

А. В. АРХИПОВА

ДОСТОЕВСКИЙ И ЭСТЕТИКА БЕЗОБРАЗНОГО

Мы хорошо помним, как Макар Алексеевич Девушкин реагировал на только что прочитанную им «Шинель» Гоголя:

«И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? <...> Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в Бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — оплаканный. А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались. Я бы, например, так сделал; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта» (1, 63; курсив мой. — А. А.).

Достоевский изобразил здесь сознание «широкого» «массового» читателя, мыслящего стереотипами, требующего от искусства морального поучения и изображающего жизнь, значительно отличающуюся от знакомой, а потому и не занимательной действительности. Но Достоевский предугадал и будущие оценки литературной критикой своего творчества и вообще отношение «средней» литературной критики, тоже мыслящей стереотипами и устоявшимися представлениями, ко всякому новаторскому произведению.

«Бедные люди» вызвали, как известно, множество противоречивых суждений и оценок. Не останавливаясь на них, отметим, что часть критики не скрывала разочарования, увидя в повести Достоевского незначительную тему, «мелочное» произведение на частный сюжет. «Из ничего он вздумал построить поэму, драму, и вышло ничего», — писал в «Северной пчеле» критик Л. В. Брант.¹ Более со-

¹ Северная пчела. 1846. № 25. 30 янв. См. также комментарий Г. М. Фридендера к «Бедным людям» — 1, 470—478 (восприятие романа современной ему критикой).

чувственно отнеслась критика к эпизодам, связанным с рассказом Вареньки Доброселовой о своем детстве и о студенте Покровском. Описание природы, первой любви, образ старика Покровского, напоминающего бальзаковского отца Горио, критике понравились, так как здесь сыграл роль момент узнавания чего-то знакомого по другим литературным произведениям.

Среди многочисленных критических откликов на «Бедных людей» хочется выделить отзыв Константина Аксакова в его рецензии на «Петербургский сборник», книгу, где появились впервые «Бедные люди». Рецензия К. Аксакова, написанная с позиций романтической эстетики, была напечатана в «Московском литературном и ученом сборнике на 1847 год» за подписью Имрек. Говоря о «Бедных людях», К. Аксаков противопоставляет Достоевскому Гоголя, а повести начинающего писателя — «Шинель». После чтения Гоголя, утверждает Аксаков, душа возвышается, ибо ее посетила «новая великая мысль», в повести же Достоевского «нет этого бесцельного творчества», т.е., говоря романтическим языком, отсутствует высший идеал. «Картины бедности являются во всей своей случайности, не очищенные, не перенесенные в общую сферу. Впечатление повести тяжелое и частное, потому проходящее и не остающееся навсегда в вашей душе». ² («Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта», — говоря словами Макара Девушкина.)

К. Аксаков также выделяет рассказ Вареньки о своем детстве и выписывает описание озера, данное ею. Эти моменты он признает художественными, так как они связаны с традиционными представлениями о красивом.

Что касается восприятия героем Достоевского повести Гоголя, то К. Аксаков очень удивлен тем, что Макару Алексеичу не понравилась «Шинель», что он обиделся за Акакия Акакиевича. Ведь Гоголь, утверждал Аксаков, «в этом жалком бедном чиновнике <...> видит человека и пробуждает это же чувство в читателе; не только не унижен, но возвышен этот бедный, ничтожный чиновник во имя человеческого братского чувства» ³

В этом отзыве К. Аксаков странным образом сближается с Макаром Девушкиным. Тот увидел художественность и гуманизм «Станционного смотрителя» и противопоставил Пушкина Гоголю, К. Аксаков с таких же позиций противопоставляет Гоголя Достоевскому. Параллель эта отмечена И. Д. Якубович в ее работе о «Бедных людях». По мнению исследователя, Достоевский в Девушкине изобразил становление «сочинителя», а его литературно-критические высказывания отражают «некоторые типологические черты» литературной критики вообще. ⁴ В таком случае Достоевский в этом образе многое предугадал поразительно верно.

Мало того. В сюжете «Бедных людей» автор почти демонстративно осуществляет некоторые из литературных пожеланий Макара Алексеича. Его герой, в отличие от Башмачкина, не умирает, он даже,

² Московский литературный и ученый сборник. М., 1847. С. 29

³ Там же. С. 31—32.

⁴ См.: Якубович И. Д. Достоевский в работе над романом «Бедные люди» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 54—55.

некоторым образом, обласкан «их превосходительством». И что же? Красоты и гармонии не получилось, добродетель не восторжествовала и зло не оказалось наказанным. Так уже в первом опубликованном своем произведении Достоевский бросает вызов традиционным моральным и художественным стереотипам.

На протяжении всей своей творческой жизни Достоевский, как и всякий художник-новатор, сталкивался с непониманием критики. Больше всего ему доставалось за изображение мрачных, темных, болезненных, — одним словом, некрасивых сторон жизни. Так, В. Г. Авсеенко писал в рецензии на «Подростка»: «Читатель продолжает чувствовать себя в нестерпимой атмосфере грязного и мрачного подполья. Его обступает какая-то дикая, каторжная жизнь, где на каждом шагу имеют место явления, присущие острогу или дому терпимости, — явления, изображенные с тем отпечатком искренности, от которого под конец несказанно гадко становится на душе».⁵ Сходные оценки мы находим у критика иного направления, близкого к демократическим кругам. С. Т. Герцо-Виноградского: «Читая „Бесов“, „Подростка“, вы точно попадаете в неведомый вам мир, где действующие лица не имеют ничего общего с обыкновенными людьми: ходят вверх ногами, едят носом, пьют ушами, это какие-то исчадия, выродки, аномалии, психические нелепости».⁶ Критики упрекали Достоевского в преобладании болезненной фантазии над знанием реальной жизни, с одной стороны, и в самом примитивном натурализме — с другой. По их мнению, писатель стремился испугать читателя, подействовать на его низменные инстинкты, раздражить его нервы. А. М. Скабичевский сравнивал в одной из своих статей воздействие романов Достоевского на читателей с тем раздражением, какое вызывает «трение пробкой по стеклу», способное «довести до истерики иного нервного человека».⁷ Вспомним, что и Н. К. Михайловский разделял подобную точку зрения в своей знаменитой статье «Жестокий талант» (1881). Отмечу, что, разбирая поздние романы Достоевского, критика, как и в 1840-е гг., гораздо снисходительнее и даже благосклоннее относилась к тем эпизодам, в которых видела или прямое социальное обличение, или что-то знакомое, уже встречавшееся в литературе. Так, в «Подростке» сочувственно были встречены «эпизод повесившейся девушки» (рассказ о самоубийце Оле) и воспоминание Аркадия о свидании с матерью в пансионе Тушара (в этом эпизоде находили что-то диккенсовское). Позднее критика, встретившая в целом довольно недоброжелательно появление «Дневника писателя», почти вся одобрила «Мальчика у Христа на елке», напечатанного в первом выпуске, увидев здесь традиционную сентиментальную тему.

Что касается читателей Достоевского, то и они, относившиеся к нему в целом гораздо положительнее, чем критика, также подчеркивали в своих отзывах его внимание к мрачным и безобразным сторонам жизни. Одни отмечали это с осуждением, как, например, Л. Ф. Суражевская в своем письме от 17 декабря 1876 г.: «Вы же

⁵ Русский мир. 1875. 27 февр. № 55.

⁶ Одесский вестник. 1875. 13 марта. № 58.

⁷ Биржевые ведомости. 1875. 6 февр. № 35.

только душу надрываете и другим, да, верно, и себе. Живешь себе, утешаешься, что не всем так холодно и жутко, есть же где-нибудь счастливые, смеющиеся, радостные, а Вы вот и придете сказать, что и там, и везде-то, везде все те же думы и та же тревога».⁸

Другие читатели отмечали эту черту Достоевского как огромное его достижение, как заслугу перед обществом. Так, анонимный читатель из Киева писал Достоевскому 11 ноября 1876 г.: «У нас в России только и есть два психолога-беллетриста — это Толстой и Вы». Однако если «художественная кисть Толстого рисует предметы тонкие, изящные», то Достоевский описывает те стороны жизни, от которых «с отвращением все отворачиваются». «Оттого-то, — пишет читатель, — Вам одному только доступно изображать типы, которые почти непонятны другим. <...> Вы измаялись нравственно вместе с ними, заставляя себя чувствовать по-ихнему и таким образом воспроизводить живого, но изуродованного человека». И так заканчивает свое письмо: «Позвольте присоединиться к массе Ваших поклонников и сказать Вам, что, продолжая идти по одной дороге, Вы будете сила, потому что будете бессмертны!».⁹

Как бы ни относились читатели к Достоевскому, они, в отличие от многих критиков, не упрекали его в незнании жизни, в нереальности, фантастичности изображаемого им. Напротив, популярность Достоевского во многом объяснялась тем, что он отвечал потребности общества в изображении и анализе новых, еще только возникающих явлений жизни, многие из которых воспринимались со страхом и недоверием.

Искусство XIX в., особенно с утверждением реалистического метода, необычайно расширило границы материала, считавшегося до сих пор, то ли ввиду незначительности, мелкости тем, то ли ввиду безобразия своего, эстетически недопустимым, невозможным. Правда, и жизнь породила множество новых явлений, не существовавших прежде. И вот реалистическое искусство смело вторгается в эту сферу непривычного, безобразного, уродливого. Это жизнь социальных низов, их бедность и угнетенность, пороки и преступления как следствие этой угнетенности.

Конечно, безобразное всегда было объектом искусства, начиная с античных времен. Оно могло изображаться как «высокое», ужасное (муки прикованного Прометея, нравственные страдания Эдипа, преступление Ореста, Медеи и т.п.). Эти страдания и даже преступления были связаны с роковыми предопределениями, волею богов и воспринимались как величественные и по-своему возвышенные. Страдания героев и сострадание зрителей или слушателей побеждали ужас и дисгармонию (учение о катарсисе).

То безобразное, встречающееся в повседневной жизни и знакомое человеку античности, что связано с обычными людьми, повседневным, неказистым бытом, воспринималось художником как «низкое», достойное осмеяния. Оно становилось объектом сатиры (например, Терсит у Гомера, герои Аристофана и т.п.), и в этом случае дисгармония безобразного побеждалась смехом. Четкая система жанров

⁸ Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 307.

⁹ ИРЛИ, Рукописный отдел, № 29947.

определяла, что является «высоким» и может изображаться в эпосе, трагедии или оде, а что «низким», становясь темой комедии или сатиры. Все бытовое, повседневное, частное воспринималось как материал низших жанров.

Эта традиция изображения безобразного как «низкого», а «низкого» как смешного с некоторыми изменениями сохранялась в европейском сознании и европейском искусстве почти до XIX в. Даже в эпоху Ренессанса, когда, с одной стороны, значительно расширились рамки дозволенного в искусстве и то, что прежде считалось безобразным и непристойным, хлынуло в литературу, театр и изобразительное искусство, а с другой — активизировались традиции античной культуры, — «высокое» и «низкое», прекрасное и безобразное отнюдь не смешивались, хотя границы между ними и были поколеблены. «Высокое» и «низкое», трагическое и смешное могли даже сосуществовать в одном произведении (например, в драматургии Шекспира), но различие между ними всегда осознавалось.

В искусстве классицизма, как известно, эта граница между «высоким» и «низким» стала очень четкой, а безобразное вообще было потеснено, так как, согласно основной идее классицизма, задача искусства — подражать природе, улучшая ее при этом.

Тем не менее в европейской литературе существовала и другая традиция, берущая начало не в античном искусстве, а в литературе «ближневосточной», как иногда называли у нас древнееврейскую и раннехристианскую письменность, т. е. прежде всего Ветхий Завет и Новый Завет.

Здесь не было нормативности античного искусства, четкого разделения на жанры в зависимости от темы и задачи художника. В Священном Писании историческое и бытовое тесно переплетены и отсутствует представление о «высоком» и «низком» в плане эстетическом. Разумеется, эта традиция была существенна для христианской европейской культуры, особенно в пору средних веков. Однако европейская средневековая литература, близкая к церковным институтам, восприняла из Ветхого Завета и Евангелие прежде всего те идеи и мотивы, которые были связаны с духовной, религиозной сферой, иными словами, вычленила «высокое» в этом памятнике и значительно пренебрегла тем изображением бытовой повседневности («материальным», «низким»), которое так характерно для этой традиции. Образы же подобного рода часто подвергались мистическим истолкованиям и воспринимались как символы (например, толкование «Песни песней» как мистического изображения церкви и т.п.).

Значительные изменения в эстетическом сознании наступили с приходом романтизма. Изменилось отношение к человеческой личности, к историческому процессу, возник новый, можно сказать, эстетический, интерес к прошлому, к «детству» человечества, к древним обычаям, фольклору, к культурам разных народов. На этом общем фоне значительно изменилось отношение как к античности, не воспринимаемой больше в качестве непререкаемого образца, а лишь как проявление особой временной и национальной культуры, так и к Священному Писанию. Ветхий Завет, а затем и Евангелия почитались романтиками не только как святые книги, но и как великие литературные памятники.

Четко стали восприниматься две традиции европейского искусства — античная и ближневосточная или иудейская. С первой были связаны представления о язычестве, культуре плотской, пластичной и в то же время нормативной и статичной. Со второй, осознаваемой как христианская, ассоциировались понятия духовности, подвижности и свободы от правил. Если первая традиция связывалась с классицизмом, то вторая — с романтизмом, трактуемым как искусство самобытное, национальное и развивающееся.

Это четкое противопоставление двух традиций, двух методов в искусстве с теми или иными вариантами мы найдем в сочинениях как западноевропейских теоретиков романтизма (например, А. Шлегель, В. Гюго и др.), так и у русских романтиков 1820—1830-х гг.: О. Сомова, П. А. Вяземского, В. К. Кюхельбекера, К. Ф. Рыльева, А. С. Пушкина, А. А. Бестужева и др. Обращаясь к библейским и евангельским сюжетам, писатели-романтики стремились воссоздать обстановку действия, природу, быт, нравы, даже язык древней эпохи, и это подчас занимало их не меньше, чем высокий религиозный смысл традиционных тем.

А. Бестужев смело назвал Евангелие «первообразом новой словесности, первым рассадником идеализма». В статье «О романе Н. Полевого „Клятва при гробе Господнем“» (1833) он анализирует Евангелие как первый памятник романтической литературы, а образ Христа трактует как образ высокого романтического героя. Он отмечает здесь и объединение жанровых форм, «объемлющих вместе историю и драму», и смешение разных стилей в слоге («рассказ перемешан с разговором»), и наличие широкого и разнообразного демократического фона, и острый драматический сюжет. «Нов совершенно и театр, избранный для действия. Не только на площадях, не в одних палатах и храмах является Спаситель, но и в пустыне, на торжище, в толпах простого народа, в кругу детей и прокаженных, на свадьбе, на погребении, на месте казни. Он беседует с мытарями, он спасает блудницу; он с двенадцатью рыбаками бросает живые семена слова в души простолюдинов. И с какою драматическою занимательностью близится кровавая развязка этой умирительной, ужасной трагедии! Друг продает его врагам за серебро, предает на муки поцелуем. Любимый ученик отрицает его... <...> И вот Спаситель мира гибнет позорною казнью, распятый между двумя разбойниками, молясь за своих злодеев! <...> Тут нет ни награды добродетели, ни казни пороку; напротив, тут самые высокие чувства попраны ногами, святая истина закована в железо; чистейшая добродетель ведет на Голгофу». Бестужев вспоминает «страдальцев мира», «избранников небес» — Камозэнса, Торквато Тассо, Данте, Байрона и других, разделивших участь Христа («мир налагал на вас терновый венец <...> бил палками — и называл царями!»).¹⁰

Романтикам импонировали те стороны библейской литературной традиции, которые отличали ее от античной, столь высоко ценимой классицизмом, а именно: идея высокой духовности, отсутствие жанровой и стилевой нормативности, демократизм. Наличие двух

¹⁰ Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 98—99.

традиций в европейской культуре — античной и христианской — отмечал и В. Г. Белинский (статья 1840 г. «Горе от ума»), хотя обе эти традиции он относил к прошедшим эпохам, в чем расходился с романтиками.

Эти две традиции в европейской литературе нового времени до сих пор изучаются наукой. Немецкий историк литературы Э. Ауэрбах посвятил сопоставлению античных и ветхозаветных, античных и евангельских текстов многие главы своей книги «Мимесис».¹¹ С несколько иных позиций та же проблема исследуется С. С. Аверинцевым в работе «Греческая „литература“ и ближневосточная „словесность“. Два творческих принципа».¹²

Оба исследователя приходят к сходным выводам, во многом сближающимся с теориями романтиков. Для античной литературы характерна статичность, пластическое воспроизведение внешнего мира, нормативность жанров и стилей, наличие авторской позиции.

Для «словесности» ближневосточной, для раннехристианской традиции характерно отсутствие нормативности, смешение «высокого» и «низкого», динамизм в изображении характеров, разомкнутость образа и как следствие этого многозначность текста, символический смысл его.

Провозглашенные романтизмом принципы свободы творчества, национальной самобытности, выражения мистического народного духа, вообще его установка на индивидуальное, особенное породили интерес ко всем крайним, необязательным, необщепринятым, ненормативным явлениям. Отсюда его интерес ко всему, выходящему за рамки четких рациональных построений и объяснений, — к дикому, неотесанному, экстравагантному, будь то в человеческом характере или поведении, в изобразительном искусстве или поэзии, в интерьере или пейзаже.¹³ Этот интерес к «нетиповому», противопоставленному господству «нормы», обычных правил приводит, как отметил Ю. М. Лотман в книге «Культура и взрыв», к тому что «нетиповое поведение включается в сознание как возможное нарушение — уродство, преступление, героизм».¹⁴ Именно эти черты, эти темы особенно привлекают романтиков, обращавшихся как к теме высокого героизма, так и к темам жестокости и преступления. Искусство романтизма впервые эстетизировало многие проявления безобразного, уродливого, стоящего за пределами «нормы»: болезни, в том числе сумасшествие, физические уродства. (Вспомним героев В. Гюго: Квазимодо, Гуинплена, а также лермонтовского Вадима). Особое внимание уделяли романтики изображению различных пороков, инцеста, жестокости. Не говоря уже о чудовищных героях Байрона, отметим и обостренный интерес к теме жестокости у Шиллера.¹⁵ Следствием

¹¹ Ауэрбах Эрих. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976.

¹² Вопросы литературы. 1971. № 8. С. 40—68.

¹³ См. об этом в работе В. М. Жирмунского «Английский предромантизм»: Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 150—154.

¹⁴ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 11.

¹⁵ См. об этом в связи с темой жестокости у Достоевского в докладе В. В. Дудкина «Достоевский — „жестокий талант“»: Достоевский и современность: Тезисы выступлений на Старорусских чтениях. Новгород, 1989. С. 33—35.

этого явилась цепь порочных характеров, созданных романтиками. Вспомним, например, часто варьируемый ими мотив сделки человека с дьяволом.

В. Б. Шкловский определял эту тягу романтиков к безобразию и экстравагантности, проявившуюся, в частности, в «Соборе Парижской Богоматери», как гротеск: «Виктор Гюго создал теорию гротеска и сам ввел в свое искусство гротеск. Он был услышан Достоевским, развернут, обогащен, потому что гротеск Гюго соединил низкое и высокое...».¹⁶

В творчестве Достоевского мы находим многие типологические черты, сближающие его с романтизмом. Оставляя в стороне эту сложную проблему, отмечу, что внимание к жестокости, интерес к пороку и порочному характеру, столь характерные для Достоевского, лежат тоже в этой плоскости. Сюда же можно отнести и его напряженный интерес к Евангелию и образу Христа, хотя в трактовке его Достоевский, разумеется, не во всем совпадал, например, с А. Бестужевым. Он, видимо, разделял представление теоретиков романтизма о двух линиях, двух тенденциях в европейском искусстве: античной и христианской. В письме старшему брату от 1 января 1840 г. Достоевский утверждал: «Гомер (баснословный человек, может быть как Христос, воплощенный Богом и к нам посланный) может быть параллелью только Христу, а не Гете. <...> Ведь в „Илиаде“ Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос новому» (28₁, 69). Примечательно здесь не только уподобление Гомера Христу, но и Христа — Гомеру, т.е. включение его в ряд художников, поэтов, несколько «сниженное» с точки зрения церковной ортодоксальности восприятие этого образа.¹⁷ Позднее Достоевский иначе трактовал личность Христа, но в начале 1840-х гг. он был близок к его романтическому и эстетическому восприятию.

Определенный вклад в разработку проблем, связанных с эстетикой безобразного, внес Белинский своей теорией «призрачной действительности». Именно к этой сфере призрачности относил Белинский безобразное. «Действительность есть положительное жизни; призрачность — ее отрицание»,¹⁸ — утверждал он. Белинский подчеркивал также, что призрачная действительность, т.е. те явления, в которых отрицается действительное, разумное, созидательное в жизни, имеет право на отображение в искусстве. Рисуя «низкое», уродливое, безобразное, поэт освещает это общей идеей, показывая его призрачность, и в этом разоблачении смысл изображения безобразного в искусстве.

Однако, говоря об отрицательной стороне жизни, Белинский выделял два ее начала: ужасное или трагическое, и мелкое, ничтожное

¹⁶ Шкловский В. Б. Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3.

¹⁷ Об отношении Достоевского к Гомеру см.: Мальчукова Т. Г. Достоевский и Гомер (к постановке проблемы) // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 20—21. Исследовательница утверждает, что высказанное в письме к брату в 1840 г. отношение Достоевского к Гомеру не менялось, так как античное искусство благодаря своей гармоничной одухотворенности и эстетически оформленному религиозному чувству могло сближаться Достоевским с христианством.

¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 438.

или комическое.¹⁹ Представление о «высоком» и «низком» сохранялось в эстетике Белинского. Стоя на позициях, близких Гегелю, Белинский разделял многие положения романтической эстетики, хотя как критик часто выступал против тех литературных произведений, в которых видел проявление романтизма.

К концу 1830-х гг. тема жестокости, как и вообще тема уродливого, безобразного, приобретает все более социальную окраску и звучит как тема угнетения, неравенства, как результат социальной несправедливости. Примером того могут служить произведения «неистовой словесности» во Франции или натуральной школы в России. К этому же времени относится и активизация различных социалистических учений, так или иначе повлиявших на литературу.

В русской литературе 1850—1860-х гг. тема уродливого, жестокой безобразной жизни присутствует во многих произведениях (сочинения Н. Г. Помяловского, Ф. М. Решетникова, Вс. В. Крестовского, Н. А. Некрасова и мн. др.). Особое распространение получает вновь возникшая в литературе тема капиталистического города, социального расслоения его жителей, тема городского «дна» и порожденных им пороков и преступлений. Вспомним «Петербургские трущобы» Крестовского или «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» Некрасова. В этом ряду находятся и произведения Достоевского начала 1860-х гг. — «Записки из Мертвого дома» и «Униженные и оскорбленные». Последний роман с его мотивами социального разделения, преступности и безнравственности высших классов и как результат этого — страданий слабых и незащищенных, особенно детей, изображение преступного мира и нового героя — сыщика-детектива и т.п. дал импульс для знаменитого романа Вс. Крестовского, подробно и многословно разработавшего темы, намеченные Достоевским.

С литературой других шестидесятников произведения Достоевского этих лет сближает не только тема, но и во многом трактовка ее. В «Записках из Мертвого дома», в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и отчасти в «Униженных и оскорбленных» Достоевский изображает порок и всяческие уродства жизни во многом еще с социальных позиций. Кажется, он не изжил еще социалистические идеи своей юности. Впрочем, он не мог оставаться безучастным и к современному движению общественной жизни и литературы.²⁰

Не случайно и единодушно одобрительное отношение современной Достоевскому критики к такой книге, как «Записки из Мертвого дома», вполне, так сказать, попавшей «в струю» актуальных социальных и эстетических представлений.

Но уже в «Преступлении и наказании» и последующих произведениях Достоевский отошел от исключительно социальной трактовки человеческих проблем, чем и вызвал непонимание критики.

¹⁹ Там же. С. 448.

²⁰ См. об этом: *Цехновицер О. В.* Достоевский и социально-криминальный роман 1860—1870 годов // Учен. зап. ЛГУ. 1939. № 47. Вып. 4. С. 273—303. Написанная на большом фактическом материале, работа Цехновицера, на мой взгляд, упрощает проблему безобразного, сводя все к постановке Достоевским социальных вопросов.

Эстетические теории XIX в., прежде всего позитивизм, исходили из того, что искусство должно отражать правду жизни, а следовательно, показывать все ее социальные уродства. Изображение безобразного в искусстве необходимо для придания ему правдоподобия, сходства с реальностью. По-настоящему позитивистская эстетика сформировалась во второй половине XIX в., так как обычно всякой эстетической теории предшествуют годы художественной «практики», новых эстетических открытий. Французский философ Жан-Мари Гюйо писал: «Присутствие безобразного в искусстве объясняется вообще тем, что художник старается придать своим образам более правдоподобия, не имея возможности дать им полной реальности. Известные безобразия необходимы и обуславливаются в художественном произведении самою жизнью».²¹

С подобными эстетическими воззрениями у Достоевского были сложные отношения. Конечно, он был человеком и художником своего времени, и общее положение вещей, общие представления об искусстве не могли не влиять на него. Но он был человеком и художником, не укладывавшимся в рамки тех требований, которые предъявляло искусству общее мнение.

Прежде всего, Достоевский скептически относился к позитивизму²² и французскому натурализму. Известны его отрицательные суждения о Золя (см.: 24, 227, 238, 239; 29₂, 100). Он не разделял теории отражения действительности в искусстве, хотя и считал себя реалистом. Но реалистом «в высшем смысле» (27, 61). У него всегда присутствовало представление о художнике как о человеке, видящем глубже других, постигающем скрытые от обычного взора «концы и начала». Искусство, по Достоевскому, не только отражает видимый мир, но, прежде всего, понимает его сущность, являясь миру с Новым Словом. «Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавают», — писал он А. Н. Майкову 11 (23) декабря 1868 г. И далее продолжал: «Ихним реализмом — со-той доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты» (28₁, 329; курсив мой. — А. А.).

В 1870 г. Достоевский делает примечательную запись о Шекспире: «Это не простое воспроизведение насущного, чем, по уверению многих учителей, исчерпывается вся действительность. Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромную свою часть заключает в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово. Шекспир — это пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, душе человеке<ской>» (11, 237). А в 1873 г., работая над статьей «По поводу выставки», Достоевский делает подобное замечание в рабочей тетради: «Искусство дает формы выжитому чувству или пророчит, когда чувство еще не пережито, а только начинает загораться в народе» (21, 255).

²¹ Гюйо Ж.-М. Задачи современной эстетики. СПб., 1899. С. 31.

²² См. об этом: Белопольский В. Н. Достоевский и позитивизм. Ростов-на-Дону, 1985.

В этом же русле происходил его принципиальный спор с И. А. Гончаровым о типическом в искусстве, развернувшийся в их переписке 1874 г.²³

Другой важный тезис в суждениях Достоевского об искусстве заключается в требовании служить высшему идеалу. Подобных суждений мы найдем у писателя много. «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность», — писал он в статье «По поводу выставки», заключая этим утверждение, что художник не может просто «отражать» или копировать жизнь. Говоря о призыве современных эстетиков «изображать действительность как она есть», Достоевский возражает, что «такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что 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» (21, 75). Описывая многочисленных «отрицателей», изобличающих жизнь в угоду моде и конъюнктуре, Достоевский заявляет в незавершенной статье «Сюжеты для романов»: «Они и не понимают, что только одна Красота вековечна, а отрицание, принимаемое сначала с восторгом, всегда под конец омерзает» (22, 151).

«Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой самим человеком же для самосовершенствования» (21, 256) — четко формулирует писатель свою идею о единстве эстетического и этического. Понятна в этом свете его известная мысль, что «мир красотой спасется» (9, 222). Красота же в понимании Достоевского есть нравственный идеал, который в поздний период творчества писатель отождествлял с Христом (см., например: 27, 56).²⁴

Эстетическая позиция Достоевского, естественно, претерпевала какие-то изменения и окончательно сформировалась, по-видимому, к 1870-м гг. Однако можно думать, что писатель всегда разделял основные положения романтической идеалистической эстетики, сформулированные Ф. В. И. Шеллингом. Согласно идеалистической эстетике, наш зримый мир или мир явлений есть лишь отражение, сколок с мира истинного, основой которого является Абсолютный Дух. Постичь этот Дух или Абсолют и выразить его в форме есть задача искусства. Романтики утверждали, что искусство есть отражение Бесконечного в конечном, т.е. в зримых или в слышимых формах (образах). Художник проникает в мир сущностей или приближается к этому проникновению в зависимости от силы своего гения. Свое постижение он сообщает миру, выражая его в художественных образах, становясь как бы связующим звеном между миром Абсолютного Духа и миром явлений, между Богом и людьми. Таков в Библии образ пророка, с которым романтики любили отождествлять художника-творца.

С подобной трактовкой искусства и художника мы встречаемся у Достоевского. Для него художник (он любил говорить «Поэт») есть

²³ См.: Фридендер Г. М. Эстетика Достоевского // Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 113—115.

²⁴ См. об этом: Розенблюм Л. «Красота спасет мир»: О «символе веры» Ф. М. Достоевского // Вопросы литературы. 1991. № 11—12. С. 142—180.

тот же пророк, способный угадывать будущее и постигать Дух — Красоту — Христа.

Г. К. Щенников в работе «Об эстетических идеалах Достоевского» справедливо отметил, что писатель воспринимал искусство как высшую форму познания, как ту сферу человеческой деятельности, которая больше всего способна воздействовать на человека. Подобные мысли высказаны Достоевским в статьях «Книжность и грамотность», «Г-н — бов и вопрос об искусстве» и в более поздних его рассуждениях. Вывод Щенникова о том, что «социальную функцию искусства он (Достоевский. — А. А.) видел в том, чтобы освещать в этом хаосе путь человека к гармонической жизни»,²⁵ подтверждает связь Достоевского с романтическими представлениями об искусстве.

К этому следует добавить, что Достоевский очень скептически относился к взгляду на искусство как функцию социальной, общественной борьбы, как способ обличения и исправления действительности. Мы помним его критические высказывания о писателях революционно-демократического лагеря, его насмешки над «абличительной» литературой. Он не признавал за демократической литературой 1860-х гг., «литературой Дела», как он ее называл (см.: 24, 159), права на Новое Слово в искусстве.

«Все эти души — стертые пятиалтынные прежде чем жили, все эти Демерты, Помяловские, Шаповы, Курочкины <...> Дрянь поколение. <...> Ничего и никого они не дали», — отметил Достоевский в 1876 г. в записной тетради (24, 297—298).

В этом плане примечательно отношение Достоевского к Льву Толстому, которого он не мог не считать замечательным художником, но к успеху которого относился очень настороженно и даже ревниво. Можно сказать, что все творчество Достоевского 1870-х гг. прошло под знаком скрытой (и отчасти явной) полемики с Толстым, в которой вопросы эстетические превалировали над идеологическими. Последние выражались прямо: спор по восточному вопросу, отношение к русско-турецкой войне и «братьям-славянам». Мотивы эстетической полемики с Толстым пронизывают многие высказывания Достоевского об искусстве.

В эпилоге «Подростка» устами Николая Семеновича выражено коренное отличие Толстого от Достоевского. Толстой описывает «красивую» жизнь «средне-высшего культурного слоя» в ее устоявшихся «законченных формах», он превращается в писателя как бы исторического, описывающего завершённое, а следовательно, уже отошедшее в прошлое. Ведь жизнь не стоит на месте, и формы ее проявления постоянно изменяются. Этого как будто не понимал Гончаров,²⁶ но это очень хорошо чувствовал Достоевский. И в эпилоге «Подростка» он говорит о трудной и неблагодарной миссии писателя, «одержимого тоской по текущему» (13, 455), который пишет не в

²⁵ Щенников Г. К. Об эстетических идеалах Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 58.

²⁶ В письме к Достоевскому от 11 февраля 1874 г. он говорил о «долгих и многих повторениях <...> явлений и лиц, где подобию тех и других учащаются в течение времени и, наконец, устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю». Эти-то «застывшие» формы и являются, по его мнению, материалом реалистического искусства (см.: Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1955. Т. 8. С. 457).

«историческом роде», а вынужден угадывать новые явления, еще только складывающиеся в жизни. В январском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г. Достоевский снова вспоминает Толстого и изображение им детства в связи с рассказом о трагических коллизиях в жизни современных детей. «По крайней мере, ясно, — утверждает писатель, — что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни» (25, 35).

Достоевский убежден, что изображать «красивую» жизнь меньшинства — слишком легкий путь для истинного Поэта. Настоящий художник пойдет по иному пути: он будет изображать жизнь, а не красивые исключения, он будет «угадывать и ошибаться» (13, 455). Это суждение Достоевского о двух типах художников, из которых один, идя по проторенной дороге, неизбежно встречает сочувствие и успех у публики, а другой, прокладывающий новые пути, обречен на непонимание, — можно сопоставить со знаменитым рассуждением Гоголя, открывающим VII главу I-го тома «Мертвых душ».

В наброске неосуществленного предисловия к «Подростку» Достоевский разрабатывает именно эту тему. «Талантливым нашим писателям» — Толстому, Гончарову, изображавшим жизнь «средне-высшего круга», он противопоставляет свое творчество, встречающее отпор у современных критиков. Толстой, Гончаров и другие думали, что изображают «жизнь большинства», но на самом деле изображали «жизнь исключений». «Их жизнь есть жизнь исключений, а моя есть жизнь общего правила. В этом убедятся будущие поколения, которые будут беспристрастнее; правда будет за мною» (16, 329).

Не будем говорить, насколько прав был Достоевский в характеристике и оценке Толстого, который тоже многое угадывал и предчувствовал. Отметим лишь те основные черты, которые Достоевский видел в художнике-новаторе: пророческий дар и бесстрашие в изображении тех сторон жизни, которых побаиваются традиционные писатели. В «Дневнике писателя» за 1877 г. он писал: «И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников» (25, 35). Достоевский, повторивший здесь, видимо, свои аргументы в споре с Гончаровым, убежден, что не рано, что истинный Поэт, пришедший в мир с Новым Словом, обязан осветить «этот хаос». Он как бы предсказывает здесь, что изображение дисгармонии и диссонанса становится уделом искусства в обозримом будущем, и тем самым предчувствует и предугадывает эстетические устремления XX в. С этим связано еще одно убеждение Достоевского. Изображая безобразное, «отрицание жизни», по словам Белинского, писатель решительно отказывается от деления его на «высокое» и «низкое», трагическое и комическое, и в этом, видимо, его эстетическое новаторство, так покорило современных критиков, которые считали Достоевского писателем безнравственным, смакующим всякие пороки. Достоевский серьезно изображал низменный быт и «ма-

ленького», по прежним меркам, человека. В то же время он не боялся «снижения» традиционно «высокого».

Например, создавая образ Ставрогина как бы по всем канонам «высокого» романтического порочного героя (он красив, умен, его окружает некая тайна, он оказывает необычайное влияние на окружающих и т.д.), Достоевский главному его преступлению — растлению девочки — придает черты низменные, окружая их бытовыми реалиями, вплоть до отхожего места, где повесилась Матреша. Проницательный Тихон не случайно отметил «некрасивость» ставрогинского преступления. Однако при всем «снижении» оно не производит комического впечатления.

С другой стороны, безобразный герой Смердяков, образ, казалось бы, несомненно низкий и даже комичный, совершает ужасное преступление — отцеубийство, а затем и самоубийство — результат нравственных страданий, и вырастает до трагических размеров. Одинаковая смерть как бы уравнивает Ставрогина и Смердякова.

У Достоевского почти нет персонажей, как бы мелки и низменны они ни казались, в которых бы не было глубины, многогранности и некоего трагического отсвета. Примечательно, что эта глубина и серьезность присутствует именно в той сфере, которую традиционно было принято относить к низкому и комичному.

Однако высшее назначение искусства, по Достоевскому и согласно идеалистической эстетике, найти в хаосе «руководящую нить», осветить этот хаос, привести в мир гармонию и выразить высшую Идею. Такая задача по плечу только «шекспировских размеров художнику», выразителю Абсолютного Духа.

В своей работе «Эстетика Достоевского» Г. М. Фридендер указал на тот круг художников (живописцев, поэтов), которых Достоевский считал выразителями идеала, певцами мировой гармонии. Это Рафаэль, Клод Лоррен, Пушкин, Гомер, Тициан.²⁷ Художники разных эпох, представители разных культур, они оказались способными сквозь хаос и дисгармонию приблизиться к высшему в искусстве и жизни. Но достичь идеала, по Достоевскому, можно только через страдание, через беспощадный анализ трагического, дисгармонического.

Сам он тоже не исключал для себя возможности постичь и выразить высшую красоту и гармонию в человеке, в человеческих отношениях. Л. М. Розенблюм права, когда пишет: «Совершенно очевидно, что все творчество Достоевского с середины 60-х годов внутренне обращено к теме красоты как важнейшей, какие бы социальные, идеологические, психологические или философские проблемы в каждом произведении ни стояли. Распространенные в литературе о Достоевском жанровые определения его романов как идеологических или социально-философских не выявляют, к сожалению, их основной направленности, главного пафоса творчества писателя, если угодно — его „сверхзадачи“: в тяжелом, противоречивом, земном пути человека увидеть моменты его счастливого соприкосновения с красотой и показать их как залогов буду-

²⁷ Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. С. 93—94.

щего».²⁸ Не говоря уже об «Идиоте», в котором Достоевский поставил перед собой труднейшую задачу: изобразить «положительно прекрасного человека», подобные проблемы освещаются Достоевским в «Бесах» (встреча Шатова со своей бывшей женой и рождение ее ребенка), «Подростке» (эпизод Аркадия и Лизы в конце первой части), «Братьях Карамазовых» (просветление Мити и решение Грушеньки идти за ним в каторгу и мн. др.). Все эти мотивы и эпизоды анализируются в работе Л. М. Розенблюм. Однако нельзя забывать, что это лишь эпизоды, светлые точки среди общего мрака зла и несправедливости.

Достоевский очень недоверчиво воспринимал призывы критики к созданию в литературе положительных образов, счастливых ситуаций, понимая легкомысленность этого призыва и невыполнимость задачи. На замечание Фауста Щигровского уезда (С. А. Венгерова) о том, что «одним отрицанием не проживешь, нужно что-нибудь плюсовое»,²⁹ Достоевский не раз откликнулся в своей записной тетради. «Теперь же все действительно хотят счастья. <...> Ну вот и от литературы требуют плюсового последнего слова — счастья. Требуют изображения тех людей, которые счастливы и довольны воистину без Бога и во имя науки и прекрасны, — и тех условий, при которых все это может быть, то есть положительных изображений» (24, 160—161). Убежденный, что без Бога, на основе только науки, «математики» и отвлеченного разума не может быть ни счастья, ни красоты, в чем выражено и скептическое отношение ко всяким позитивистским идеям, Достоевский утверждает: «Хорошие люди соприкасаются с идеалами» (24, 159). Наличие идеала и невозможность его осуществления, ибо идеал всегда неосуществим, приводят к трагическому противоречию. Оно-то и должно стать проблемой искусства, материалом для исследования художника.

Настойчиво обращаясь в своем творчестве к изображению безобразного, к этому шевелящемуся хаосу современной жизни, Достоевский решал не столько социальные и моральные вопросы, хотя он никогда не избегал их, сколько вопросы эстетические как художник и вопросы высшего бытия как мыслитель.

Обращение искусства к новому материалу, расширение эстетических границ влечет за собой неизбежное изменение эстетического языка, выработку новых форм. Э. Ауэрбах в книге «Мимесис», уже упоминавшейся нами, говоря о новых темах французской литературы конца XIX в., о романах Гонкуров, в частности отмечает, что обращение этих писателей к темам социальных низов носило преимущественно эстетический характер. Эдмон де Гонкур писал в своем дневнике 3 декабря 1871 г.: «Но почему <...> я выбрал именно эту среду? Потому что в период упадка определенной цивилизации именно на дне сохраняется самое характерное в людях, вещах, языке... Почему еще? Быть может потому, что я прирожденный литератор, и простой народ, чернь, если хотите, привлекает меня как еще неизвестные и неоткрытые племена; в нем есть для меня та эк-

²⁸ Розенблюм Л. «Красота спасет мир». С. 152—153.

²⁹ Новое время. 1876. 11 марта. № 12. Статья «Литературные очерки». См. также: 24, 442—443 (комментарий В. Д. Рака и Г. М. Фридендера к записной тетради).

зотика, которую путешественники, несмотря на тысячи трудностей, отправляются искать в дальние страны...».

Э. Ауэрбах показывает, что здесь нет высокомерия и снобизма по отношению к народу, а ставятся более важные и сложные проблемы природы искусства. «У Гончуров, и не только у них одних, — пишет Ауэрбах, — потребность ввести в роман низший люд неожиданным образом соединилась с потребностью рисовать чувственные картины безобразного, отталкивающего и патологического, а это уже решительно выходило за рамки того, что требовалось самим существом дела, за рамки типического, характерного, представительного.³⁰ В этой тяге к патологии был заложен радикальный, ожесточенный протест против высоких форм искусства, все равно какого происхождения — классического или романтического; <...> протест против понимания литературы и вообще искусства как легкого и бездумного развлечения; принципиальный переворот в истолковании цели искусства — „приносить пользу и наслаждение“».³¹

Анализируя художественные тексты различных эпох, Ауэрбах не раз отмечает, что в периоды сдвигов культурных пластов и разрушения стилевых традиций в литературе возникает стиль чувственно-напряженный, характеризующийся чрезмерностью, избыточностью. Таков стиль первых веков новой эры — эпохи разрушения античной культуры, таков же стиль эпохи барокко и стиль эпохи натурализма конца XIX в.³² От себя можем добавить, что стиль этот проявился не только в литературе, но и в архитектуре, убранстве интерьера, дамских модах и во многом другом.

Определенная чрезмерность, избыточность, чувственная пластичность в изображении безобразного, патологического, столь характерная и для Достоевского, производила на современников впечатление шока. Это давало повод некоторым из современных критиков отрицать эстетическое начало в произведениях Достоевского, выводить его творчество за пределы высокого искусства, примеры чего уже приводились.

На протяжении веков искусство стремится к наиболее глубокому познанию жизни и человека. При этом оно постигает все новые сферы жизни, предмет его расширяется. Это расширение эстетических границ происходит за счет включения тех сфер жизни, которые до того считались безобразными, низкими и недостойными серьезного эстетического анализа. Усвоенные искусством и эстетически «переработанные», эти явления в последующие эпохи уже не воспринимаются как безобразные и эстетически недопустимые. То, что шокировало читателей или зрителей сто, пятьдесят и даже тридцать лет назад, современным обществом воспринимается совершенно спокойно. Примеров можно привести множество, но мы не будем этого делать. Важно, однако, подчеркнуть другое. Безобразное в жизни и безобразное в искусстве — явления разного порядка. Убийство, преступление, как и многие пороки в действительности, — это то, к чему нормальные люди не могут и не должны привыкнуть и

³⁰ Вспомним суждения Гончарова о типическом!

³¹ Ауэрбах Э. Мимесис. С. 491—492.

³² См.: Там же. С. 75—76.

притерпеться. Каждый новый факт из этой области должен производить впечатление шока. Эти же явления, преобразенные искусством и подчиненные высшей «сверхзадаче» художника, воспринимаются иначе и могут вызывать противоположные чувства, например просветление. Здесь очень важен вопрос именно эстетической «переработки» материала, вопрос формы.

Однако и новые формы в искусстве, которых неизбежно требует новый материал, новый уровень познания, тоже воспринимаются поначалу как шокирующие, уродливые. Новые линии и краски, сочетания звуков, расположение слов, само расширение словаря возмущают своей необычностью, кажутся безобразными. Е. В. Аничков писал в 1911 г., в эпоху больших эстетических сдвигов, в статье «Красота и уродство»: «Все истинно прекрасное <...> возникло <...> не как новая красота и даже чаще всего при первом своем появлении в сознании людей казалось новым уродством».³³ Как не вспомнить тут Макара Алексеевича Девушкина, отказавшегося увидеть в «Шинели» Гоголя произведение искусства и призывавшего писателя сочинить рассказ в соответствии с привычными уже правилами «красивого и полезного». Этим требованиям отвечают обычно эпигоны, подражатели, использующие уже известные темы, формы и приемы. Они-то и создают произведения, которые нравятся публике, воспринимаются ею как милое и изящное. Эти люди, создающие общепонятную «красоту», писал Аничков, «боятся Великого Уродства, предтечи и пророка Великой Красоты».³⁴

Как показал в ряде своих работ Ю. М. Лотман,³⁵ в истории культуры относительно стабильные эпохи, эпохи использования наработанных приемов, сменяются активными периодами выработки новых форм жизни, нового стиля в искусстве. Культуру можно представить «как структуру, которая погружена во внешний для нее мир, втягивает этот мир в себя и выбрасывает его переработанным (организованным) по структуре своего языка. <...> В момент, когда тексты этого внешнего языка оказываются втянутыми в пространство культуры, происходит взрыв. <...> Взрыв можно истолковать как момент столкновения чуждых друг другу языков: усваивающего и усвояемого. Возникает взрывное пространство — пучок непредсказуемостей».³⁶

Эти активные, поворотные моменты в истории культуры приводят к изменению стилей в искусстве, к трансформации его языка, к расширению эстетических границ. Причем «текстами внешнего языка», как называет это Ю. М. Лотман, по отношению к языку традиционной культуры является сфера безобразного. Ее роль и вес в искусстве взрывных эпох необычайно возрастает. Вспомним эпоху Ренессанса, искусство которой поражало, помимо прочего, и обилием

³³ Всеобщий журнал. 1911. № 78. Стб. 37.

³⁴ Там же. Стб. 38.

³⁵ См.: Лотман Ю. М. 1) Асимметрия и диалог // Текст и культура: Труды по знаковым системам. XVI. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1983. Вып. 635; 2) Культура и взрыв.

³⁶ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. С. 208—209.

«непристойностей». О широком использовании безобразного в искусстве XIX в. уже говорилось.

Необычайное расширение эстетических границ наблюдаем мы в наши дни. Искусственно задержанное регламентирующими правилами тоталитарной эпохи развитие (вспомним распространенные в официальной критике «теорию бесконфликтности», «борьбы хорошего с лучшим», рассуждения о «правде жизни» и «правде факта») сейчас как бы прорвало все плотины, и поток безобразного, непристойного хлынул на страницы книг, на экраны, на полотна художников. Связано с этим и возрождение приемов авангардизма в изобразительном искусстве, музыке, поэзии, тех форм, которые долгое время почитались недопустимыми в силу своего «безобразия». Многие из этого, усвоенное и переработанное языком культуры, станет оплотом будущей красоты.

Вероятно, есть основание говорить об определенной эстетической закономерности: расширение границ эстетического, большая свобода творчества, выработка новых форм происходят за счет сферы безобразного или того, что поначалу воспринимается как безобразное.

Безобразное в искусстве вызывает в нас страдание, как прекрасное — наслаждение. Страдание, вызванное искусством, переживается как трагедия. «Трагизм состоит в сознании уродливости» (16, 329), — писал Достоевский, понимая, видимо, что «сознание» есть первый шаг к преодолению. С точки зрения Ф. Ницше, безобразное в искусстве вызывает нашу ненависть. Человек ненавидит здесь упадок жизни и упадок человека. «В этой ненависти, — писал Ницше в «Сумерках идолов», — глубина, дальнзоркость, это глубочайшая ненависть, какая только есть. В силу ее искусство глубоко».³⁷ Художник, серьезно анализирующий безобразное, есть художник трагический. Ницше видел в трагическом художнике и вообще в трагическом искусстве большую силу и великий смысл. «Мужество и свобода чувства перед мощным врагом, перед бедствием высшего порядка, перед проблемой, возбуждающей ужас, — вот то победное состояние, которое выбирает трагический художник».³⁸

Только понимание безобразного как «бедствия высшего порядка», как отсвет мирового зла превращает его изображение в тему трагическую. Трагедия, как мы знаем еще от Аристотеля, путем приобщения к страданию и преодоления его вызывает катарсис, или очищение.³⁹ Но это возможно лишь там, где существует понятие о высшем Идеале, пусть недостижимом, но четко корректирующем наши представления о добре и зле, о красоте и безобразном.

³⁷ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 604.

³⁸ Там же. С. 606.

³⁹ См.: Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 56.