасного, которое оказывается одновременно и формой, и содержанием. В теории самого Чернышевского содержательная и формальная стороны прекрасного разошлись в разные стороны, что и послужило основанием для явно несостоятельного вывода об искусстве как суррогате действительности. Декларативной и неопределенной в эстетическом плане оказалась и идея о жизни как основе прекрасного в искусстве. Будучи верной в принципе, она повисла в воздухе, не подкреплённая собственно эстетической аргументацией.

Как показывает Г. А. Соловьев в книге *Чернышевский о прекрасном, художественности и искусстве*, Чернышевский совершенствовал свою теорию, преодолевал ее узкие места. "Не всякая, оказалось, полнота жизни или вообще жизнь прекрасна, а только та, которая порождает форму, развивающуюся совершенно здоровым образом... не пустую, "формальную", не чисто внешнюю, не "одетую сверху на предмет, а органически, свободно выросшую из его развития, форму его содержания" (Соловьев 1980, с. 74). Однако разорванность формы и содержания осталась в эстетике Чернышевского не преодоленной, что проявилось в его концепции возвышенного. В ней важны такие аспекты, как сущность

возвышенного и соотношение его с категориями прекрасного, трагического и комического.

Обосновывая свое понимание возвышенного, Чернышевский полемизирует с Гегелем, хотя нередко подразумевает и Канта. Он идет к доказательству своих взглядов от противного, отвергая понятия о возвышенном как перевесе идеи над формой и возвышенном как проявлению идеи бесконечного. Он находит остроумные доводы, доказывающие недостаточность этих традиционных определений: перевес идеи над формой свойствен не только возвышенному, но и безобразному; впечатлительное возвышенное вовсе не всегда возбуждает идею бесконечного и т. д. В противовес этим концепциям он выдвигает свою, в которой принципиальным является утверждение объективности возвышенного: оно "действительно существует в природе и человеческой жизни" (Чернышевский 1950, с. 465), "возвышенным представляется нам предмет (Казбек, море, личность Цезаря или Катона), а не какие-нибудь возбуждаемые этим предметом мысли".

Логическим выводом из этих предпосылок является то определение возвышенного, которое дает Чернышевский: "Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами. Возвышенный предмет – предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами, возвышенно явление, которое гораздо сильнее других явлений, с которыми сравнивается нами" (там же, с. 409).

Это определение дает возможность утвердить воззрение на возвышенное как на фактическую реальность и обосновать одно из центральных положений эстетики Чернышевского о том, что понятия о прекрасном и возвышенном обусловлены свойствами окружающей человека действительности, а не вносятся в нее его фантазией. Она полемически противостоит не только гегелевской идее возвышенного как бесконечного, но и идее Канта, что "высокое заключается не в какой-либо вещи в природе, а только в нашей душе" (Кант 1898, с. 122). Мысль Чернышевского о возвышенном как объективном эстетическом свойстве предметов и явлений была в дальнейшем развита в русской марксистской эстетике и прочно вошла в научный и учебный оборот (Борев 1969, с. 66; Астахов 1971, с. 153), что, впрочем, никогда не ограждало теорию возвышенного у Чернышевского от критического анализа.

Дело в том, что потенциальная перспективность его идеи таила в себе в то же время опасность вульгаризации и упрощения самой проблемы.

Во-первых, определение возвышенного как превосходящего то, с чем сравнивается нами, фактически опровергает объективность этого понятия, так как оно становится возвышенным не само по себе, а только в нашем субъективном восприятии. На это обратил внимание Г. Плеханов:

"Возвышенное по Чернышевскому имеет «фактическую реальность», но какая же реальность, когда и тут все зависит от сравнения нами?" (Наследие Плеханова 1974, т. III, с. 198).

Во-вторых, предложенная Чернышевским формула предполагает количественную соотнесенность предметов возвышенного. Недостаточность такого подхода особенно заметна в сопоставлении с Кантом, на которого ссылается Чернышевский для подкрепления своего тезиса. Он приводит высказывание немецкого философа о том, что "сравнение с окружающими предметами необходимо для того, чтобы предмет казался возвышенным". Действительно, давая обоснование математически возвышенного, Кант говорит о необходимости сравнения разных величин для определения возвышенного, представляемого в качестве великого, но это, по комментарию В. Ф. Асмуса, "масштаб только для субъективного суждения, рефлектирующего о величине. Для возвышенного мы не позволяем себе искать масштаба вне его, а всегда ищем этот масштаб только в нем самом" (Асмус 1973, с. 471).

Не случайно Чернышевский предлагает заменить понятие 'возвышенное' понятием 'великое', обедняя, таким образом, идею возвышенного.

В системе понятий о возвышенном интересно то, как оно соотносится Чернышевским с другими эстетическими категориями, в первую очередь с прекрасным. Разные эстетики по-разному решали эту проблему: для Шиллера и Гегеля эти категории взаимодополняли друг друга; Кант их разделял, считая, что идея возвышенного, в отличие от идеи прекрасного, несовместима с целесообразностью. Чернышевский тоже четко разделяет их, хотя и по иным соображениям. Традиционное определение прекрасного как "равновесия идеи и образа", а возвышенного как "перевеса идеи над образом" делают их понятиями соподчиненными. В его же понимании это понятия разного уровня, не имеющие прямой соподчиненности: "Возвышенное не есть видоизменение прекрасного: идеи возвышенного и прекрасного совершенно различны между собой" (Чернышевский 1950, с. 451).

Однако, разделив прекрасное и возвышенное, Чернышевский тесно связал возвышенное с трагическим и комическим. Это может показаться странным, так как, по Гегелю, комическое и трагическое – такие же модификации прекрасного, как и возвышенное. Но Чернышевский делает оговорку: "Если эстетика – наука о прекрасном по содержанию, то она не имеет права говорить о возвышенном... Если же понимать под эстетикой науку об искусстве, то, конечно, она должна говорить о возвышенном, потому что возвышенное входит в область искусства" (там же, с. 411). Однако этот тезис остался неразвернутым, что усиливает ощущение противоречивости эстетической концепции Чернышевского,

в которой система аргументации "по содержанию" оказывается иной, чем анализ "по форме".

Если рассмотреть трагическое и комическое в том аспекте, который выбрал автор, то можно найти немало интересных суждений. Трагическое он, например, предлагает рассматривать вне связи с роком и судьбой: "Трагическое есть ужасное в человеческой жизни" (там же, с. 415). Такое трагическое, низведенное до случайности, перестает восприниматься как возвышенное. Но оно может стать возвышенным как "возвышенное злое". Точно так же и комическое в форме безобразного может явиться и в возвышенном, но "там оно является не собственно в качестве безобразного, а в качестве страшного, что заставляет забывать о своем безобразии ужасом, возбуждаемым в нас громадностью или силою, проявляющеюся через безобразия" (Чернышевский 1974, т. 4, с. 186).

Можно сказать, что в диссертации Чернышевского и в примыкающих к ней работах сделана попытка найти основания для материалистической эстетики и выработать новую систему эстетических категорий. Ему удалось найти сильные аргументы для критики отдельных положений эстетики Канта и Гегеля, но позитивная часть его теории, перспективная в основе, оказалась противоречивой, что особенно проявилось в трактовке прекрасного и возвышенного. Это объясняется несколькими причинами. Одна из них – в издержках полемики: стремясь развенчать умозрительность идеалистической эстетики, Чернышевский увлекся формально-логической критикой и не использовал то объективно ценное, что было в трудах немецких философов. Вторая, более существенная, – в методологии самого Чернышевского. Утверждая в духе времени такие функции искусства, как воспроизведение действительности, ее объяснение и обязанность быть учебником жизни, он сделал основной упор на утверждение действительности как основы прекрасного и предмете искусства, но не развил эти установки в цельную эстетическую систему, поэтому понятия прекрасного в жизни и прекрасного в искусстве оказались как бы в разных непересекающихся плоскостях. И, наконец, даже в диссертации чувствуется публицистическая увлеченность ее автора, так как желание включить литературу в кипение жизни явно доминирует над необходимостью вести пусть актуальную, но теоретическую полемику о метафизических категориях.

Тезис о превосходстве прекрасного в искусстве над прекрасным в действительности он отвергает не только из соображений эстетических, но прежде всего потому, что это, по его мнению, уводит искусство в область фантастических мечтаний, подменяет жизнь иллюзиями, искусственными формами, в то время как предметом его должно стать общественно-интересное в жизни, конкретная деятельность. Можно понять пафос

отрицания Чернышевским искусства для искусства, но сведение его функций к воспроизведению жизни без учета его специфики, отождествление искусства с наукой делает эстетическую теорию Чернышевского уязвимой прежде всего с эстетической точки зрения. Это относится и к возвышенному, так как предложенное Чернышевским обоснование возвышенного исключает эстетическое переживание, без чего возвышенное ("великое" по терминологии Чернышевского) становится скорее логическим или даже математическим, чем эстетическим, определением.

Тем не менее эстетическую теорию Чернышевского и его концепцию возвышенного нельзя рассматривать лишь как попытку упрощенно утилитарного подхода к искусству хотя бы потому, что она родилась не на пустом месте, попала на благодатную почву, оказала большое влияние на целое направление в литературе и критике второй половины XIX века, долгое время воспринималась как высшее достижение радикально-реалистического течения в эстетике, выдвигавшего требование о социальной, просветительской функции искусства. С этой точки зрения в эстетике Чернышевского была своя логика и система, и его концепция возвышенного имеет полное право на существование в ряду других интерпретаций этой категории.

Своеобразной иллюстрацией теоретических суждений Чернышевского о возвышенном является его роман "Что делать?".

Создавая образы героев романа, Чернышевский соотносит их своеобразно своему утверждению: "Гораздо больше, гораздо сильнее", – вот отличительная черта возвышенного. Первый "ряд" персонажей (Марья Алексеевна Розальская, Сторешниковы, Жюли) – это "старые люди", олицетворяющие сложившийся, косный уклад жизни; следующий пласт (Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна и их друзья) – "новые люди", "обыкновенные порядочные люди нового поколения", какими могут стать при желании все. И, наконец, третий тип – "особенные люди", представленные в романе величественным образом революционера Рахметова. Он показан как человек "высшей натуры", способный на поступки, которые не под силу обыкновенным людям, его деятельность окутана тайной, а загадочность подчеркивается тем, что показан лишь "легкий абрис" его профиля. Несомненно, что Рахметов отвечает представлениям автора о возвышенном, которое в контексте романа сочетается с героическим.

Не рассматривая вопрос о художественности романа *Что делать?*, отметим, что тенденция к созданию героико-возвышенного характера, восходящая к Рахметову, получает продолжение в романе М. Горького *Мать*, в *Как закалялась сталь* Н. Островского, в поэме Маяковского *Владимир Ильич Ленин* и многих других произведениях.

*Эстетические отношения искусства к действительности* и другие работы Чернышевского по эстетике вызвали бурную полемику. С анализом их основных положений выступили Н. И. Соловьев, Е. Н. Эдельсон, А. Я. Немировский, К. К. Случевский<sup>1</sup>. Затрагивалась в них и проблема возвышенного. Однако оппоненты Чернышевского, критикуя его теорию, не выдвинули своих оригинальных идей, ограничившись защитой традиционных концепций. Не случайно их выступления, в отличие от статей Чернышевского, не вызвали широкого резонанса. В то же время рахметовская линия возвышенно-героического характера продолжается в многочисленных романах о "новых людях", в писаревской интерпретации Базарова, в добролюбовской поэтизации Ольги Ильинской ("Что такое обломовщина?"), Елены Стаховой ("Когда же придет настоящий день?"), Катерины у Островского ("Луч света в темном царстве"), в литературных портретах Гл. Успенского и Салтыкова-Щедрина у Михайловского.

Не формальными, а настоящими оппонентами Чернышевского стали Достоевский и Вл. Соловьев. Не обращаясь непосредственно к обоснованию возвышенного как теоретического понятия и даже не используя его в качестве термина, они высказали немало соображений, важных для теории возвышенного.

У Достоевского они рассыпаны в его литературно-критических статьях, в *Дневнике писателя*, в письмах и непосредственно отражены в его повестях и романах. Сопоставление его взглядов на возвышенное со взглядами Чернышевского позволяет наглядно показать различие их подходов к пониманию не только возвышенного, но и задач искусства.

Для Достоевского "искусство всегда в высшей степени верно действительности, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать"<sup>2</sup>. Этот тезис в общем своем смысле согласуется с тезисом Чернышевского об искусстве как воспроизведении действительности. Но Достоевский решительно не приемлет представления искусства суррогатом действительности. Оно не может изображать действительность, как она есть: "Такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало" (с. 219). Интересна мотивировка этого вывода, которая является основой для того, что связывается с понятием возвышенного: "Сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального" (с. 219). Задача искусства – не копирование действительности, а постижение ее через исключительное и фантастическое, которое, по его словам, "иногда составляет самую сущность действительного". Действительность – это тайна, которая заключается в "насушном" в виде "еще подспудного, невысказан-

ного будущего Слова", и художник – "пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, о душе человеческой" (с. 457). В художественном постижении этой тайны – не утилитарная, а истинная польза и общественная значимость искусства.

Понятие возвышенного выражается у Достоевского через категорию идеала. В его основе – жажда высокого, духовного, героического, вечное искание, которое и называется жизнью. Достижение идеала – "это высший момент жизни, после которого она прекращается" (с. 85) и переходит в вечность, но это невозможно, пока существует человек, так как тоска по идеалу, которого в муках добивается каждый, – это не чувство бессилия перед жизнью, а, напротив, пламенная жажда жизни.

В таком понимании идеала можно заметить связь с кантовским пониманием возвышенного. Для Канта возвышенное – не столько предмет, сколько наше душевное настроение, его источник – в наших идеях, поэтому возвышенное неразрывно связано с нравственным сознанием, эстетика возвышенного для Канта неотделима от этической культуры. Для Достоевского исключительную важность имеет духовная "потребность красоты и творчества", а идеал в его эстетике – "та высшая точка эстетической программы, где сходятся эстетическое и этическое" (Кашина 1975, с. 150). Как он пишет Кавелину, "нравственно только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом, в котором вы ее воплощаете" (с. 464).

Правда, в отличие от созерцательности возвышенного у Канта, идеал у Достоевского носит действенный характер, так как он не только заключен "в нас", но и "наиболее живет" в то время, когда человек "чего-нибудь ищет и добивается" (с. 81). В этом сказывается то же стремление к активности, что и в эстетике Чернышевского, хотя и по-иному выраженное. И понятие Красоты, неразрывно связанное у Достоевского с понятием идеала, – это не просто кантовское "неопределенное понятие разума", ведающее вечными абсолютными ценностями. Она объективна, потому что "присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого" (с. 81). В этом подчеркивании объективности Красоты тоже проявляется дух времени.

Однако органичность Красоты не означает, что она такое же чувство, как боль, голод и т. п. Человек мучается при отыскании ее, ее обретение – это обретение гармонии и добра. Не случайно Красота занимает центральное место в этике, эстетике, художественном творчестве Достоевского и с ней связаны у него различные типы возвышенного.

Философское и этическое воплощение идеала возвышенного – личность Христа. Он для писателя – "идеал человека во плоти", в нем воплощено "высочайшее, последнее развитие личности", ибо "высочайшее

употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полного развития своего Я, – это как бы уничтожить это Я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно" (Литературное наследство 1971, т. 83, с. 173). Художественное воплощение идеала возвышенного – образ Татьяны Лариной, "тип положительной и бесспорной красоты в лице русской женщины" (с. 362).

Потрясающие по силе художественного воплощения типы возвышенного создает Достоевский в своих произведениях. Его герои стремятся постичь гармонию, обрести идеал Красоты, претерпевая ради этого великие муки и страдания. Ведь Красота должна быть обретена как нравственная, духовная ценность. Стремление к ней может стать для личности трагедией, если чувственное преклонение перед Красотой становится ослепляющей страстью, разрушающей гармонию. У Достоевского показаны все грани этой страсти: от низменно безобразного (Федор Карамазов) до возвышенно ужасного (Дмитрий Карамазов, Рогожин).

Осознание несовместимости идеала Красоты и действительности, неприятие мира, в котором невозможна гармония, – это воплощено в возвышенно трагическом образе Ивана Карамазова и, наконец, трагедия гибели самой Красоты в безумном мире – в величественно возвышенном образе Христа, князя Мышкина.

Таким образом, Достоевский, не называя возвышенное возвышенным, дал в своих статьях всестороннее его теоретическое обоснование как категории в онтологическом, гносеологическом и функциональном аспектах, а его художественное творчество с предельной заостренностью на исключительном уже само по себе сделало возвышенное одним из системообразующих эстетических принципов его творчества.

Особой линией в разработке категории возвышенного является философия и эстетика Вл. Соловьева, взгляды которого стали в последние годы предметом широкого общественного и научного интереса<sup>3</sup>. Философия и эстетика Вл. Соловьева перекликаются с некоторыми выводами *Эстетических отношений*... Чернышевского. Он отмечает в ней много наивного и голословного, но признает первыми шагами к новой положительной эстетике два центральных тезиса Чернышевского: объективность красоты и несовершенство воссоздания действительности искусством. Только на основании этих истин возможно, по его мнению, "дальнейшая плодотворная работа в области эстетики, которая должна связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни" (Соловьев 1990, т. 2, с. 555). Правда, обоснование этих принимаемых Соловьевым принципов совершенно иное, чем у Чернышевского.

Эстетическая теория Соловьева очень тесно переплетается с эстетическими взглядами Достоевского, которого Соловьев считал своим учителем и на теоретические воззрения которого в свою очередь повлиял. Как и у Достоевского, в центре внимания Соловьева такие понятия как Красота, Гармония, Добро. Как и Достоевский, он не выделяет в своей эстетике категорию возвышенного как самостоятельную, но она, по общему смыслу его рассуждений, во многом тождественна категории прекрасного как единства эстетического и нравственного, как воплощение идеальной сущности, достижение которой и последующее осуществление с целью пересоздания действительности, – задача духовной деятельности, чье решение возможно только посредством искусства. Как пишет В. Асмус, "центральными понятиями философии Соловьева становятся понятия осуществления познанной истины, воплощения признанного идеала, достижения начертанного идеала" (Асмус 1982, с. 144). С этими этапами осуществления и воплощения можно связать и меру возвышенного (или идеального) в его эстетике.

Рассмотренные концепции возвышенного отражают общее состояние в их осмыслении в эстетике 1850-1870-х годов, причем каждая из них получит развитие в последующие десятилетия.

### Примечания

- 1 Подробный анализ этих дискуссий см. в книге: Егоров 1991.
- 2 Ф. М. Достоевский об искусстве. – М., 1973. – С. 86. В дальнейшем в скобках указываются страницы данного издания.
- 3 История 1987; Лосев 1983; Лосев 1990, Соловьев; Лосев 1990, *Страсть*; Соловьев 1988.

### Литература

- Асмус, В.Ф. 1973. *Иммануил Кант*, Москва.
- Асмус, В.Ф. 1982. *Теоретическая философия Соловьева* (Философские науки, 2).
- Астахов, И.Б. 1971. *Эстетика*, Москва.
- Борев, Ю.1969. *Эстетика*, Москва.
- Гадамер, Г. 1991. "История понятий как философия", *Актуальность прекрасного*, Москва.
- Гегель, 1968. *Эстетика в 4-х тт.*, Москва.

- Егоров, Б.Ф. 1991. *Борьба эстетических идей в России 1860-х годов*, Ленинград.
- История эстетической мысли. Становление эстетической мысли как науки в 6-ти тт.*, Москва 1987.
- Кант, И. 1898. *Критика способности суждения*, СПб.
- Капина, Н.В. 1975. *Эстетика Ф. М. Достоевского*, Москва.
- Крутоус, В.П. 1984. *Возвышенное как эстетическая категория*, Москва.
- Литературное наследство*, т. 83, Москва, 1971.
- Лосев, А.Ф.; Шестаков, В.П. 1965. *История эстетических категорий*, Москва.
- Лосев, А.Ф. 1983. *Вл. Соловьев*, Москва.
- Лосев, А.Ф. 1990. *Вл. Соловьев и его время*, Москва.
- Лосев, А.Ф. 1990. *Страсть к диалектике*, Москва.
- Pries, Chr. (Hg.) 1989. *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim.
- Соловьев, Вл. 1988. *Сочинения в 2-х тт.* (Ред. и вступительные статьи А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги), Москва.
- Соловьев, Вл. 1990. *Сочинения*, Москва.
- Соловьев, Г.А. 1980. *Чернышевский о прекрасном, художественности и искусстве*, Москва.
- Ф. М. Достоевский об искусстве*, 1973. Москва.
- Философско-литературное наследие Г. В. Плеханова в 3-х тт.*, 1974. Москва.
- Чернышевский, Н.Г. 1949. *Полн. собр. соч. в 16-ти тт.*, Москва.
- Чернышевский, Н.Г. 1950. *Избранные сочинения*, Москва-Ленинград.
- Чернышевский, Н.Г. 1974. *Собр. соч. в 5-ти тт.*, Москва.