

ДЕНИС БЕРЕЖНОВ*

«БЕЗ КРАСОТЫ И ГВОЗДЯ НЕ ВЫДУМАЕТЕ»**

К ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАТЕГОРИИ «ПРЕКРАСНОГО»

Получено: 26.02.2021. Рецензировано: 25.07.2021. Принято: 13.08.2021.

Аннотация: Антиингилистический роман «Бесы», изначально задуманный как политический памфлет, обладает мощным сатирическим зарядом, направленным против утилитаризма. Полемика с «передовыми идеями» «Современника» и «Русского слова» разворачивается в романе на нескольких уровнях, и ее сердцевину составляет конфликт, сосредоточенный на проблеме соотношения эстетики и общественного блага. Для разрешения этой проблемы автор статьи выдвигает комплексную интерпретацию категории «прекрасного», которая входит в состав эстетического мировоззрения Степана Трофимовича Верховенского и воплощается в его монологах. Апофеозом развития «эстетической» темы в романе становится его патетический гимн красоте, произнесенный на «губернском празднике». В статье предлагается онтологическое истолкование его речи. Рассматривая красоту как составную часть триединой идеи (истины, добра и красоты), автор приходит к выводу, что прекрасное, воспринимаемое как сущность Бога (Достоевский) или мира идей (Платон), является творящим, а не творимым бытием, и любое благо, осуществляемое на земле, имеет причину в вечно тождественном царстве гармонии (красоте) и только из него выводимо. Для подтверждения исходного тезиса автор обращается к текстам В. Соловьева, Н. Бердяева, П. Чаадаева и особое внимание уделяет диалогам Платона («Гипсий Большой», «Пир» и др.), которые позволяют с новых позиций осмыслить категорию красоты в ее отношении к пользе и благу.

Ключевые слова: красота, утилитаризм, идея, Платон, эстетика, полезность, гармония.

DOI: 10.17323/2587-8719-2021-3-13-31.

После публикации первой части «Бесов» в письме А. Н. Майкову от 2 марта 1871 г. Ф. М. Достоевский поделился своими соображениями насчет предполагаемого продолжения текста. Степана Трофимовича он назвал «краеугольным камнем» всего романа, а «бенефис» и «преоригинальное окончание его судьбы» автор пообещал изобразить в четвертой части произведения и заявлял: «За все другое — не отвечаю, но за это место отвечаю заранее» (Д15. Т. 11: 481). Указанным «местом» в композиции законченного произведения оказались первая и вторая главы

*Бережнов Денис Александрович, аспирант, МГУ им. М. В. Ломоносова (Москва), bereg.halya@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-0680-4136.

**© Бережнов, Д. А. © Философия. Журнал Высшей школы экономики.

третьей части — «Праздник» и «Окончание праздника», — центральным пунктом их — выступление Степана Трофимовича о красоте.

Подобно другим «скандальным» эпизодам в произведениях Достоевского, «благотворительный бал в пользу гувернанток» играет роль «узла катастроф»: за ним следует повальное распространение смуты, убийство Шатова, пожары и вспышки насилия в городе. «Первый отдел» праздника, литературные чтения, был поделен на несколько частей. Каждая из них выполняла особую роль: начавшись с провокационных стихов Лебядкина и чтения «Мегсі» Кармазиновым, доклады заканчиваются тирадой Степана Трофимовича и лозунгами о «позоре России» «сумасшедшего лектора», которого силой выводят из зала, закрывая этим собрание. «Чтения» в основном представлены в пародийно-сатирическом освещении и метят в известные прототипы: личность Тургенева узнавалась в утрированной жеманности Кармазинова, декламации лектора-«маньяка» отсылали к напумевшей речи либерального профессора А. В. Павлова, но речь Степана Трофимовича неожиданно выбивалась из ряда, становилась шире пародийных задач и представала патетической кульминацией одной из центральных тем — вопроса о соотношении эстетики и общественного блага.

Взятая сама по себе, она относится к тем знаменитым монологам, в которых личная речь, по Розанову, «достигает великой силы и красоты», где Достоевский уже «собственно не пишет, а говорит, проповедует, произносит (от чьего-нибудь лица) речь» (Розанов, 1995: 202–203). И несмотря на излюбленную травестию, с помощью которой Достоевский моментально, казалось бы, дезавуирует речь «эстетика», «развязный семинарист» выкрикивает из толпы, что Степан Трофимович «проиграл в картишки» мужика, и в ответ раздается «неистовый аплодисмент» в зале — мы не ошибемся, если скажем, что проповедь в этой главе достигает драматического апогея и, в сущности, она могла бы стать выводом для всего романа, если бы герой упомянул в речи Иисуса Христа¹. Однако писатель отказался от упоминания христианства и предпочел Рафаэля, по всей видимости из-за того, что прямое

¹Как известно, выступление Степана Трофимовича было разработано прежде главы, посвященной празднику, а сама глава неоднократно переписывалась. В ряду изменений композиционного и стилистического характера любопытна и другая перемена: Рафаэль, провозглашенный венцом всего человечества, в первоначальном тексте отсутствовал, и на его место был поставлен Христос, которого Достоевский предпочел заменить перед отсылкой автографа в «Русский вестник» (Д15, Т. 7: 766).

указание на Христа показалось автору излишне догматическим утверждением, или потому, что противоречило логике развития персонажа. Верховенский развивался по линии шиллеровского эстетизма и представлял иное мирозерцание.

Выступление Степана Трофимовича обладает безусловным значением в композиционной структуре романа. Этой речью Достоевский подводит итог духовного развития героя, очерчивая период его бездеятельного прозябания в качестве приживальщика от трагикомического подвижничества в заключительных главах. В подготовительных материалах Достоевский пояснял (Д15. Т. 7: 689):

...сущность Степана Трофимовича в том, что он хоть и пошел на соглашение сначала с новыми идеями, но порвал в негодовании (пошел с котомкой) и один не поддался новым идеям и остался верен старому идеальному сумбуру.

Несмотря на то, что старый идеализм («шиллеровщину») Достоевский называет «сумбуrom», он сохраняет его как теоретический фундамент и своего собственного религиозного идеализма. Не отказываясь от влияния Шиллера, но творчески перерабатывая его в поздних произведениях, Достоевский — в противовес идейному направлению «Современника» и «Русского слова» — выдвигает не прямо противоположное, а *примирительное* понимание красоты и влагает его в уста героя. Степан Трофимович проповедует не эстетический сепаратизм («искусство для искусства»), а безоговорочную полезность прекрасного. Более того, признавая и за самой полезностью красоту, Верховенский идет навстречу освободительному движению, но останавливается там, где начинается девальвация и варварство, с которыми он, безусловно, согласиться не может. Степан Трофимович первым дает отповедь «передовым идеям», отказываясь признать за полезностью — автономность от духа, а за буржуазным комфортом — общественную цель. В эстетическом идеале герой видит насущную необходимость, равную физиологической, но только несоизмеримо превосходящую ее по внутреннему содержанию. Степан Трофимович с характерным пафосом произносит (там же: 322):

Таков мой жребий. Я расскажу о том подлом рабе, о том вонючем и развратном лакее, который первый взмоется на лестницу с ножницами в руках и раздерет божественный лик великого идеала, во имя равенства, зависти и... пищеварения.

Разумеется, Степан Трофимович — как списанный с Грановского тип либерала-западника — представлен в комическом свете и тем несколько

отмежеван от автора. Тем не менее, несмотря на презрение к народу, которое герой выказывает в первой половине романа², и несмотря на крайности шиллеризма, к которым Достоевский относился более или менее критически в период 70-ых годов³, эстетические представления автора и героя здесь находят ряд родственных черт. Оба подразумевали под красотой метафизическую категорию и понимали ее не как частное проявление совершенства, внешнее равновесие частей и наружную слаженность целого, но как родовой корень, из которого произошел мир, и как абсолютный предел, к которому внутренне устремлено всемирное становление. Путеводный свет идеала, по Достоевскому, будь он ложен или выдуман, есть «высокое заблуждение», «без которого невозможна жизнь на земле», не потому только, что красота удовлетворяет потребностям духа, но и потому, что является этико-эстетическим единством, которому обязаны происхождением все единичные акты добра. В этом смысле красота (представление о высшей гармонии) имеет, кроме метафизической ценности, значение чисто практическое и выступает как безусловный образец для любого частного проявления добродетели. Как писал в «Отрывках...» П. Чаадаев (другой прототип Верховенского) (Чаадаев, 1991: 477):

Без слепой веры в отвлеченное совершенство невозможно шагу ступить по пути к осуществлению совершенства. Только поверив в недостижимое благо, мы можем приблизиться к благу достижимому. Без этой светящейся точки, которая сияет вперед нас в отдалении, мы не могли бы продвигаться ни на шаг среди глубокой окружающей нас тьмы. ...И именно на пути, ведущем к абсолютному совершенству, расположены все те маленькие совершенства, на которые могут притязать люди.

Позицию Чаадаева, безусловно, разделяли как Достоевский, так и его герой.

²Ср. «Я и всех русских мужичков отдам в обмен за одну Рашель. Пора взглянуть трезвее и не смешивать нашего родного сиволопаго дегтя с bouquet de l'impératrice» (Д15. Т. 7: 35).

³Ср. в работе Криницына А. Б. «Достоевский и Шиллер»: «С одной стороны, почтение его („шиллеризма“ — Д. Б.) как важнейшего духовного и сердечного опыта, без которого не может быть сформирована по-настоящему глубокая личность. С другой стороны, это яд, навсегда развращающий душу, ибо на высоте, до которой шиллеровский идеализм поднимает ее, невозможно удержаться, и душа, уже бесконечно „расширенная“, неизбежно срывается в хаос моральной вседозволенности и игры пробужденных страстей» (Криницын, 2014).

В историческом плане взгляды Степана Трофимовича не являлись фактом изолированной интуиции. Они были всецело погружены в мировоззренческие распри эпохи и высказывались с большей остротой в первую очередь из-за наседавшей гегемонии утилитаризма. В этом смысле позиция Верховенского в основе своей вращалась вокруг идеологических разногласий между поколениями «отцов» (либералов-идеалистов 40-х годов) и «детей» (нигилистов 60-х). «Собакевичи и Ноздревы нигилизма», как понимал их Герцен, революционеры новой формации, превратили тургеневский образец «чистого нигилизма» (Базарова) в гипертрофию цинизма — «базаровщину» (Герцен, 1960: 349), — и характерный пафос отрицания всего выходящего за пределы «необходимого» («Необходимо лишь необходимое — вот девиз земного шара отселе») в сфере литературы выразился в нигилистически примитивном и грубом требовании безотлагательной реакции на «злобу дня». Вл. Соловьев в «Первой речи в память о Достоевском» писал о том, что «теперешние художники», «чуждые прежнему, религиозному содержанию искусства»,

обращаются всецело к текущей действительности и ставят себя к ней в отношение рабское *вдвойне*: они, во-первых, стараются рабски списывать явления этой действительности, а во-вторых, стремятся столь же рабски... удовлетворять общественному настроению данной минуты... В безуспешной погоне за мнимо реальными подробностями только теряется настоящая реальность целого, а стремление соединить с искусством внешнюю поучительность и полезность к ущербу его внутренней красоты превращает искусство в самую бесполезную и ненужную вещь в мире, ибо ясно, что плохое художественное произведение при наилучшей тенденции ничему научить и никакой пользы принести не может (Соловьев, 1991: 230).

Размышление Соловьева, в сущности, развивает положения, сформулированные Достоевским в программной статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» (Д15. Т. 11: 56):

если давать заранее цели искусству и определять, чем именно оно должно быть полезно, то можно ужасно ошибиться, так что вместо пользы можно принести один вред.

И поскольку эта статья заслуживает отдельного упоминания — как эстетический манифест Достоевского — нам следует остановиться на ней подробнее.

В «Г-не — бове» писатель занимает нейтральную позицию и по возможности не примыкает ни к утилитаристам, ни к сторонникам «чистого

искусства». Изображая полемику в диалогической форме, взвешивая доводы враждебных сторон, Достоевский в конечном счете приходит к выводу, что сам вопрос об искусстве «в настоящую минуту поставлен ложно» (Д15. Т. 11: 52). Как утилитаристы, так и поборники «чистого искусства», по Достоевскому, не правы в радикальном утверждении бесполезности всяческого искусства. Даже «развиваясь из самого себя» (т. е. автономно) искусство не может быть бесполезно; оно полезно и даже вдвойне, если отталкивается от конкретно-исторических тем, прислушиваясь к заботам века. Таким образом, возникает возможность примирения двух сторон, но она неосуществима, пока искусство не будет освобождено от насильственных вмешательств, «стеснений и посторонних назначений», продиктованных ему извне: «Искусство тогда только будет верно человеку, когда не будут стеснять его свободу развития» (там же: 85).

Ещё Белинский, в сущности далекий от принципа самодостаточности искусства, писал, что поэзия, чтобы приносить пользу, прежде всего «должна быть поэзией», а не чем-то другим и художник должен быть «исключительно художником», иначе его труд останется втуне и канет в Лету вместе с решением сиюминутных задач. Траектория творчества направлена за пределы современных проблем, и никто не вправе регламентировать его развитие, поскольку искусство, по Достоевскому, обладает «собственной, цельной, органической жизнью» и, следовательно, «собственными и неизменными законами для этой жизни» (там же: 76). Исходя из социальной действительности, искусство не должно ограничивать себя пространством общественного вопроса, сужаясь ради него и утрачивая ради него свою специфику. Искусство являет себя как откровение («впечатление бога»), и, как всякое откровение, оно является неизменной величиной: его предмет абсолютен, а сущность всегда актуальна, так как отвечает извечным запросам духа (ведь «творчество и не может иметь других стремлений, кроме тех, к которым стремится *весь* человек»). И поскольку это влечение к истине, духовно предвосхищаемой при созерцании красоты, является врожденной чертой человека, оно относится к тем потребностям, которые не могут быть удовлетворены ничем иным, кроме искусства (там же):

Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, а так, потому только,

что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна.

Но Достоевский подводит итог: «Красота всегда полезна» (Д15. Т. 11: 78).

Здесь мы подходим вплотную к основному посылу монолога Степана Трофимовича. Перед знаменитым пассажем Верховенский соглашается, что «энтузиазм современной юности так же чист и светел, как и у их времен», но «произошло лишь одно: перемещение целей, замещение одной красоты другою». «Все недоумение, — восклицает он, — лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?» И там же предрекает: молодое поколение погибнет лишь потому, что «ошибается в формах прекрасного» (Д15. Т. 7: 453). Здесь заключается корень проблемы. Во-первых, Степан Трофимович признает красоту и за «сапогами», и за «Шекспиром» (т. е. выстраивает иерархию «форм прекрасного»). Во-вторых, к проблемам эстетики он приписывает чисто нравственный критерий (потому что «жажда правды», по Верховенскому, по-прежнему направляется красотой). В-третьих, «красота всегда полезна» и не может быть противопоставлена утилитаризму с той легкостью, с которой это логически позволяют себе поборники «дельной литературы». Приводим полностью речь героя (Д15. Т. 7. 453–454):

— А я объявляю, — в последней степени азарта провизжал Степан Трофимович, — а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль — выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... О боже! — всплеснул он руками, — десять лет назад я точно так же кричал в Петербурге, с эстрады, точно то же и теми словами, и точно так же они не понимали ничего, смеялись и шикали, как теперь; коротенькие люди, чего вам недостает, чтобы понять? Да знаете ли, знаете ли вы, что без англичанина еще можно прожить человечеству, без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут! Сама наука не простоят минуты без красоты, — знаете ли вы про это, смеющиеся, — обратится в хамство, гвоздя не выдумаете!.. Не уступлю! — нелепо прокричал он в заключение и стукнул изо всей силы по столу кулаком.

Речь Степана Трофимовича отличается художественной завершенностью, глубоким единством стиля и метафизического задания. Ампли-

фикация, широко используемая Достоевским, здесь служит не только экспрессивно-драматическим, но и сугубо аргументативным целям. Смысловым ядром всего монолога выступает понятие «красота». Верховенский дает ему лишь апофатическое определение (через градационное усиление на словах *выше* и *без*), и его содержание остается неразъясненным. Что такое «красота» в его понимании?

Во-первых, красота — это духовно-эстетический идеал, в сторону которого тянется, возвышаясь, общественное развитие. В этом смысле идеал (красота) выполняет роль «регулятивной идеи», по образцу которой и в соответствии с которой консолидируется практика общественных отношений: «Сама наука не простоят минуты без красоты, ... обратится в хамство». В этом пункте Степан Трофимович солидарен с идеями Чаадаева.

Во-вторых, красота — это оживотворенное воплощение абсолютно всеединства, одна из трех составных частей высшего идеального содержания: Истины, Добра и Красоты, — являемых зараз в одном без возможности отвлечения. Мыслимое самоочевидное содержание, достигаемое в результате размышления на языке логических категорий, при созерцании красоты раскрывается как предельная истина, не требующая концептуального объяснения; в то же время, как безусловная истина, узнаваемая в высших формах прекрасного, красота есть интуитивно постигаемое мерило всех нравственных поступков, абсолютно изволяемое для всех человеческих дел, — видение высшей нравственности и добра в его сильнейшем и безотносительном проявлении. Истина и добро в красоте понимаются как целостное единство трех взаимопроникающих категорий.

В-третьих, красота, как одна из фаз триединой идеи, выступает всеобщим родовым основанием, одновременно спроецированным в будущее как конечный и принципиально недостижимый горизонт религиозного становления. Поэтому в ней уместается «вся тайна» и «вся история»: проистекающий из единого источника мир явлений («река воды живой») направляется в сторону окончательного воплощения изначальной гармонии в материальной стихии природы, но не достигает этого, не имея возможности приблизиться к идеалу, и пребывает в неутолимом устремлении на пути к его достижению (подробнее об этом см. в монологе Шатова (Д15. Т. 7: 238).

В-четвертых, красота («прекрасное») — это унифицирующее основание всех форм прекрасного, порождающая модель всех совершенных тел, которая, будучи началом активным, относится к ним как основание

к функции («как отец к сыну») и, таким образом, субстанционально предшествует их возникновению. И в этом плане мысль Степана Трофимовича созвучна убеждениям родоначальника идеализма Платона.

Иными словами, интерпретировать монолог героя можно с разных позиций, и *единственно* христианское истолкование речи Верховенского оказалось бы недостаточным. Достоевский был художником, а не философом, и его задача состояла не в артикуляции единственно верной идеи, но в богатом и по возможности свободном совмещении голосов. Речь («голос») в прозе Достоевского — это персоналистическая категория. Речь героя имманентна герою, и, стараясь стать «живой» целостностью, она стремится к автономизации от творца и в результате не совпадает с голосом автора. Так и речь Степана Трофимовича носит отличительные черты именно его мировоззрения, и это позволяет расширить поле интерпретации, привлекая не только Шиллера, Соловьева, Бердяева (уже достаточно освещенных), но и Платона. Ведь и сам Степан Трофимович признается, что «при всем его искреннем уважении» к христианству, «он — не христианин» и «скорее древний язычник, как великий Гете или как древний грек» (Д15. Т. 7: 37).

В «Бесах» с поразительной настойчивостью называются различные утилитарные предметы, которые Степан Трофимович, будто целенаправленно перебирая, иронически сопоставляет с красотой произведений искусства. «Сапоги» нами уже были упомянуты; к ним прибавляются «петролей» и «гвоздь» (на литературных чтениях), а в другом месте Верховенский сравнивает полезность Мадонны со «стаканом» и «карандашом» (там же: 321) или даже с герценовскими «телегами, подвозящими хлеб человечеству» (там же: 206). Когда Степан Трофимович заявляет, что «молодое поколение заблуждается в формах прекрасного», он подразумевает, что и то (произведения искусства) и другое (служебные предметы) носит одно и то же имя «прекрасного», т. е. восходит к общему основанию. Противопоставляя друг другу формы прекрасного, герой косвенно сумел обозначить недостижимую высоту (предельность) той *идеи*, сообразно которой были организованы обе группы названных тел. Об этом говорит восходящая конструкция на наречии *выше*, которая здесь являет, пожалуй, лучшее стилистическое выражение эстетической иерархии, от условных форм к безусловным, которая известна миру по знаменитой платоновской «лестнице любовного восхождения».

Более того, не только метафизическая высота идеала, «уже достигнутая» в творениях Рафаэля и Шекспира, провозглашается Степаном

Трофимовичем, но и по-своему — через другой диалог Платона — формулируется творящая (активная) роль этого идеала. Как и в «Бесах», в диалоге «Гиппий Большой» Платон поочередно сопоставляет с метафизической красотой сначала «девушку», потом «кобылицу», затем «лиру», «уполовник», «горшок», «петуха», «золото» и проч. с одной только целью — сформулировать, «что есть прекрасное само по себе», а что есть осуществленные формы, носящие его имя. Платон пытается подвергнуть «прекрасные предметы» иерархическому членению и, упорядочив их, определить сущность, которая служит им объединяющим центром, и смысл этой сущности в ее отношении к благу.

«Без красоты и гвоздя не выдумаете!» — произносит герой. Исследователи склонны усекать эту реплику при цитировании. Мы, однако, считаем, что она должна расцениваться не как сугубо риторическая фигура, произнесенная в пылу речи, но как дополнительный ключ к истолкованию содержания. Кроме *регулятивной функции* красоты как эталона нравственности, обеспечивающего координацию общественных действий («Сама наука и минуты не простоит без красоты!»), понятие красоты приобретает онтологическое значение, заключающееся в *творящей функции* «прекрасного самого по себе». Для выяснения ее нужно ответить на вопрос: какую функцию выполняет здесь «гвоздь» и какое отношение он имеет к предмету «прекрасного»?

В ряду платоновских творений, развивающих проблемы общей эстетики («Федр», «Пир» и др.), диалог «Гиппий Большой» выделяется конкретным характером: здесь иерархия прекрасных тел не только косвенно упоминается (как в «Пире»), но и дотошно разбирается на частных примерах. По обыкновению, главными героями «Гиппия Большого» выступают Сократ и его оппонент — софист, и наивные представления последнего дробятся под напором сократовских вопросов и дефиниций. Так, под предлогом чужого парадокса, которым «некий человек» поставил Сократа в «трудное положение», философ спрашивает собеседника: «Что такое прекрасное?» (286d) Гиппий отвечает: «Знай твердо, Сократ, если уж надо говорить правду: прекрасное — это прекрасная девушка» (287e). Он не замечает того, как, *подменив понятия*, отвечает на совершенно другой вопрос (что такое *формы* прекрасного?). Следует возражение: «Если прекрасная девушка — это прекрасно, тогда она и есть то, благодаря чему прекрасное будет прекрасно», но почему тогда «прекрасная кобылица, которую сам бог похвалил в своем изречении, не есть прекрасное?», «прекрасна ли лира?», «не прекрасен

ли горшок?» — они, отвечает Сократ, прекрасны, потому что «существует прекрасное само по себе» (288a). Но это не разъясняет сути вопроса: в чем состоит сущность прекрасного? Не благодаря ли «полезности» предметы прекрасны? Выслушав неверные ответы Гиппия, Сократ приходит к следующему заключению: полезность, т. е. способность предмета приносить благо, является качеством, характерным для всех прекрасных предметов, но она не может называться сущностью красоты, потому что не является порождающей причиной, в то время как *красота есть причина блага* (297a). Иными словами, Платон включает «полезность» в понятие «прекрасного» как его потенцию к объективации блага в единичных телах, и «полезность» предмета (благо) относится к идее прекрасного, как «сын к отцу», и целиком зависит от красоты (Платон. Т. 1, 1990: 407). Платоном впервые вводится тезис об этико-эстетическом единстве идеи, по модели которой создается чувственный мир, и поскольку прекрасные предметы только потому прекрасны, что причастны к идее прекрасного, то и любой «полезный предмет» относится к идее красоты как ее производная.

В таком случае «гвоздь» является конкретным воплощением инварианта «полезной вещи». Однако эта польза, т. е. возможность результативного применения предмета, обуславливается не чем иным, как именно красотой, понимаемой как структурный принцип воплощения всех чувственных форм прекрасного. Тогда красота, в том смысле, в котором ее употребляет Степан Трофимович, приобретает онтологический статус по отношению ко всем предметам, так или иначе способным выполнять утилитарную функцию, и является, таким образом, идеальной сущностью, или моделью, предлежащей любому телесному возникновению (т. е. всему миру научного опыта: от космоса до гвоздя). Таким образом, прекрасное, воспринимаемое как основание мира идей — равных Богу в представлении Достоевского, — является творящим, а не творимым бытием, и любое благо, осуществляемое на земле, имеет причину в вечно тождественном царстве гармонии (красоте) и только из нее выводимо. Поэтому «гвоздь», будучи предметом прекрасным (т. е. если он сделан искусно), как «сапог», «карандаш» и проч., существует лишь потому, что причастен идее прекрасного, и полезен лишь потому, что изготовлен в гармонии с той идеей, к которой он прикреплен; и без структурной модели (т. е. прообраза как абстрактного представления о симметрии и соразмерности форм) было бы невозможным «выдумать и гвоздя», не было бы и «хлеба», и «народностей», и они не могли бы принести

никакой пользы, потому что существовали бы лишь как производные первозданной красоты, являемой в идеале, «одноименном с ними».

Это замечание касалось употребления слова «красота» в контексте его чисто утилитарного содержания. Перейдем теперь к иерархическому значению высшей красоты, достигаемой и действительно воплощаемой в произведениях искусства. Степан Трофимович заявляет, что красота есть «высший плод человечества, какой только может быть», и тем самым указывает на то, что «на шкале» произведенных человеком прекрасных форм творения Шекспира и Рафаэля занимают вершину ценностной иерархии. Молодое поколение, по утверждению Верховенского, «запуталось в формах прекрасного». И если «сапог» прекрасен, то прекрасная «картина» должна стоять выше, именно исходя из полноты и качества воплощения той абсолютной гармонии, которая послужила интегральным прообразом и «картины», и «сапог», т. е. *всех* форм прекрасного.

В «Гипсии Большем» Сократ заключает, что если горшок и прекрасен, то «он недостоин считаться прекрасным по сравнению с кобылицей, девушкой и со всем остальным», и в этом смысле он является и прекрасным, и безобразным одновременно. Красота возникающих форм, по Платону, разностепенна. И если «гвоздь», и «карандаш», и «сапог», упоминаемые в «Бесах», лишь сравнительно в чем-то и с чем-то условно прекрасны и являются самым ничтожным воспроизведением красоты, «одноименной с ними», то красота Сикстинской мадонны уже почти *безусловна* именно тем, что приближается по своей природе к незримому («безвидному») и истинно сущему миру, сообразно которому создавался весь чувственный космос.

Лишь *одна* красота, по Платону, является безусловной — красота сама по себе, вечно тождественная сама себе сущность,

которая всё, к чему бы она ни присоединилась, делает прекрасным — и камень, и дерево, и человека, и бога, и любое деяние, и знание (292d),

и она относится к ним, как светоносный образец к тусклой копии. Прекрасное, как основание идеи, является интегралом всех совершенных форм, и к нему, начиная с «отдельных проявлений прекрасного», «словно бы по ступенькам» направлено восхождение (Платон, Соловьев и др., 1965: 168):

От одного прекрасного тела к двум, от двух — ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным делам, а от прекрасных дел к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о высшей

красоте и не повернешься к «открытому морю красоты» и «не познаешь наконец», что есть прекрасное.

Известно, что эстетика Платона никак не связана с философией искусства. Искусство, несмотря на несомненную ценность его на пути к обретению мудрости, философ считал лишь «умножением подобий» и не уделял ему особого места в проекте идеального государства. Платон был далек от мысли о том, что произведение искусства способно отразить идеал сильнее и глубже, нежели вещественный мир. Тем не менее коррективы этой эстетики мы находим в учении А. Шопенгауэра и Вл. Соловьева. В «Мире как воле и представлении» немецкий философ довольно обстоятельно и последовательно развивает идею о «чистом и безвольном созерцании» гения, плодами которого являются произведения искусства — «пребывающие, неизменные, независимые от временного существования отдельных вещей образы», или сущности, «которые собственно и составляют чисто объективное в явлениях», т. е. — добавим мы — их идеи (Шопенгауэр, 1993: 339–340). Соловьев, перерабатывая эстетику Шопенгауэра и Платона под свое учение о постепенном пути реализации всемирной идеи, уделял место художественному творчеству еще большее, чем его предшественники. Красота являлась для него силой творческого воплощения в вещах «зиждательного ума» (Логоса), который «на разных степенях и в разных видах» должен был быть «чувственным воплощением абсолютной всеединой идеи». И поскольку красота, укрощающая хаос и бесформенность мировой основы, проистекает из единого онтологического источника, то она и должна выражать его в разной степени, воплощать духовный контур прообраза в разной степени полноты, и в этом плане продукты художественного творчества должны многократно превосходить «сырье», из которого они были составлены (Соловьев, 1991: 72). Иными словами, то, что может быть выражено на языке искусства, никогда не сможет найти эквивалента в мире явлений, потому что всегда будет превышать границы, заданные природой, и тяготеть к «невыразимому», незримому, не облакаемому ни в слова, ни в образ — безобразному впечатлению, полученному в результате колоссального напряжения всех частей художественной структуры. В своем новом качестве «претворенная материя» будет приближаться к той безотносительной красоте, которая достигается, по Соловьеву, «через усиление (потенцирование)» частной красоты,

когда внутренний существенный и вечный смысл жизни, скрытый в частных и случайных явлениях природного и человеческого мира и *лишь смутно*

и недостаточно выраженный в их естественной красоте [курсив наш — Д. Б.], открывается и уясняется художником через воспроизведение этих явлений в сосредоточенном, очищенном, идеализированном виде (Соловьев, 1991: 84).

В главе «Перед праздником» Степан Трофимович приезжает в Скворешники на прощальный разговор с Варварой Петровной. По обыкновению, тема разговора сбивается на эстетику. Широко представленная в романе полемика с утилитаристами здесь обогащается саркастическим «реверансом» в сторону диссертации Чернышевского. Варвара Петровна воспроизводит расхожий «тезис с яблоком» (Д15. Т. 7: 320):

Эта кружка полезна, потому что в нее можно влить воды; этот карандаш полезен, потому что им можно все записать, а тут женское лицо хуже всех других лиц в натуре. Попробуйте нарисовать яблоко и положите тут же рядом настоящее яблоко — которое вы возьмете?

Вопрос Варвары Петровны отсылает к знаменитому тезису Чернышевского о том, что яблоня прекраснее своего блеклого отражения, поскольку «создания искусства *ниже* прекрасного в действительности». Однако в свете всего нами отмеченного мы можем с уверенностью сказать, что семантически и даже чувственно художественное изображение превосходит свою материальную основу, поскольку является несоизмеримым потенцированием и расширением красоты, присущей исходному телу. Поэтому если, например, сопоставить яблоки, покоящиеся на скатерти, с теми же, написанными Сезанном, то придется признать, что последние являются той же вещью, но только возведенной, как позже скажет Мандельштам, в «десятизначную степень»⁴, и в отношении одной видимости видимость другая (эмпирическая) выглядит только малосодержательным представлением.

Таким образом, красота картин Рафаэля, или драм Шекспира, или поэзии Пушкина, будучи продуктом индивидуального воображения, стоит действительно *«выше»*, чем прикладные предметы (формы естественной красоты), и, как прекрасное, т. е. безусловно-ценное в своей основе, является самым приближенным олицетворением священной гармонии, на место которой был водружен «муравейник», грубо сколоченный из

⁴Ср.: «Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» (Мандельштам, 1990: 141–142).

«гвоздей» и «телег», полных хлеба. Не только подмена «форм прекрасного», но и последовавшее низвержение высших из ее форм, привели общество к разложению не только эстетическому, но и моральному; и вместо обогащения добродетели содержанием, бесконечно расширяющим ее вглубь, неумеренный утилитаризм стал причиной отлучения человека от мира как целого в расколотый мир подобий⁵.

По мнению Достоевского, человечество, достигшее экономического расцвета и социального равенства, пренебрегая красотой (т. е. образом высшей гармонии), перестает быть человечеством в полном смысле слова, спускается по лестнице эволюционного развития, превращаясь в стадо или «муравейник», утрачивает свободу, а вместе с ней и «абсолютную полноту человеческого достоинства», о которой писал Бердяев (Бердяев, 1999: 86–87). Отрыв от красоты, как производящей силы, равен отказу от Бога и заключает в себе первый шаг к трагическому распаду (подробно изложенному в романе). Более того, чаемый строй, приводящий людей ко всемирному согласию вне Бога и красоты, есть только временный мираж благоденствия, «кажущаяся, призрачная человечность», и она венчается «окончательным злом», даже направляясь сначала «добротой нейтральной» (там же: 80).

Первоначальным эпиграфом к роману предполагалась формула: «Мир спасет красота Христова» (см. Захаров, 2009). Эстетический идеал Достоевского, разумеется, восходит к Христу, а не к платонической философии, близкой Верховенскому. Для Достоевского искусство, взятое вне религиозного (христианского) содержания, недостаточно для преображения людей, и только через Христа и во Христе оно находит силу своего действия (Д15. Т. 15. 343):

Прекрасное есть идеал, а идеал ни наш, ни цивилизованной Европы ещё далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо

— «Христос» — самый земной и подчеркнуто человеческий образ мирового согласия.

⁵Вспомним, что Гельдерлин называл религию «любовью к красоте» и заключал, что «без такой религии каждое государство будет голым скелетом, лишенным жизни и духа, а всякая мысль и дело — деревом без вершины, колонной, с которой сбита капитель» (Гельдерлин, Беляева и Садовский, 1988: 145). Неполноценность и болезненная фрагментарность общественной жизни, которую постулировал Гельдерлин, была в высшей степени созвучна с воззрениями Достоевского, который, будучи воспитанным в традициях немецкого романтизма, считал красоту краеугольным камнем любого государственного сооружения.

Фигура Христа для Достоевского становится проясняющей и преображающей силой, возводящей мир вспять к непорочной красоте первых дней, «золотому веку», изображенному во «Сне смешного человека», романтическом видении Версилова, монологах Мышкина, наконец, в проповеди Зосимы и, пожалуй, самой торжественной и величественной главе, посвященной теме всеобщей гармонии, — «Кане Галилейской» из романа «Братья Карамазовы».

Только там, где сохраняется связь между прообразом и его осуществлением, сохраняется человек, и только там личность способна выпрямиться и встать во весь рост своего абсолютного содержания. Без онтологического источника, в котором укоренено все сущее, иначе — без эстетики, которая питает содержанием весь развернутый во времени мир чувственных становлений, человек — «и жалок, и нищ, и слеп, и наг», а любое благо — бесплодно. В результате провозглашения блага вне красоты и абсолютной свободы вне Бога индивидуальное существование, как пишет Достоевский, парадоксальным образом завершается самоубийством, а не торжеством чувств, и «чердачному теоретику» не остается ничего, кроме как произнести вслед за байроновским Каином: «Я ничто» — и потерять действительную возможность собственного утверждения.

СОКРАЩЕНИЯ

- Д15 *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 15 т. / под ред. В. Н. Захарова. — М., Л. : Наука, 1988–1996.
Т. 7 : Бесы / под ред. В. А. Туниманова. — 1990.
Т. 11 : Публицистика 1860-х годов / под ред. Т. И. Орнатской, В. А. Туниманова. — 1994.
Т. 15 : Письма, 1834–1881 / под ред. И. А. Битюговой, Т. И. Орнатской. — 1996.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев Н. А.* Новое религиозное сознание и общественность. — М. : Канон+, 1999.
Гельдерлин Ф. Гиперион. Стихи. Письма / пер. с нем. Н. Т. Беляевой, Е. А. Садовского. — М. : Наука, 1988.
Герцен А. И. Собрание сочинений. В 30 т. Т. 20. Произведения 1867–1869 годов. Дневниковые записи. — М. : Академия наук СССР, 1960.
Захаров В. Н. Текстология как технология // Проблемы текстологии Ф. М. Достоевского. — 2009. — № 1. — С. 3–25.

- Криницын А. Б.* Достоевский и Шиллер. Часть третья / Образовательный портал «Слово». Филология. Литература XIX века. — 2014. — URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/45367.php> (дата обр. 6 февр. 2021).
- Мандельштам О. Э.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. Проза / под ред. С. Аверинцева, П. Нерлера. — М. : Художественная литература, 1990.
- Платон.* Избранные диалоги / пер. с древнегреч. В. Соловьева, С. Апта, А. Егунова. — М. : Художественная литература, 1965.
- Платон.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1 / под ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. — М. : Мысль, 1990.
- Розанов В. В.* Полное собрание сочинений. В 35 т. Т. 3. О писательстве и писателях. Статьи 1901–1907 гг. / под ред. А. Н. Николокина. — М. : Республика, 1995.
- Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. — М. : Искусство, 1991.
- Чаадаев П. Я.* Полное собрание сочинений и избранные письма. В 2 т. Т. 1 / под ред. З. А. Каменского. — М. : Наука, 1991.
- Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. В 2 т. Т. 2 / пер. Ю. А. Айхенвальда. — М. : Наука, 1993.

Berezhnov, D. A. 2021. “‘Bez krasoty i гвоздя ne vydumayete’ [‘Without Beauty You Won’t Invent a Nail’]: k ontologicheskoy interpretatsii kategorii ‘prekrasnogo’ [Ontological Interpretation of the Category of ‘the Beautiful’]” [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki* [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics] 5 (3), 13–31.

DENIS BEREZHNOV

PHD STUDENT

MOSCOW STATE UNIVERSITY (MOSCOW, RUSSIA); ORCID: 0000-0002-0680-4136

“WITHOUT BEAUTY YOU WON’T INVENT A NAIL”

ONTOLOGICAL INTERPRETATION OF THE CATEGORY OF “THE BEAUTIFUL”

Submitted: Feb. 26, 2021. Reviewed: July 25, 2021. Accepted: Aug. 13, 2021.

Abstract: Anti-nihilist novel “The Possessed” was first conceived as a political pamphlet and therefore had a powerful satirical tendency, directed against the utilitarianism. The polemic against “ideas of avant-garde” constitutes the center of the theoretical conflict concerned the problem of the good and the esthetics. To resolve this issue, the author suggests the broad interpretation of the category of “the beautiful”, which forms after all a holistic vision of the “positive aesthetics” (V. Solovyov) presented in the monologues of Stepan Trofimovich Verkhovensky. The apotheosis in the development of this theme occurs in the pathetic hymn to the Beauty, pronounced at the «literary readings». The article puts forward an ontological interpretation of this speech. Considering beauty as an integral part of the triune idea (truth, goodness and beauty), one can come to the conclusion that the beautiful, understood as God (Dostoevsky) and the idea (Plato), is a creating, but not a created substance, and any of the good, accomplished on earth, has its cause in the eternally equal realm of harmony and only from there’s derived. To confirm the original thesis, the author refers to the texts of V. Solovyov, N. Berdyaev and others. However, it’s the dialogues of Plato (“Hippias Major”, “Symposium”, etc.), which stand as a theoretical ground of the interpretation and allow us to comprehend the category of the beautiful from a new perspective in its relation to the utility and the good.

Keywords: Beauty, Utilitarianism, Idea, Plato, Esthetics, Utility, Harmony.

DOI: 10.17323/2587-8719-2021-3-13-31.

REFERENCES

- Berdyaev, N. A. 1999. *Novoye religioznoye soznaniye i obshchestvennost’* [The New Religious Consciousness and Society] [in Russian]. Moskva [Moscow]: Kanon+.
- Chaadayev, P. Ya. 1991. [in Russian]. Vol. 1 of *Polnoye sobraniye sochineniy i izbrannyye pis’ma* [Complete Works and Selected Letters], ed. by Z. A. Kamenskiy. 2 vols. Moskva [Moscow]: Nauka.
- Dostoyevskiy, F. M. 1988–1996. *Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete Works] [in Russian]. Ed. by V. N. Zakharov. 15 vols. Moskva [Moscow] and Leningrad: Nauka.
- Gertsen, A. I. 1960. *Proizvedeniya 1867–1869 godov. Dnevnikovyye zapisi* [Works of 1867–1869. Diary Entries] [in Russian]. Vol. 20 of *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. 30 vols. Moskva [Moscow]: Akademiya nauk SSSR.
- Hölderlin, F. 1988. *Giperion. Stikhi. Pis’ma* [Hyperion. Poems. Letters] [in Russian]. Trans. from the German by N. T. Belyayeva and Ye. A. Sadovskiy. Moskva [Moscow]: Nauka.

- Krinit syn, A. B. 2014. "Dostoyevskiy i Shiller. Chast' tret'ya [Dostoevsky and Schiller. Part Three]" [in Russian]. *Obrazovatel'nyy portal "Slovo". Filologiya. Literatura XIX veka*. Accessed Feb. 6, 2021. <https://www.portal-slovo.ru/philology/45367.php>.
- Mandel'shtam, O. E. 1990. *Proza [Prose]* [in Russian]. Vol. 2 of *Sochineniya [Works]*, ed. by S. Averintsev and P. Nerler. 2 vols. Moskva [Moscow]: Khudozhestvennaya literatura.
- Plato. 1990. [in Russian]. Vol. 1 of *Sobraniye sochineniy [Collected Works]*, ed. by A. F. Losev, V. F. Asmus, and A. A. Takho-Godi. 4 vols. Moskva [Moscow]: Mysl'.
- Platon [Plato]. 1965. *Izbrannyye dialogi [Selected Dialogues]* [in Russian]. Trans. from the Ancient Greek by Vl. Solov'yev, S. Apt, and A. Yegunov. Moskva [Moscow]: Khudozhestvennaya literatura.
- Rozanov, V. V. 1995. *O pisatel'stve i pisatelyakh. Stat'i 1901–1907 gg. [About Writing and Writers. Articles of 1901–1907]* [in Russian]. Vol. 3 of *Polnoye sobraniye sochineniy [Complete Collection of Works]*, ed. by A. N. Nikol'yukin. 35 vols. Moskva [Moscow]: Respublika.
- Schopenhauer, A. 1993. [in Russian]. Vol. 2 of *Mir kak volya i predstavleniye [Die Welt als Wille Und Vorstellung]*, trans. by Yu. A. Aykhenval'da. 2 vols. Moskva [Moscow]: Nauka.
- Solov'yev, V. S. 1991. *Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika [Philosophy of Art and Literary Criticism]* [in Russian]. Moskva [Moscow]: Iskusstvo.
- Zakharov, V. N. 2009. "Tekstologiya kak tekhnologiya [Textology as a Technology]" [in Russian]. *Problemy tekstologii F. M. Dostoyevskogo [The Problems of Fyodor Dostoevsky's Textology]*, no. 1: 3–25.