

АКАДЕМИК АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕСЕЛОВСКИЙ. 180 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ. НЕИЗДАННОЕ

СОЦИАЛЬНЫЕ ИДЕАЛЫ И ИДЕАЛЫ ИСКУССТВА

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕСЕЛОВСКИЙ¹

Proudhon [Pierre-Joseph]. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, [Paris], 1865

Grimm Herman. *Das Leben Michelangelo's*. [2 Bd., Hannover, 1860–1863]

Champfleury [Jules]. *Histoire de la Caricature Antique*. [Paris, 1867]

Was uns heute entzückt an den Ruinen Roms
und den Gemälden Rafaels ist neben
dem Genusse dessen, was wir sehen,
mehr der Genuss dessen was wir denken.

Что нас сегодня очаровывает в руинах Рима
и в полотнах Рафаэля — так это, помимо
удовольствия от того, что мы видим,
еще большее удовольствие от того, что мы думаем.
[Herman] Grimm. *Das Leben Michelangelo's*

Нам так редко приходится слышать свободное незатемненное авторитетом слово, что мы всегда хватаемся за него, лишь бы выйти из буддистского самозабвения², в котором покоится специальная наука, — если только наукой называть эстетику, историю искусств и литературы, политическую и всякую другую педагогику и науку объясняться извещениями. Мы, к несчастью, к этому привыкли, бестрепетно делаем выводы из неверной посылки, и не пугает нас, когда какой-нибудь историк искусств ставит художественное произведение в VI в., которое

другой помещает целыми веками позже, и оба на одинаково прочных основаниях. Так сильна бывает в нас вера, что мы равно готовы слушать того и другого. Но не все же верить, надо когда-нибудь и взглянуть просто в глаза, чтобы видеть и знать.

Прудон, кажется, никогда не был в Италии и по большей части картин, о которых говорит в своем посмертном опыте «*Du principe de l'art et de sa destination sociale*» [«Принцип искусства и его социальное назначение» (1865)]³, судит, не выдав оригиналов. Но зато у него есть одно неопценное преимущество перед записными

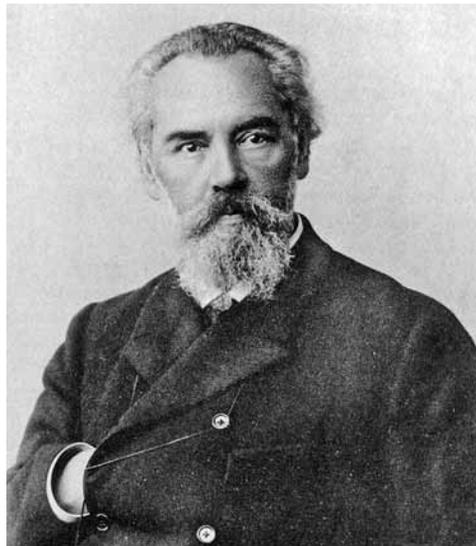
¹ Источник: Рукописный отдел ИРЛИ РАН. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 301. Статья Веселовского переписана набело рукой Елены Александровны Веселовской. Статья публикуется впервые. В тексте выправлены все замеченные опечатки, модернизированы пунктуация и орфография, за исключением слов и выражений, характерных для эпохи автора, иностранные цитаты переведены на русский язык. Подготовка публикации и примечания Т. В. Говенько.

² Здесь А. Н. Веселовский намекает на Теодора Бенфея (Theodor Benfey, 1809–1881) — основателя миграционной теории в европейской филологической науке. Опираясь на сравнительный метод, Бенфей утверждал, что исход всех сюжетов произошел из Индии и буддизм является источником всей мировой литературы. Бенфею Веселовский посвятил докторскую диссертацию, однако от многих положений и теории Бенфея и своего труда он впоследствии отказался.

³ См.: Прудон П.-Ж. Искусство, его основания и общественное назначение. Перевод под ред. Н. Курочкина. СПб.: Издание переводчиков, 1865.

знатоками: он не специалист и с ним можно говорить. У него нет идола, нет такого друга, перед лицом которого он отказался бы от истины. Оттого в его голове не могли прозябать теории Рёскина⁴, немецких прерафаэлитов⁵ и болезненное погружение в глубины какого-нибудь Анджелико да Фьезоле⁶ либо Джотто⁷, породившие Овербека⁸ и его школу. Это не соглашается с его воззрением на значение в искусстве массы и личности.

«Когда же, наконец, откажемся мы от нашего мнения, заставляющего нас в некоторых художниках, поэтах и писателях древности видеть каких-то сверхъестественных гениев, которых истощенная природа не в состоянии более творить, которых произведения для нас неподражаемы. Гений не показывается особняком, это не человек, а легион; у него есть свое прошедшее; свои предания; запас идей, медленно нарастающий; способности, становящиеся крепче и энергичнее среди ослабленной веры поколений; он в ассоциациях; в общественном мнении; он думает не один, эгоистически уединенный — это сложная душа, окрепшая и очистившаяся в вековом переселении от одного поколения к другому. Разумеется, мы не производим теперь ничего похожего на создания греческого резца, ни даже готического, даже не египетского. Отчего это? Оттого, что душа греков и египтян больше не существует и мы больше не причастны ни к ее мысли, ни к ее чувству; в нас живет иной дух, который только что родился и с точки зрения эстетики еще не успел заявить себя во всей своей силе. Мы едва знаем наши принципы — принципы



Александр Николаевич Веселовский
Aleksandr Nikolaevich Veselovsky

революции; в искусстве мы пока начинающие (chauvins)» (Прудон).

И мы дурно рекомендуем себя начинающие, если, шаткие в наших социальных принципах, мы и в искусстве не ищем установить их, приведя их к простоте художественного идеала. Это, впрочем, характер всякой переходной эпохи, на чреде между прошедшим и будущим, когда общество еще не задалось никакой мыслью и не знает, чего хочет и что может, и в ожидании переворота снизу либо откровения свыше пробавляется преданиями прошлых дней, сшитых наугад, на живую нитку. Это если не совсем шаг назад, то, во всяком случае, полуоборот налево, там, где бы следовало идти вперед. Современная эстетика

⁴ Джон Рёскин (John Ruskin, 1819–1900) — британский теоретик искусства и литературный критик. Свои идеалы в искусстве — готический стиль и моральные ценности Средневековья — подробно описал в книге «Study of Leaves» («Теория красоты») (1869).

⁵ Прерафаэлиты — группа английских художников, выступивших в середине XIX в. с протестом к требованиям в живописи Королевской академии художеств. Теоретиком прерафаэлитов выступил Д. Рёскин. В статье «Pre-Raphaelitism» («Прерафаэлитизм») (1851) он призывал художников возвратиться к природе, к творчеству флорентийских художников эпохи раннего Возрождения, писать сердцем и стараться проникать в сущность предметов. Попытки реанимировать искусство Средних веков до англичан, в начале XIX в., предпринимали художники из Германии, однако достичь цели им помешали стилизаторство и религиозный фанатизм.

⁶ Фра Беато Анджелико да Фьезоле (Fra Beato Angelico, 1400–1455) — итальянский художник эпохи раннего Возрождения.

⁷ Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone, 1266–1337) — флорентийский художник и архитектор, его творчество дало толчок к развитию Ренессанса в европейском искусстве.

⁸ Иоганн Фридрих Овербек (Johann Friedrich Overbeck, 1789–1869) — немецкий художник, основатель гильдии Св. Луки — объединения немецких художников, посвятивших себя возрождению (подражанию) религиозного искусства Италии и Германии Средних веков.

ничего другого не делает, когда силится воспроизводить джоттовских мадонн и аскетические типы первых художников христианства. Возрождения в природе не бывает, и подражание не дает образовательной силы ничему живому. Народы и народности приходят одни за другими, оставляя по себе гладко стоптанное поле, помятые колосья, по которому плурует потом ученый люд, занимаясь этиологией человечества. Вместе с народностями проходят и исчезают художественные идеалы, чтобы никогда не обновляться. Потому что если говорить где о национальности и народном стиле, то не в науке — всегда космополитически бесстрастной, а в искусстве, в котором каждый народ оставлял память о том, как он гадал и думал о себе. И то в известную пору, потому что люди прошедшего дня не узнали бы себя сегодня: современные французы далеки от галлов Цезаря, к которым они так любят относить себя, и торжественность англичанина, пользующегося комфортом читать «Times», не у места была бы в Old Merry England <Старая веселая Англия>. Даже расы проходят, если вообще говорить о расах в истории, и не отнести их вместе с Миллем⁹ к тем обоюдоострым формулам, которые должны объяснить очень многое, по сию пору необъясненное в истории, и сами до сих пор необъяснены, постоянно выходя из своего

естественно-исторического определения и сливаясь с понятием исторической народности. В сущности, она ничего не доказывает, как не толкуют нам в последнее время о расе, как об одном из главных факторов исторической жизни¹⁰. Тьерри¹¹ ввел ее в моду, построив историю Англии на антогонизме англосаксонского и норманнского элементов; с тех пор мы присутствовали при борьбе германства и романства (Germanentum-Romanentum¹²), славянофильские и панславянские идеи проходили перед нами, и мы в недоразумении останавливались перед противоположностью старого Рима с его прозой и законностью и новой Италией, оживающей в искусстве и политических беспорядках. И здесь один ответ: влияние свежего германского элемента на застывшую в формализме и подражании романскую кровь. Так фатализм становился главным мерилом человеческих действий, и история отводилась от научного пути, на который она все еще силится выйти. Раса все объясняла: негры ли невольничают в Америке — такова раса; народ пользуется деспотическим правлением — каков народ, таково и правительство; человек пробил себе путь и вышел в гении — у него такая натура, гениальные мышцы и мозг с большим количеством фосфора.

Джотто являлся вопросом расы — вероятно, германский идеализм умерялся

⁹ Джон Стюарт Милль (John Stuart Mill, 1806–1873) — британский философ, методолог, автор известного труда «A System of Logic, Rationative and Inductiv» («Система логики, силлогистической и индуктивной») (1843), а также феноменалистской теории познания. Как известно, Веселовский в своих исследованиях успешно применял методы элиминативной индукции, систематизированные Д. С. Миллем, и, как и он, был сторонником психологистического объяснения каузальности. Существенное влияние на А. Н. Веселовского оказала работа Д. С. Милля «О свободе». Размышляя о значении личности (гения) и народных масс в истории и в искусстве, Милль выдвинул теорию о том, что свобода слова и сосуществование различных мнений способны возбуждать в людях энтузиазм и давать сильный толчок умственной жизни народа. Свободное развитие индивидуальности есть благо цивилизации, утверждал Милль. Человека нельзя ограничивать в выборе. Все, что уничтожает индивидуальность, является деспотизмом и застоєм. Роль личности (гения) заключается в том, что он открывает людям новые горизонты, новые блага. От него всегда исходит инициатива, влекущая за собой изменения в сознании и в организации общественной жизни. Рефлексия на общественные процессы отражена в первую очередь в литературе и искусстве.

¹⁰ Веселовский намекает на труд «Essai sur l'inégalité des races humaines» («О неравенстве человеческих рас») (1853–1855) французского социолога, основателя расово-антропологической школы Ж. А. Гобино (Joseph Arthur de Gobineau, 1816–1882).

¹¹ Жак Николя Огюстен Тьерри (Jacques Nicolas Augustin Thierry, 1795–1856) — основатель французской историографии.

¹² В середине XIX в. идеология шовинизма развивается на волне борьбы за национальное самоопределение угнетенных народов Европы. Оппозиция «германский мир / романский мир» проявлялась в то время почти на всех уровнях общественной мысли, была актуальна в политике и в эстетике.

в нем конкретными представлениями римлянина. Позднейшие люди были тако-го же, как он, закала и между тем Джотто не воспроизводили; потому что больше чем в расе общественный человек живет в истории, в народе. Оттого, что душа египтян и греков отошла в прошлое, мы не в состоянии более художественно творить, как они творили. Оттого, что Джотто жил в свободной Флоренции, в век гвельфов и гибеллинов, был он Джотто; на другом месте, в другое время он был бы кем-нибудь другим. Не надо забывать, что между расой и нами прожиты целые тысячи человеческих жизней и что историей измеряется наш нравственный рост и наши нравственные идеалы. Объяснение гения в обществе — не в расе.

Нам говорят о высоком чувстве изящного у древних греков — это даже стало общим местом; много, видно, тут виноваты и небо, и очертания гор, и голубые волны безбрежного моря, из которых вышла Анадиомена, наконец сами греки — «вечно юные, вечно дети». Но ведь и греческое искусство знало пеленки, не родилось на свет возмужалым, с классическими формами, какими мы любимея в римских сколках. Гиератический стиль древних греческих статуй с трудом выбивался из торжественной неподвижности египетских памятников. От них отправились греки, чтобы достать светлые высоты Олимпийского Зевса; от служебного ремесла и скульптурного развития храмового иероглифа к свободному, доступному всем искусству; от касты и храма — к народу и площади, от гиератических идеалов — к общественным, народным. В этом характер настоящего искусства, что он цельно, со всех точек зрения воспроизводит народные идеалы. Надо для этого, чтобы и сама жизнь была цельной, нераздвоенной вне разлада каст, вне опеки и соединенной с опекой обожания, только свободная жизнь порождает свободное искусство, если оно отправилось от храма и сакристии, то развилось оно только за их оградой в нравственность, если еще не в материальном отдалении от них. Сравните судьбы греческой и средневековой драмы и летописи итальянского искусства в XV–XVII вв.

Эта цельность жизни и составляет для нас прелесть греческого искусства. Чувствуется, что все содержание народа перешло в этот мрамор и надо только Девкалиона и Пиру¹³, чтобы он зажил и заговорил. Стоя перед «Афинской школой» Рафаэля, вы не угадали бы жизни, выразившейся в ней, если б не масса литературных памятников, хроник и веселый карнавал Возрождения, из Италии заразивший всю Европу. Нам кажется, по тем немногим обломкам греческой пластики, какие дошли до нас, что, если бы все богатство искусства, выпавшее на долю Греции, стояло перед нами нетронутым, мы прочли бы в нем всю духовную жизнь греческого народа и в каждой черте Олимпийского Зевса находили бы замиравшие аккорды платоновского диалога. Так там все связано и выходит одно из другого: общественная жизнь и мифология, нравственные идеалы и цветущие образы богов, населяющих все живое, пластика и драма. Должно быть весело было там человеку на земле, когда его собственный образ показался ему выше всего другого, и в просветлении его он искал отражение божества. Далеко за ним осталось варварство зооморфизма, египетские боги и страдальческие странствования Ио, ищущей покоя, оседлости, самоопределения. Греческое искусство было именно таким самоопределением народности. Оттого оно искусство по преимуществу.

За тем следует страшный диссонанс Средних веков: рушится старое общество, прежние верования, падает Римская империя, обнимавшая собою чуть ли не весь доступный тогда человеку мир, и вместе с ней рушится та цельность общественных и религиозных идеалов, которую она символически представляла. Средние века по преимуществу федеративны. На место отжившего культа новые откровения подвигаются с Востока; на место дряхлого общества, изжившего свои принципы, тьма новых обществ направляется отовсюду: с Запада, с Севера, — будто толпа голодных наследников, настрадавшихся при жизни старого эгоиста деда. Надо всем столкнуться и всем хочется говорить — оттого несурзаща страшная: новые люди, «*homines novi*»,

¹³ Речь идет о древнегреческом мифе о потоке, после которого единственно выжившими оказались Девкалион и его супруга Пирра.

впервые восходят на историческую сцену толпами, так что и имен не различить. Все они — хористы революции, ниспровергнувшие старый порядок вещей; ни одного звонкого имени, ни одного великого человека, потому что еще нет ни одного великого народа. Человечество движется темными массами, определяется, и если историк останавливается в недоумении перед запутанностью средневековых этнографических показаний, то не столько за скудностью материалов и летописей, сколько за бедностью самой истории. Старая цельность нарушена, а еще новая не выделилась, народы кочуют и завоевывают, еще новые общества не созданы, они еще только изолируются, взаимно отталкивая себя на полюсах, сторожевые богатыри стоят на границах, высматривая татар, алжуров и всякий другой подозрительный люд. Народное обособление высказывается пока только отрицательным актом, еще нет материалов для положительного создания, социальные идеалы не сложились. С этой стороны искусства быть не может.

Оставались религиозные идеалы; но религия Средних веков вышла не из общества, была пришлая, привитая. Результат иного, чуждого нам развития, она признана государственной религией, политикой византийских цезарей, не находивших другого принципа объединения, который бы восстановил рушившуюся общественную цельность. Цельности они, разумеется, не восстановили, Священная Римская империя германского народа была с поздним пустоцветом. Пока народы принимают ее туго, под крестом и мечом — у всякого были свои дома, взлелеянные лары, от которых не приходилось отказываться. Нам говорят о целых племенах, мирно притянувших всё под евангельское иго, и видят в этом благодетельное влияние византийского христианства в противоположность римскому. Мы, пожалуй, с этим готовы согласиться. Но нельзя же не признать и другой стороны, что народы, оказавшие более упрямое сопротивление и вызывавшие подвиги христианского меча, должны были носить в себе более жизненной сознательной силы и более задатков будущей народной цивилизации, когда так горячо вступились за них. Если хотите, Реформация была далеким отзывом апостольских подвигов Карла

Великого. Никто не отстаивает пустого места — от степной свободы легче отказаться, чем от свободы, освященной преданиями поколений. Тут разница между живущими и начинающими жить: крепости одиновских мифов славянские народы могут противопоставить лишь мифологические намеки, скудно доживающие в непонятных заговорах и аскетических виршах «Голубиной книги».

К таким уже религиозно окрепшим народам заглянуло христианство. Понятно, как они должны были отнестись к нему: сначала враждебно, потом символически односторонне, стало быть, также враждебно, потому что евангельская истина искажалась, будучи понята со своей внешней, служебной, стороны. Таким путем множество мифического материала обременило христианские представления: случайные атрибуты святых понятия как языческие символы, из непонятой метафоры рождалась чудесная легенда, старые боги выглядели из-за христианских ликов: Волос — из-за св. Власия, Бальдр — из-за Иоанна Крестителя, Один — из-за св. Мартина, Гелиос — из-за пророка Илии, гремящего в воздухе на огненной колеснице. С другой стороны, христианские святые становились палдинами во всеоружии языческой силы, как монах Эльзан немецкого Heldenbuch'a <Книга о героях>, ратующий в вормском розовом саду с витязями Теодориха: он срывает двенадцать поцелуев у Кримильды и двенадцать розовых венков, которые по обещанию приносит в свой монастырь, чтобы всадить их как есть тернием на плечи монахов, а те только о том и молятся, как бы не вернулся докучный отшельник, так язычески комично понимавший христианство.

Таким образом, пройдя сквозь языческую среду, христианство, насколько можно было, прилаживалось к ней и очутилось — католичеством. Но не все поддавалось метаморфозе: руководящие идеи должны были остаться нетронутыми, если вообще христианство должно было остаться христианством, и потому еще, что с отвлечением труднее было совладать конкретному уму язычника. Мы здесь укажем только на аскетический принцип умерщвления плоти, как прямо касающийся вопроса об искусстве. Человеческая красота была идеалом греков — прекрасный дух

в прекрасной плоти; ею одевались боги, человек понимался целостно, без внутренней расторженности и борьбы, вызванной первым грехом человека. «Платон со своими теориями идей и идеала был, так сказать, теологом греческого искусства; св. Павел со своим различием животного человека от духовного, с теорией перво-родного греха, покаяния и благодати, может считаться настоящим вдохновителем поэтического стиля» (Прудон). Эта греховность плоти и осуждение женщины, как представительности плотского начала в человечестве, было не под силу языческому уму. Ни то, ни другое учение не выходило из его общества: его боги сильно и часто любили, боги Севера, как и боги Греции, хотя первые, может быть, и не столь изящно. Что было делать с этой проповедью греховности? В жизни она плохо принималась; для того чтобы привести ее в практику, потребовались особые, вне общества стоящие институты: пустыни Фиваиды, монастыри, столпники и толпы бичующихся. Ясно, что само общество не представляло удобной почвы для развития подобных идей, когда приходилось прибегать к такого рода колонизационным мерам. Оттуда они туго, насильно проникали в окружающую языческую массу, пластически понимавшую проповедь божественного источника. Посмотрите на ранние произведения христианского искусства: оно целиком вышло из односторонне понятой борьбы с грешной плотью. Художнику так долго толковали о ней как о единственном пути к Небу, что все святые стали у него мумиями, с каким-то земляным цветом тела, вечно готового обратиться в персть, из которого вышло, с болезненно широкими глазами, будто после мучительной горячки, испуганными и грустными и вместе наводящими страх. Поставленные рядом с греческими типами, христианские лица из этой пары поражают вас своей болезненностью. Там пластическое спокойствие даже в страданиях Ниобидов, здесь страдальческий взор, обращенный к видениям Рая; спокойствие социального идеала в противоположность с сознанием чего-то неизвестно откуда пришедшего, сверху гнетущего, неизведанного блаженства, неиспытанных мук. Эти христианские святые — будто выпрямленные кариатиды, с чертами страдания еще не сошедшего с лица. Они

ничего не имеют — все они чего-то ищут и ждут. Отсутствие прочно осознанного, вышедшего из жизни идеала повело еще к другим последствиям. Красоте человеческого тела, обоготворенной в старых религиях и искусстве, христианская догматика исключительно противопоставила душевную красоту. Пластически передать ее всегда трудно: тем труднее было новому искусству, только что вышедшему из языческой цельности плоти и духа. Здесь ему ничего другого не оставалось, как возвращение к типу, к иероглифу, к символическому: непонятая повесть христианства не могла быть воспроизведена художественно сознательно, она факсимилировалась: робко списывались контуры рассказа, без перспективы и теней, без понимания (новой) жизни; фигуры сочинялись на заданную тему непонятной святости, и отсутствие пластического идеала должно было отчасти повести к узкому реализму. Так трудно давалось это понимание, так мало чувствовалась его потребность, что раз принятый способ изображения закреплялся за извечными типами — становился иероглифом: всякий святой со своим атрибутом, в извечной позе и принятом покрое платья; две косицы расходятся на лбу Спасителя, глубокая морщина промеж бровей, и от прямого пробора волосы тугими прядями расходятся всегда в одном и том же порядке. Мозаика как нельзя лучше отвечала подобному роду изображениям: это христианский иероглиф. И в культурном отношении, как выражение известной поры развития, она ему отвечает, как вообще старохристианское искусство возвращается к гиратическому стилю греческой пластики. Так искусство в зародыше и искусство в обновлении сходятся. Те же пути, одни технические приемы, только что разные материалы — одни взятые в природе, другие — в историческом предании. Если народу, начинающему самостоятельно развивать свои художественные идеалы, приходится начинать с типа и портрета, подмечать природную пластику движений, то за народом, начинающим жить второй жизнью, стоят лучшие дни искусства, и вместо того, чтобы работать сызнова с природы, он обращается к накопившимся преданиям техники, которые и прилаживает к своим потребностям. Это то же, что с песнями исторических народов, если сравнить их с напевами

эпической поры истории: те же слова, те же обороты, но слова осмыслились целой историей: один и тот же оборот может означать очень многое и разное, и нет в нем прежней эпической прочности. Оттого и впечатление бывает разное: сравненный с русской песнью итальянский *stornello* есть уже песнь возрождения, хотя и там, и здесь девушка уподобляется цветку, и всем любовникам вестниками служат перелетные птицы. Но в эту первобытную символику уже успели проникнуть представления другой более развитой поры, и влюбленные девушки пишут. Об этих песнях можно сказать то же, что Уланд так поэтически говорит о нарастающем кладе предания (*Ulands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*. Stuttgart, 1815. Bd. 1, p. 138): «Сага — это бочка старого, благородного вина; когда ее впервые наполнили — никто не знает; с каждой солнечной осенью приливает в нее новое вино, и от прежнего едва ли осталось что-нибудь, кроме аромата. А снаружи по зеленой горе цветет и слезится виноград, а когда он цветет, в бочке начинается брожение. Малиновые лозы зреют и золотятся, годы проходят и уходят один за другим в виноградник, принося новые плоды, а внизу между тем бьет чисто и звучно золотой ключ, и певцы-виночерпии разносят душистый напиток».

II

«Вера, дух смирения и милосердия, отвращение от земных прелестей, дума о вечности, соблюдение богословских и аскетических добродетелей, более наставительных, чем привлекающих, — вот что средневековое искусство ищет воспроизвести в своих образах, пренебрегая идеальностью форм. Тело везде забыто, кроме разве изображений распятия Спасителя, в котором вера видит, впрочем, не человека, а пасхального агнца, гостью. Когда таким образом отмечается идеальность формы в угоду духовной красоте, лики святых, естественно, должны очутиться простыми типами, портретами: какое дело до внешности тому, для кого

форма не существует, кто исключительно предан своему религиозному чувству? Так, на улицах Брюгге мне приходилось встречать оригиналы, с которых Мемлинг¹⁴ писал мистическое обручение св. Екатерины. Живописцы того времени недолго искали моделей для голов своих святых: невидимое они старались передать видимыми чертами, и всякая модель им годилась. Они списывали с нее, когда она стояла перед ними в позе девственной мученицы, прибавляя и исправляя, что в ее светских формах грешило против их глубокой веры. В этом смысле христианское искусство, оставаясь верным своему религиозному идеалу, было возвращением к положительной, конкретной истине, забытой со временем греков...

Тем, кто отвергает христианское искусство, достаточно указать на церковный гимн “*Dies irae*”¹⁵. Каждая строфа из трех восьмисложных стихов на одну рифму; строфы так прилажены к пению, что две первые поются поочередно певцами и хором на одну мелодию; две следующие — на другую, следующие две — на третью. После шести строф те же мелодии начинаются в прежнем порядке — и так до трех раз. Это разнообразие в монотонности рифмы и напева производит мелодию самую страшную, самую грустную, какую только возможно себе представить. Оттого в “*Dies irae*” музыка не может быть отделена от слов. Две последние строфы короче прочих: каждая в два стиха и в две рифмы вместо трех; за ними еще крик в три слова, без рифмы, без меры. Последние фразы певцов и хора останавливаются вместе с последними звуками органа в одной мрачной фразе, обращенной к идее вечности. Я не знаю ничего сильнее ни в псалмах, ни в греках, ни в латинах, ни у французов: описание Страшного Суда наводит ужас; молитва усопшего с ее повторением на еврейский лад — еще того страшнее; в третьей строфе так и слышится звук последней трубы, разносящейся над могилами всех стран: “*Per sepulcra regionum*”¹⁶, — без жителей. В этом стихе торжество смерти

¹⁴ Ганс Мемлинг (Hans Memling, 1430–1494) — фламандский живописец, сочетал приемы поздней готики и Возрождения.

¹⁵ “*Dies irae*” (пер. с лат. — «День гнева»). В католическом богослужении в этом гимне описывается Судный день, а заключительные звуки символизируют восхождение душ к Божественному трону.

¹⁶ Перевод с лат.: По могилам стран.

и разрушения. Все руководящие догматы христианства собраны в этом единственном гимне, оттуда из ряда вон выходящее впечатление, которое оно производит: Конец света; Страшный Суд; Ад и вечное блаженство; Воскресение; Спасаящая благодать; Страх мук; Бесконечное мелосердие; Спасение через Иисуса Христа, его жизнь, страдания и смерть; Необходимость раскаяния и его сила перед Богом. Цицерон и Вергилий, кабы воротились на землю, разумеется, не уразумели бы ни пол слова в этих непонятных речах и странных рифмах. “*Voces quidem latinae, sermo autem barbarus, ignotus*”¹⁷, — сказали бы они» (Прудон).

Мы понимаем эти слова и эти рифмы, потому что живем отчасти наследием Средних веков и еще видим кругом себя его памятники в искусстве, жизни и учреждениях. За отцовскими преданиями Ренессанса, за неконченным до сих пор движением Реформы, которое мы все еще доживаем, слова старого феодального деда доносятся к нам из глубины старинных сказок, из тьмы готических соборов:

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weisser Hand¹⁸.

Издалека мы, цельные, судим прошедшее. Если христианское искусство прообразилось Прудону в “*Dies irae*”, нам вся средневековая жизнь кажется прообразившейся в христианском искусстве. Там и здесь отсутствие прочности, организма, осознанного идеала; идеал, если хотите, состоит в стремлении к идеалу. Стремление это бесконечное, как бесконечно было желание осесться, устроиться, установиться после беспокойного брожения социальных элементов. В политическом смысле человек хватался за всемирную Римскую империю; в художественном — создавал готический стиль, весь состоящий из стремлений, — это скорее искание искусства, еще не само искусство. Измерьте высоту готического собора, бесконечное движение вверх его линий, возносящиеся вверх шпицы — это такое же стремление ввысь за далеким идеалом, как Римская империя была стремлением вширь к недостигнутой цели

общественного покоя. Там и здесь одинаково бесплодное, потому что цели уходили и стирались, как ни казались близки: всемирной империи стал на дороге феодальный федерализм, идеал христианского счастья все дальше и дальше уносился в небо, как ни добывал его аскетический подвиг, как ни высились однообразные линии готического дома; на шпицах его еще стоят католические святые и молятся о покое, о достижении, о победном выходе из борьбы — об идеалах.

Возвращаясь к греческому обществу и к его искусству, мы раскрываем противоположность и отчасти слабую сторону непосредственно за ним следующей христианской поры. За цельностью жизни, за народностью общественного и религиозного идеалов следует пора распада: общество, ищущее своего смысла, религиозный идеал, привлеченный извне, недоступный толпе, искаженный в художественном приложении. Оттого классическому спокойствию противопоставляется беспокойное искание дали, вверх, вширь, переселение народов, средневековая эпопея, не знающая географических границ, странствующие рыцари и крестовые походы, народная песнь, бесконечно замирающая в неопределенно законченной мелодии, и необозримые размеры готического собора. Песнь предполагает слушателя, общество — иначе зачем петь? Оттого в греческой оде строфе отвечает антистрофа, и обе венчаются эподой, песнь гармонически создается в вопросе и в ответе и в общем сочувствии. Сравните с этой архитектурной стройностью, с этим спокойствием формы напевы русской поволжской песни либо северо-итальянской. Там, где она не заражена оперной мелодией, только что сказана первая фраза, и вы ждете ей отголоска следующей, который привел бы вас к спокойному равновесию противоположностей, к ответу на вопрос, к художественному спокойствию целого. Между тем нет ни отголоска, ни ответа, и за первой фразой бесконечно дрожит ее пазвук, последняя нота, будто вопрос еще продолжается и вместе с ним искание, надежды, жажда покоя и идеала. Оттого что массы или то, что мы называем народом, еще не вышли из неопределенности

¹⁷ Перевод с лат.: Говорящие на латыни слова дикаря не разумеют.

¹⁸ Перевод с нем.: Бледной рукой он манит из старых сказок.

Средних веков и не осознали своих прав человека, так неопределенно вдаль тянутся их задумчивые песни.

III

Прежде чем проследить искусство от его христианского периода к периоду Возрождения, нам бы хотелось еще раз остановиться на черте раздела между христианским искусством и языческим по поводу гротеска.

«Христианство и карикатура — вот два слова, охотно становящиеся рядом. Какое учение, напоминая человеку о его ничтожестве, наставляло его смиряться, презирать земное величие, богатство, красоту и постоянно твердило ему, что его тело, сотворенное из персти, должно воротиться к персти? Какое искусство совлекало с человека его прикрасы, с любовью преувеличивая его земную сторону, его страсти и пороки? Карикатура, бессознательно служившая христианскому догмату». Мы выписали эти слова из недавно вышедшей книги Champfleury «*Historie de la Caricature Antique*»¹⁹, поверхностной и делетантической — как иначе и нельзя ожидать из-под пера романиста: античные вазы и современные анекдоты; рассуждения о теории стиха; мифические пигмеи и изображения фаллоса, смело занесенные в историю карикатуры, когда они, может быть, еще не вышли из истории культа и народных поверий. В заключение всего — поголовное смешение карикатуры и гротеска, заставляющее нас принять выписанную фразу с извечными ограничениями. Потому что не всякая карикатура есть гротеск и, наоборот, не всякий гротеск — карикатура. Гротеск есть род, становящийся об руку с изображением прекрасного, изящного, к которому нас приучил резец древних мастеров; карикатура есть только вид, сознательное приложение известной формы искусства к практическим целям

смеха — особого рода художественного проявления оно не представляет. Оттого она возможна и в гротеске, и в классическом изящном, потому что карикатура сама по себе не предполагает того болезненного надрывания формы, которым отличается гротеск: часто она только в содержании, в группировке фигур, в тайном смысле, в подписи, у карикатуры вы всегда потребуете объяснения, тогда как перед гротеском никогда не приходит вопрос: почему и как, — как вы никогда не спросите, почему такое торжественное величавое выражение на лице Отриколийского Зевса. Там и здесь объяснение дано в самом создании, всегда носящем на себе следы приготовившей его культурной эпохи; объяснение карикатуры вне ее, в цели смеха или порицания. Это сатира либо ямб карандашом, оттого она космополитична, потому что нет времени и места, где бы не смеялись и не порицали. Культурной поры, как гротеск, она собой не представляет.

Если допустить фразу Champfleury о христианстве, то разве поставив его об руку с гротеском. Кабы не показалось слишком смело, мы в гротеске готовы бы признать характеристическое отличие средневекового христианского искусства от языческого. Как ни далеко возводи этот род в древность, к греческим вазам и помпейским граффити, — все его царство в Средних веках, в прозрачной резьбе соборов, в фантастических украшениях романского стиля, где затейливо переплетаются человеческие формы с растениями и всеми животными тератологии, в уродливых гаргулиях и в танцах смерти. Он как нельзя больше отвечает культурному характеру средневекового человека, двоеверного, как все пограничные жители, отделенного от языческого идеала и еще не приставшего к новому²⁰. Он пока еще ищет, и в болезненной раздражительности гротеска, в его вычернутости как будто высказалось

¹⁹ *Жюль Шанфлёр* (Jules Champfleury, 1821–1889) — французский писатель и журналист. Автор пятитомного сочинения по теории искусства «*Histoire générale de la caricature*» (1865–1880). Критике А. Н. Веселовского подвергся первый том, посвященный античности.

²⁰ Можно сказать, что первым теоретиком гротеска был Д. Рёскин. В книге «*The Stones of Venice*» («Камни Венеции») (1853) третью часть «*Grotesque Renaissance*» («Гротеск Ренессанса») он посвятил анализу венецианской карнавальной культуры XIV в. В идеологии карнавала, в игровом ее контексте он увидел основные предпосылки к возникновению данной категории. По мнению Рёскина, гротеск зародился в переходный период от идеалов европейского Средневековья к идеалам эпохи Возрождения. Модусами гротескного мировоззрения он обозначил оппозицию смеха и страха. Следуя за Рёскиным, А. Н. Веселовский дифференцирует внутреннюю семантику гротеска и связывает его происхождение с раздвоенным сознанием на почве двоеверия.

состояние его религиозного и общественного сознания; возвращение к реализму, приведенное отсутствием пластического идеала, также отразилось в нем, потому что художнику оставалось только копировать типические народные маски; в этом смысле романский гротеск — прототип фламандской табакки, с которой мы и сравним его впоследствии. Наконец, самое искажение формы в насильственных сочетаниях несочетаемого, в надрывании мускулов и движений свидетельствует о людях, глубоко вымогавшихся из средневекового переходного положения, искавших идеала. Таким образом, гротеск является лучшим выражением средневековой христианской мысли. Да и все Средние века не что иное, как странный гротеск, какая-то переходная форма; средняя, без границ и определения, между органической цельностью древнего идеала и надеждами Нового времени.

С Ренессансом кончается христианское искусство и начинается новая пора художественного развития. Не то чтобы человечество выработало какие-нибудь новые идеалы из средневековой неопределенности, но оно точнее выяснило свои стремления и противоположности неисходной борьбы, прившедшей с христианством. Такому самоопределению всего больше способствовало материальное обогащение знания открытием вновь классического мира, совсем было погребенного в Средние века, и новых торговых путей, о которых Средние века ничего не знали. Тем и другим расширился умственный горизонт, будто отвечая удалившимся границам географического горизонта; опираясь на греческую и римскую науку, человек начинал понемногу приходить к сознанию своих прав, своей силы, в противоположность средневековому бессилию, вечно ожидавшему знаний на Небе, конца мира. Снова греки и римляне научили человека любить жизнь и землю ради них самих, земное счастье и красоту человека, проснувшуюся от векового сна, в которую погрузило ее волшебное терние

первородного греха. И теперь она всюду начинала показываться воочию, из-под земли, в произведениях классического искусства, в живописи и скульптуре, еще раз вышедших из Церкви, из-под гнета иератического предания, в свободных созданиях поэта. Очарованный этой земной красотой, человек понемногу приучался отводить свой взгляд от Неба. Потому что аристотелевская наука служила не одному Небу и Церкви, обращаясь в схоластику, но и приходившему к сознанию обществу, его еретическим наклонностям и сомнениям Аверроэса²¹. Она привела в ясность неясный разлад средневекового общества, в котором христианство встречалось с язычеством, жажда Неба с неограниченной свободой языческой плоти, христианская мораль с языческой. Теперь эти противоположности определились: наружу вышла их несовместимость, и пока та либо другая сторона одержит победу (новое ли язычество, пришедшее на помощь старому, или христианство, неподатливое в своем развитии), обе празднуют перемирие от усталости. Оттого эта терпимость, так характеризующая эпоху Ренессанса: боги Греции рядом с христианскими святыми в живописи и на театре. «Что отличает искусство эпохи Возрождения, так это отсутствие принципов, или, если хотите, терпимость, несовместимая с рвением какого бы то ни было убеждения. Торжествующая Церковь вышла в покой и славу, времена очищающего страдания к ней более не вернуться. Квиетизм²² это или равнодушие — но она одинаково берет под свое покровительство произведения решительно языческого характера и порождения мистицизма. Ее не оскорбляют ни сальности Аретина, ни насмешки Боккаччо, ни более серьезные кощунства Рабле. Господствующая, она глядится и любит всем прекрасным, светлым, смеющимся и счастливым». Если после этого Прудон видит определение Ренессанса в «утверждении торжествующей Церкви» (*l'affirmation de l'Eglise triomphante*)^{23*}, то

²¹ *Аверроэс* — латинизированное имя арабского философа Ибн Рушада (1126–1198), переводчика и комментатора Аристотеля.

²² *Квиетизм* — в данном случае имеется в виду обозначившееся в XVI в. в католицизме религиозно-этическое учение, проповедующее презумпцию душевного покоя.

²³ Заметим, что не все главы в этой книге Прудона подверглись его окончательной редакции: некоторые, между прочим, и глава VIII (*La Renaissance*) составлены по набросанным им заметкам — *прим. А. Н. Веселовского*.

это не согласно с апатией и терпимостью, которую он же ставит в отличие эпохе Возрождения. Как мы заметили выше, оно не разрушило противоположностей, но только выяснило их. Если кому назначена была ближайшая победа, то не Церкви и не христианскому элементу, а языческому культу красоты. Было одно время, когда греческие боги грозили возобновить в свою пользу «La guerre des Dieux» <«Война богов»> Парни²⁴ и заместить собою христианский Олимп, а народный язык — классической речью древности^{25*}. Правда, Церковь пыталась восторжествовать монашескими Орденами, евангельскими ересями di Fratelli (меньших братьев), и Савонарола подымался против языческого двора Лоренцо да Медичи. Но время победы еще не настало для нее: она суждена была германской Реформации. Так социальная разладица европейского общества приходила к частичному успокоению в разное время. И неизвестно, успокоится ли оно когда-нибудь совершенно.

По этому поводу Герман Гримм толкует о противоположности германства и романства, говоря о Pietà <Пьета> Микеланджело²⁶ (Leben Michelangelo's von Hermann Grimm, 2-e Auf. Hannover, Rümpler, 1864, pag. 131–2): «...у нас, — пишет он, — религия совпадает с нравственностью, у романских народов — это две совершенно различные области». Мы не знаем, совпадает ли религия с нравственностью где-нибудь на европейской почве, по крайней мере, история религиозной жизни нового общества не предполагает подобного совпадения, — самая сущность древнехристианского искусства указывает на борьбу. Ренессанс был выходом из нее в одну сторону, Реформа — в другую; если первая спокойнее и цельнее, то потому, что влияние классического искусства привело с собой возрождение его художественных идеалов, классическая наука обратила общество к цельности языческой морали, — и к тому, и к другому Церковь вначале относилась пассивно,

будто чувствуя невозвратно из рук выбивающуюся власть. В этом смысле можно, пожалуй, противополжить Ренессанс и Реформу, романское и германское племя, поочередно бывшие носителями того и другого движения. Делать из подобной противоположности, может быть, совершенно случайной, приведенной историческими обстоятельствами, характеристике двух рас, обличает в высшей степени не критический прием, о котором мы уже говорили при другом случае.

На сером фоне средневекового эпоса Возрождение рисуется яркими красками в своей лирической свободе. Эта противоположность поразила Прудона: «Никакая другая эпоха не порадила такого количества могучих личностей, ни одна не развила до такой степени ремесленную механическую сторону искусства. Какая противоположность с земными, большей частью безымянными артистами Средних веков? Несмотря на это, Возрождению недостает печати великих эпох, коллективной силы. В предыдущий период во всей Европе существует одна только школа; в Италии XVI в. сколько городов — столько и школ. Что бы ни говорили об аскетическом искусстве, отмечающем культ формы — этой антитезе искусства, если хотите: во всяком случае — это искусство положительное, определенное, у него свой характер, своя идея и цель; оно оставило по себе памятники, столь же отмеченные печатью гения, как и художественные произведения греков. Узкое и болезненное в своих фигурах, неумелое в своей архитектуре (посмотрите на эти арки, контрфорсы, исполинские колонны, будто костыли, на которые опираются шаткие своды), оно проявило столько же силы и более величия, чем его предшественники. В отношении гениальной оригинальности, художественной идеи эпоха Возрождения ему уступает, потому что в целом проявлении своем, в большинстве своих произведений оно стремилось соединить две самые несоединимые

²⁴«Война богов» *Эвариста Парни* (Évariste de Parny, 1753–1814) — пародия на Библию французского поэта, взгляды которого формировались под влиянием Вольтера — одного из идеологов Великой французской революции.

^{25*} Некромант итальянских эпопей настолько же принадлежит возрождавшейся древности, насколько незабытой народом мифологии — прим. А. Н. Веселовского.

²⁶ Речь идет о знаменитой пьете Микеланджело «Оплакивание Христа» из Собора Святого Петра в Ватикане.

вещи: спиритуализм христианского чувства с идеализмом греческих образов. Эта смесь язычества и христианства, не говоря уже о том, что она была необходимой реакцией против католического аскетизма, принесла, если хотите, свою долю пользы, хотя бы только тем, что воскресила память классической древности, обновила связь, порванную временем, создала артистическое общение человечества и приготовила нас к революции. Во всяком случае, это только ее второстепенная задача».

Мы не понимаем, почему бы это было ее второстепенной задачей? Та связь христианского спиритуализма с идеальностью языческого искусства — неестественная сама по себе, была только попыткой выйти из неестественного положения, из средневековой бесформенности, из вековой борьбы, внесенных христианством идей, с мифологической крепостью языческих представлений. Это был шаг к Революции. Если эпической сплотности средневековой жизни в науке, в искусстве и в обществе Ренессанс противопоставляет лишь немногие имена, увенчанные славой, то понятно почему: Возрождение не шло массам и не могло идти, потому что, связанное с обновлением классического предания, оно, по необходимости, могло касаться только очень немногих, которым одним приходилось выносить всю тяжесть общественного переворота и ответственность за него. В массу оно проникало труднее: она еще жила преданиями, средними веками, верой в придерживающие власти Церкви и Империи и всем тем, до чего хватала память, когда уже передовые посты перешли границы Возрождения. В разрезе срубленного дерева мы читаем по концентрическим кругам повесть пережитых бурь прошедших лет. В обществе те же концентрические круги, и всякий живет своим преданием, и всеми равно кормится общественное дерево, этот мифический Иггдрасиль, про который поют северные саги. Не будем же мы упрекать тех, которые первые вышли на свежую брешь, когда последние еще тянутся сзади запоздалым кругом.

IV

Отношение древнехристианского искусства к эпохе Возрождения напоминает Герману Гримму сходные отличия

греческого и римского искусства: «Если от произведений греческого резца перейти к тем, которые вышли из рук наследников старых греческих мастеров в эпоху императоров, нас поразит холодное расчетливое изящество, ставшее на место сердечного сочувствия природе и наивной грации. Эти поздние художники рассчитывали на рабскую публику Рима, греки — на свободный народ. Оттого в греческих произведениях — сознание самодовольной силы, в римских — изысканная виртуозность; они могут разрешать трудные технические задачи, но вы ясно чувствуете, что художник не за тем работал, чтобы ответить внутренней потребности души, его статуи — декоративные украшения, маскирующие неподвижный камень, из которого слалось римское общество времен императоров... Это различие между греческим и римским искусством повторяется в новейшее время. Первые опыты Средних веков — неумелые начинания, стоящие в таком же отношении к техническому совершенству старых мастеров, в каком может быть древнегреческое произведение — к искусству египтян, с незапамятных времен занимавшихся скульптурой, свободно и тонко подражавших природе. В творениях средневековых итальянских мастеров нас поражает смесь реалистического воспроизведения действительности с сознательным подражанием дошедшим до них образцам классического искусства. Знакомство с ними становится шире, по мере того как выходят на божий свет памятники римского ваяния — свидетели иной культурной поры, становящиеся высоко над всем, что в состоянии дать новое искусство; но рядом с развивающейся подражательностью и природа начинает пониматься глубже и полнее. Если Гибберти еще покорно следует древним образцам, то Донателло уже выбивается из подражания, наконец, в Микеланджело оба направления не встречаются, а, опираясь на его собственный гений, вызывают к новому цвету все прошлое развитие искусства — высокие создания, которым нет подобных в прошедшем».

Мы только отчасти согласны с этой характеристикой христианского искусства в его отличии от классического. Оно грешит своей поверхностью; римское искусство не может быть названо наряду

с греческим, не представляя собой ничего самостоятельного, никакого нового идеала; до такой степени оно лишено самостоятельности, что переход от греческого искусства к римскому даже не может быть сравнен с переходом старохристианских пластических начинаний к великим образцам Возрождения. Там бессмысленное пережевывание старых форм, начинавших терять прежний смысл и жизненную силу, здесь, по крайней мере, — стремление к чему-то новому, к определению. Не говоря уже о том, что о римском искусстве мы знаем только как об отголоске греческого, какие бы ни были причины художественной непроизводительности римских итальянцев. В этом смысле толковать о самостоятельности также трудно, как об иезуитски набожном выражении на фигурах Дольче²⁷ после аскетических восторгов Анджелико да Фьезоле. Одни и те же идеалы там и здесь, в начале и конце, в цвете и отцвете — и нам нельзя говорить о двух искусствах.

Эта возможность появляется, как только мы перешагнем границы собственно-языческого развития. Христианский и языческий мир отгалкиваются взаимно к двум противоположным полюсам. После народной цельности древнего идеала христианская среда поражает духовной расторженностью; чего ей недостает — это отпавлений живого организма. Она в высшей степени аномальна: в ней головой живет иначе, чем сердцем, католическое духовенство ведется преданиями Рима, которые понимает сквозь призму латинских Отцов Церкви — народ живет своей мифической древностью. О цельности развития стало быть не может быть и речи. К этому другая причина внутреннего разлада, отвечавшая этому расторжению народа на массу и руководящую клирическую касту. Оно дано было христианским догматом о противоположности духа и тела, разрушавшим старый унитаризм языческого взгляда на природу. Как масса, расторглось и сознание, народ являлся грешным телом,

в которое призванные люди должны были вложить новую душу. Мы видим как средневековое искусство воспроизводило эту внутреннюю расторженность нового сознания: отсутствие идеала вызвало узкий реализм, искание идеала — гротеск и ту болезненность формы, которой мы хотели охарактеризовать средневековую художественную мысль. Как мы сказали, идеал христианского искусства — есть искание идеала, страдальческая борьба из-за него.

Ренессанс был односторонней попыткой выйти из христианской расторженности средних веков — к форме, к телу, к внешнему подражанию классическим образцам, которых цельный смысл уходил от современного понимания. Оттого, что это понимание не было полное, и не могло быть им, Возрождение не удалось, и не вывело искусство на новые пути, потому что прожитая жизнь не возрождается, а новой жизни непонятна была старая эпическая цельность. Оттого, с одной стороны, так бледен Ренессанс в сравнении с тем, что искаженного и неполного дошло до нас от старого искусства. Оттого Ренессанс так вдруг оборвался на своей блестящей поре, на Рафаэле и Микеланджеле, потому что тайное прозрение в красоты античного идеала давалось немногим, толпа шла за ними в безмолвном удивлении и, подражая подражателям, доходила до рококо и эклектизма второй Болонской школы²⁸. Не инквизиция, не гонения папы Караффы²⁹ остановили искусство, а отсутствие в самой жизни того широкого идеала, который внешним образом старались воспроизводить художники Ренессанса, применяясь к грекам. Ни инквизиция, ни папа Караффа не устояли бы, кабы искусство выходило из жизни, не из студии и не из садов Лоренцо да Медичи, наполненных самыми свежими антиками.

Ренессанс средневекового разлада не разрешил. Мы останавливаемся перед Pietà <Пьета> Микеланджело, нас поражает выражение христианской святости

²⁷ *Карло Дольче* (Carlo Dolci, 1616–1686) — флорентийский художник, начинал с натуралистических портретов, но вскоре увлекся религиозной живописью.

²⁸ Вторая Болонская школа связана с именами братьев Карраччи. В конце XVI в. живопись в Италии достигла апогея, и представители этой школы старались использовать в живописи все самое лучшее, от чего и возникла эклектика.

²⁹ *Караффа* — Папа Павел IV (1476–1559).

в классическом теле; между его Авророй и Милосской Венерой прошло то новое, незнакомое старому греку чувство, которое немцы называют *Sehnsucht*, *Schwärmerei*³⁰ если хотите, искание чего-то. В противоположность идеальным возрастам древней пластики Давид Микеланджело индивидуален, такого подробного анатомического подражания природе греки не знали.

Реформация была другим выходом из Средних веков; тоже попытка, на этот раз в другую сторону: к духу, к покорению плоти, разыгравшемся в папском Риме, к первым векам христианской Церкви. Это тоже было своего рода возрождение; даже внешние судьбы искусства одни и те же: в христианстве Апостольской Церкви и первых порах германской Реформации. Она также начала с того, что убила национальное искусство, как первые христиане не допустили изображения евангельских событий.

Впоследствии тот же характер развития Ренессанса, по крайней мере, поставил себе классический идеал, к которому стремилась и Реформа, возведя в принцип свободу индивидуального искания истины, только догматически она упрочила религиозный разлад Средних веков, где вся масса была нравственно расторгнута и также искала. Оттого характер искусства там и здесь один и тот же, отражающий одинаковое настроение общественной мысли: пока идеал не найден и на пути к нему — царство реализма в фигурах, лицах и в выборе сюжетов: все мадонны ван Эйков и Гольбейнов — портреты, Адам и Ева — дюжие немецкие крестьяне, раздевшиеся у дерева, на котором зрят яблоки. Все, разумеется, технически вернее и законченнее, чем в произведениях средневековых мастеров, потому что художники уже успели съездить в Италию, прислушались к движению Ренессанса, подметили ее формы и краски, но зато и веру они оставили там, и перед их мадоннами нельзя молиться. И здесь, как видите, попытка не удалась. Реформация только закрепила догматом средневековое сомнение, она еще не пришла

к покою, но уже ей непонятны аскетические восторги, сообщающие такую тайную прелесть иероглифическому лепету начинающего верить искусства.

Рядом с этим преобладанием портрета такой же реализм во всех других проявлениях искусства. Является ландшафт, неизвестный древним, который и в средневековой живописи, и в искусстве Возрождения всегда был только аксессуаром, задним планом картины. Теперь он стоит как особый род, природа изучается и с нее пишутся, не для человека, а для нее самой, для ее неба, для гор и темной зелени леса. Самое мелкое незначительное в ней — чешуя рыбы, непоэтические иглы волчца, красный блеск вина, просвечивающий в стакане, и пьяный румянец носа — все подмечено и закреплено красками, до самой карикатурной подробности жизни. В этом смысле голландская табачия продолжает собой средневековый гротеск, так вообще в искусстве Реформации мы нашли аналогию со средневековым. В современном движении Ренессанса мы не найдем ничего подобного: даже ландшафт сделался известным романским народам гораздо позже — с Сальватором Розой³¹ и XVII веком; как не реальны художники Возрождения в сравнении с греческими, они парализованы классическим идеалом и нет в них той жадности искания, отличающей художников Реформации. Те стремятся к известному идеалу красоты, который считают совершенным; эти его еще не нашли и все еще ищут: ищут в природе, в ландшафтах, в табачной атмосфере пивной, в низменной жизни животного мира, в реалистической полноте форм, прямо снятых с натуры, в чертах знакомой красавицы. Ни там, ни здесь они не найдут идеального типа мадонны, но они чувствуют, что божественная красота разлита повсюду мелкими чертами, и ихто они собирают и ищут, пока идеал еще не проявился перед ними в живой полноте. Таков внутренний смысл фламандского реализма. Понятно после этого, что Ренессанс и Реформа взаимно отталкиваются. Они стоят на разных концах развития христианского мира и понять друг друга

³⁰ Перевод с нем.: страстное желание, увлечение.

³¹ *Сальватор Роза* (Salvator Rosa, 1615–1673) — итальянский пейзажист, гравер, автор исторических и аллегорических композиций. Своим творчеством он противостоял канонам академизма и существующим нормам.

не могут. Оттого как результаты классического Возрождения поняты в Германии немногими, так и начала германской Реформации принялись в Италии в немногих литературных кружках и не прошли в массу. Мнения одного из таких кружков об искусстве Реформации дошли до нас, тем более интересные своей исключительностью, что среда, из которой они выхледили, всего больше была приготовлена к принятию северных идей.

Мы в церкви Св. Сильвестра на Monte Cavallo <Монте-Кавалло> в воскресенье, padre Occhino <о. Очино>, раскольнический проповедник, зараженный недугом Реформации, объясняет Послания ап. Павла тесному обществу слушателей, одного мнения с ним. Между ними известная Виттория Колонна³², Клаудия Толомеи приводит с собой Франческо д'Оланда — миниатюриста, посланного в Рим португальским королем в 30-х годах XVI столетия и оставившего нам подробный рассказ о воскресных сходках римских реформаторов, к которым принадлежали кардиналы Поул и Контарини. Послали за Микеланджело, который жил неподалеку, и разговор перешел от Послания св. Павла к толкам об искусстве. Микеланджело говорил об этом неохотно, но Виттория Колонна незаметно привела его к тому: она была идеальной старческой страстью сурового художника, о юношеских привязанностях которого мы ничего не знаем. Может быть, даже его единственная любовь, и та на конец жизни, без молодых восторгов, но с таким сильным нравственным влиянием, что Микеланджело сравнивает себя подчас с низменной моделью, из которой ее рука создает в мраморе художническое диво:

Tal di me stesso nacqui e venni prima
Umil model, per opra più perfetta
Rinascere poi di voi, donna alta e digna³³.

³² Виттория Колонна (Vittoria Colonna, 1492–1547) — итальянская поэтесса, вокруг которой сплотился круг так называемых итальянских реформаторов — людей, жаждущих провести религиозные реформы. Среди них были в том числе итальянский кардинал Гаспаро Контарини и английский кардинал Реджинальд Поул. После смерти мужа Виттория приняла иночество. В 1537 г. она познакомилась с Микеланджело. Более десяти лет их дружба вдохновляла Мастера на создание живописных и поэтических произведений. Беседы Виттории и Микеланджело сохранились в дневниках Франческо д'Оланда.

³³ Строчки из Сонета Микеланджело (Frey, CXXXIII; Girardi, 236), посвященного Виттории Колонна. Датируется примерно 1546 г. Перевод с итальянского А. М. Эфроса:

Так я, твореньем малого значенья
Рожденный, стал высоким образцом
У вас в руках, достойнейшая донна.

Одной улыбкой она привела его к желанному разговору. «Так как же мы договорились до этого, мне бы хотелось узнать, что вы думаете о нидерландской живописи? Она мне кажется набожнее итальянской». Под нидерландской живописью разумели тогда вообще германское искусство. «Нидерландская живопись, — отвечал Maestro с расстановкой, — должна вообще нравиться более итальянской всем, кто считает себя набожным. Она вызовет у них слезы там, где наше оставит их равнодушными. Причинами тому, впрочем, не столько в выразительности тех картин, сколько в чувствительности зрителя. Нидерландская живопись создана для старых баб, молодых девушек, духовных монахинь и именитых людей, которые не понимают настоящей гармонии художественного произведения. Нидерландцы ищут закупить глаз, пишут предметы приятные, смеющиеся, святых пророков, об изображении которых нельзя сказать ничего дурного; одежды, строения, ландшафты с деревьями и фигурами, что все очень мило, но в чем нет настоящего искусства, где нет речи о внутренней симметрии, сознательном выборе и настоящем величии. Одним словом — это искусство без содержания и силы. Я не хочу этим сказать, что там пишут хуже, чем где-либо. На что я нападаю в нидерландской живописи — это на то, что в одной картине они громоздят множество разных предметов, из которых любой мог бы наполнить целую картину, а так не один из них не достигает удовлетворительной законченности. Только итальянские художественные произведения можно назвать произведениями искусства; оттого только итальянское искусство настоящее. Если бы в какой другой стране так писали, оно и называлось бы по той стране. Настоящее искусство делает высоким и святым

самый дух, его оживляющий; для тех, кому это ясно — ничто не очищает и не облогораживает так душу, как усилие сделать что-нибудь совершенное, потому что Бог есть совершенство, и кто стремится к совершенству — тот стремится к Божественному. Настоящее искусство — только отблеск Божьего совершенства, тень кисти, которой Он пишет, мелодия, искание гармонического подобия. Впрочем, только живому понимаю раскрыта бывает трудность этой задачи. Оттого так редко подобное искусство и так мало тех, которым оно дано. Почему только в Италии производится что-нибудь хорошее, тому есть причины. Пусть работает художник в какой другой стране со всем старанием и знанием дела, призовите с другой страны ученика, который бы только у нас учился, заставьте того и другого работать, каждого по своей методе, и сравните: вы найдёте, что тот, кто в Италии был только учеником, гораздо более сделает для настоящего искусства, чем мастер не из Италии. Это до такой степени верно, что когда Альбрехт Дюрер, работавший с таким тактом и умением, хотел выдать какое-нибудь свое произведение за итальянское, хорошее ли он производил, либо плохое, никогда не был в состоянии создать такое, на чем бы я тотчас не заметил, что картина и не в Италии работана и не итальянского мастера. Оттого ни один народ, за исключением двух-трех испанских мастеров, не в состоянии писать, как мы пишем: разница чувствуется с первого взгляда. Наше искусство старогреческое. Не потому, что та либо другая картина была итальянская, а потому, что она хорошо и правильно написана, говорят, что она написана, как будто ее работал итальянец — и всякого так бы назвали, если б он достиг того же вне Италии. Искусство не принадлежит той либо другой стране — оно идет с Неба, и мы им владеем. Потому что нигде старое время не оставило по себе таких следов своего величия, как у нас, и с нами, я думаю, умрет настоящее искусство».

Разница Реформы и Возрождения схвачена в немногих словах, в противоречии среды и искусства, ее выражающего. Пестрое разнообразие и суматоха фламандцев, эксплуатирующих в своих картинах все царства природы, и несколько одиноких фигур, дозревших до

спокойного, возможного в искусстве совершенства; там — масса женщин, духовных лиц и всякого народу, здесь — немногие избранные, прозревшие в достоинство пластически прекрасного; там — идеал пока вне искусства, художник еще добирается до него всеми доступными ему средствами, ландшафтами и фигурами, подкупающими взор, подводя к итогу рассеянную в природе красоту, в коллективности явлений находя то, в чем цельное понимание ему еще недоступно; здесь, напротив, — идеал сознательно положен в самом искусстве, в совершенстве и зрелости создания, приближающих нас к понятию божества. Ограничьте эту зрелость, это совершенство внешней гармонией формы, столь подкупающей в произведениях греков, и вы поймете, как опасно было для будущего развития искусства такое ограничение и как скоро должно было перейти в манерность и изысканность, что в Микеланджело и Рафаэле было следом редкого прозрения в величавую красоту древнего идеала. Ренессанс и Реформа — это синтез и анализ, только что синтез дается немногим в христианском обществе новой Европы. Еще не все материалы для него готовы, частности не исследованы, мелочи не поняты, чувство общего насильно направляется, но его не заменить чужим синтезом, на прокате заимствованным у греков. Те общие выводы добыты не нами, результатами не нам пользоваться; в этом несостоятельность Ренессанса, и мы еще живем анализом, исканием Реформации.

V

Мы тоже ищем, исследуем, открываем, делаем опыты; сыны Реформации, мы от Ренессанса приняли только материальное богатство вновь открытого классического мира и не намерены оглядываться на древние идеалы. Мы стоим в эпохе самоопределения и все еще не разрешили для себя докучного вопроса: где мы, и зачем мы, и что мы такое, что вокруг нас и зачем мы так живем, а не иначе, не потому ли что на нас лежит наследие истории, первородный грех, с которым мы продолжаем борьбу, начатую в Средние века, между духом и плотью? Новое знание нарастает вместе с опытом и исследованиями, наука выросла

там, где прежде мы утешали себя риторикой и бессознательным поэтическим наитием, — а несмотря на все это, мы не пришли ни к каким положительным, по крайней мере практическим результатам. Объясним ли мы себе, к чему мы стремимся, каковы наши общественные идеалы? Знаем мы, что пришли после революции и продолжаем жить с наследием, но часто не определяем себе значения этого наследия и обязанностей, какие она возлагает. Прочно осознанной цели, заданного плана социального устройства у нас нет; мы еще не можем решиться, устроиться, потому что для этого нам еще недостает много, главное — недостает знания. Вот почему мы ищем, занятые покаместь черновой работой, сведением итогов, описанием имущества, составлением нашего бюджета. Мы хотим прежде всего ориентироваться, представляя результаты и желания будущему, куда все знаемое будет подведено под наши умственные рубрики. Оттого таким сильным развитием пользуются в наше время точные науки — они отвечают нашей внутренней потребности искания, и мы отворачиваемся от филологических дисциплин, суливших нам возвращение к грекам и латинам.

Современное искусство не может не отвечать этому направлению общественной мысли. Как искусство Реформации, оно тоже ищет, пробуя все роды один за другим; как-то оно в высшей степени реально. Оно предпочитает жанр, как голландская школа создала табажию, а средневековое искусство — гротеск. Оно любит пейзаж, созданный искусством Реформации, до того болезненной любовью к природе, которой отличаются гимны Франциска д'Ассизы. Вместе с искусством Реформации оно поставило портрет на место идеальных образов греческой пластики. Жанр, пейзаж и портрет — вот три рода, отвечающие внутренним потребностям

современного общества и современного искусства. Если последнее отвернулось от исторических сюжетов и ничего в этом роде не производит, то это потому, что оно избегает преждевременной идеализации героев, и подмосток великого человека, как история в наше время, начинает обращаться к низменной жизни народа, оставляя великих людей Карлейлу и Эмерсону³⁴, и всем, кто верит им на слово, как Герман Grimm. Прежде факты и знание, потом идеализация — а факты даны в народных массах.

Затем остаются религиозные идеалы. Здесь мы всего более ищем, всего более неуверены и нравственно расторжены. Если вообще искусство предполагает возможную цельность народных представлений, то нигде это столь ясно не подтверждается, как на художественном исполнении религиозных сюжетов. Оттого греческие боги выходили из мрамора такими цельными, что и масса, и художники равно верили. Оттого Анджелико да Фьезоле достигал выражения такой неземной святости, что постился и плакал перед работой, и что народ молился на его картины. Такому внутреннему единению между художником и народом мы в наше время не знаем примеров. Масса верит по-своему, по преданию. Но она художников и не производит. Если выберется из нее значительная художническая сила, она переходит в образованную касту, стоящую отдельно от нищего духом большинства и начинает верить по-своему: сомневаться, искать, прилагая всю силу, принцип свободного исследования, освещенный Реформацией. Если он станет писать, ему или придется повторять общие места старых мастеров, в религиозную состоятельность которых он не верит, либо писать, как подаст ему его личное убеждение, так или иначе сложившееся, смотря по тому, следует ли он учениям тюрингенской школы³⁵, либо

³⁴ Упомянув имена британского философа Томаса Карлейла (Thomas Carlyle, 1795–1881) и американского философа Ральфа Уолдо Эмерсона (Ralph Waldo Emerson, 1803–1882), Веселовский допускает некоторую иронию к своим современникам, так как не разделяет их взгляды, в частности, на главенствующую роль личности в истории.

³⁵ *Тюрингенская школа* — направление в протестантской теологии, которую развивал профессор Тюрингенского университета Фердинанд Кристиан Баур (Ferdinand Christian Baur, 1792–1860). На своих занятиях он ратовал за объективное изучение Библии, отраженных в ней исторических событий, установление подлинности источников, идентификации авторов текстов и за исключение из истории христианства легендарного и мифологического материала.

Veillot³⁶, обоняющего аромат папского Рима. Разумеется, всякий ему волен не верить и, что хуже, не всякий поймет, — чего доброго, потребуются ярлыки с надписями, какие выходят из уст святых на картинах средневековых мастеров. Это уже будет не картина, а жизнь, доказанная красками, стало быть, очень плохо доказанная. Религиозная живопись в настоящее время невозможна.

Что же делать пока? Работать и ждать, пока новое общество выработает прежнюю плотность религиозных представлений, если только оно возможно в будущем и совместимо с нашим понятием прогресса. Возвращение назад к Средним векам и к их живописным идеалам так же невозможно, как невозможно снова пережить историческую эпоху, которой те идеалы были выражением. Это может удасться отдельным личностям, одаренным способностями поэтического ясновидения: так, немецкие романтики гуртом переходили в католицизм: Лист³⁷ стал римским аббатом, Овербек — художником XIV в. Чудо

с розами, написанное им в храме Франциска Ассизского, воспроизводит Джотто, но не для всякого цветут чудотворные розы и народы не бывают заражены мономанией.

Эта связь художественных идеалов с культурной эпохой заставляет нас сказать несколько слов о попытках, сделанных у нас в последнее время, чтобы обновить нашу народную иконопись, привязать ее к подлинникам Джотто и итальянцев XIV в. Нам эта попытка кажется, по крайней мере, неумной. В ней и недоразумения, и обоюдоострая ложь. Недоразумение: вы хотите возратить народ к органическому росту его художественных идеалов, которому помешала тьма несвоевременных влияний, петровский переворот и пуссеновские подлинники³⁸? Почему же вы знаете, что от византийского русского образа такой же прямой выход к Джотто, как из художественных опытов итальянских мастеров XI–XIII веков? Вы, стало быть, понимаете искусство отдельно от жизни и вне ее определяющего влияния?

³⁶ Луи Вейолет (Louis Veillot, 1813–1883) — французский журналист, прославившийся пропагандой ультрамонтанства — признания неограниченной верховной власти папы римского и его права вмешиваться в дела не только национальных католических церквей, но и в государственные.

³⁷ Венгерский композитор Франц Лист (Franz Liszt, 1811–1886) принял сан аббата Римско-католической Церкви в 1865 г.

³⁸ Речь идет о Николе Пуссене (Nicolas Poussin, 1594–1665) — нормандском художнике, картины которого охотно приобретались для Эрмитажа.

К ИСТОРИИ ИДЕАЛОВ: НЕИЗВЕСТНАЯ РАБОТА А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО

ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ГОВЕНЬКО

(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН:
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а)

***Аннотация.** А. Н. Веселовский изначально видел свою научную миссию в изучении истории мировой литературы и, чтобы наилучшим образом постичь свой предмет, после окончания Московского университета уехал за границу, где проживал порядка десяти лет. Полученный опыт позволил ему прекрасно ориентироваться в зарубежной науке, а личные контакты со многими выдающимися иностранными учеными — продвигать русскую филологическую мысль на мировой уровень. Одним из ярких примеров такого культурного и научного обмена является статья-рецензия «Социальные идеалы и идеалы искусства». Благодаря ее содержанию нам открываются новые знания о взглядах А. Н. Веселовского на историю идеалов, существенную пользу для понимания его собственных идей вносят обсуждаемые им в статье сочинения, имена, концепции, актуальные для его времени.*

***Ключевые слова:** наследие А. Н. Веселовского, историография, эстетика, история мировой культуры.*

Статья А. Н. Веселовского «Социальные идеалы и идеалы искусства» хранится в архиве ученого в Рукописном отделе ИРЛИ РАН¹. По сути, это рецензия на книги П.-Ж. Прудона “Du principe de l’art et de sa destination sociale” («Принцип искусства и его социальное назначение») (1865), Германа Grimma “Das Leben Michelangelo’s” («Жизнь Микеланджело») (1860–1863) и Жюль Шанфлёр “Histoire de la Caricature Antique” («История античной карикатуры») (1867). Веселовский мог написать ее между 1867 и 1868 гг. за границей или между 1869 и 1870 гг. в Москве, где он готовился к защите диссертации. К такой хронологической гипотезе мы приходим, исходя из выходных данных рецензируемых им книг и опираясь на похожую по смыслу проблематику ста-

тей, опубликованных им в этот период. Где А. Н. Веселовский планировал издать эту рецензию — сказать трудно. Судя по ее объему, она могла быть предложена им для печати как в «Вестник Европы», так и в «Журнал министерства народного просвещения».

Известно, что в 60-е гг. А. Н. Веселовский задумал изложить историю развития культурной мысли, но не как «перечня литературных фактов, расположенных в хронологическом порядке и пересыпанных эстетическими оценками и картинками нравов» [Из юношеских дневников 1921, 112], а как организм в его историческом развитии, движущей силой которого являются смены общественно-нравственных идеалов человечества, выраженных через словесно-художественные формы,

¹ Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 301.

тем более что новые методы и накопленные факты создали предпосылку для пересмотра старых категорий. В связи с этим вполне понятен интерес Веселовского к эстетическим теориям и идеям, которые в XIX в. в буквальном смысле этого слова переживали свой бум. Словно соревнуясь друг с другом, европейские ученые бросались в пучину гуманистических исканий. Их философско-эстетические сочинения выходили одно за другим, поражая современников оригинальностью и широтой взглядов. Чтобы понять, какое влияние они оказали на молодого ученого, мы попытались изучить круг чтения А. Н. Веселовского.

Плодотворная почва развитию эстетической мысли была подготовлена в Германии эпохой Просвещения: Г. Лейбницем, А. Г. Баумгартеном, М. Мендельсоном, И. Винкельманом, Г. Лессингом, И. Кантом и многими другими. Однако высочайшего авторитета в этой области достиг Г. В. Ф. Гегель. В фундаментальном труде «Phänomenologie des Geistes» («Феноменология духа») (1807) он раскрыл суть своего понимания диалектики, и основанный им метод на долгие годы определил будущее гуманитарных наук. Применяя законы диалектики в том числе и к искусству, Гегель не отходил от матрицы тезис — антитезис — синтез и утверждал, что чувственное воплощение идеи есть высшая форма постижения истины. Это определение много позже было метко перефразировано Андреем Белым: искусство претворяет образы жизни в образы ценностей. Однако, согласно Гегелю, воплощать себя в искусстве способен далеко не каждый человек — лишь избранные склонны к познанию своего внутреннего и внешнего мира, к созданию новых художественных форм, норм и определений.

Наблюдая над сменой идеалов, Гегель в лекциях по эстетике размышлял о «подвижности» идеи прекрасного и ставил ее в зависимость от изменений потребностей общественного строя, бытия, т. е. исторического процесса. Антропологически-мировоззренческие посылы Гегеля оказали сильное влияние на юного Веселовского. В своем дневнике в 1859 г.

он записал: «Общество рождает поэта, не поэт общество... Вот уже одна сторона художественной деятельности определилась, историческая: всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени, своего общества. Это стоит в связи с определением поэзии как идеального воспроизведения всей жизни» [Там же, 65]. Но как происходит смена политических, социальных и литературных идеалов? Какую роль играет в этом процессе симпатический аспект в восприятии физического мира и произведений искусств?

Философ-мистик А. Шопенгауэр, следуя за Гегелем, попытался дать ответы на эти вопросы, разделяя человечество на два типа: творцов и прагматиков. Противопоставлять интересы и вкусы людей разных сословий, классов, национальностей и даже рас, вплоть до шовинизма, в то время пытались многие, но не Веселовский, «...потому что больше чем в расе общественный человек живет в истории, в народе» (с. 16)², — считал он и выбрал для себя другой путь: изучение психологических аспектов в эстетике. Именно с этой целью он отправился в 1862 г. в Берлинский университет, где с упоением слушал лекции Х. Штейнгаля. Применяв его идею коллективной памяти к истории мировой литературы, А. Н. Веселовский открыл для себя новое понятие — «мифологическое мышление». «Мифический процесс, — писал он в 1868 г., — присущ человеческой природе, как всякое другое психологическое отправление. Как в былые времена он произвел богатство языка и натурального мифа, так он продолжает творить и в века позднейшие, на других почвах, уже не от первичных впечатлений и непосредственного знания, а от того богатства объективного знания, которое накопилось в человечестве веками» [Веселовский 1938, 10–11].

Продолжая отходить от метафизических построений, Веселовский нашел точку опоры в трудах французских мыслителей-позитивистов: О. Конта, И. Тэна [Веселовский 1868, 1–2] и др., — побуждающих исследователей переносить методы и приемы естественных наук на гуманитарное поле. Такой подход позволил

² В круглых скобках указываются номера страниц в статье А. Н. Веселовского «Социальные идеалы и идеалы искусства», опубликованной в данном выпуске альманаха «Традиционная культура».

ему, в частности, устранить мотив от содержания и увидеть в нем формулу, простейшую повествовательную единицу, способную к самостоятельному существованию во времени и пространстве согласно требованиям «народно-психологической законности». «Отыскать эту законность, — писал он в 1873 г., — можно будет, разумеется, не путем метафизических построений, а тем торным путем, по которому стремятся идти все современные науки: необходимо начать сначала с собирания фактов в наибольшем числе сказок, поверий, обрядов, подбирая сказки по мотивам и сочетанием их, поверья по содержанию, обряды по годовым праздникам, или тем обыденным отношениям (свадьба, похороны и т.п.), к которым они бывают привязаны. Такое расположение в перспективе лучше выяснить внутренней законностью народно-поэтического организма, чем всевозможными экспериментами теоретиков над этой «землей обетованной» [Веселовский 1938а, 86–87]. Однако, принимая методы позитивистов, Веселовский не разделял их отношения к вопросу расового и социального неравенства. Подобные суждения, считал он, рано или поздно приведут науку в тупик. «Гений — это не человек, а легион. За ним стоит несколько поколений... Не надо забывать, что между расой и нами прожиты целые тысячи человеческих жизней и что историей измеряется наш нравственный рост и наши нравственные идеалы. Объяснение гения в обществе — не в расе» (с. 16). В этом смысле А. Н. Веселовский был солидарен с суждениями английских философов-реалистов. Еще в XVIII в. Ф. Бэкон и Д. Локк писали о народной памяти и сенсуальной психологии. Позже Д. С. Милль убеждал, что предание хранит в себе историческую память, культурный код народа и его представление о себе. Накапливая знания, опыт, традиции в решении общественных запросов, народ дозревает до социальных идеалов — без них искусства не будет. Или, говоря словами Веселовского, искусство — живой процесс, «совершающийся в постоянной смене

спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс» [Веселовский 2006, 83].

И вот мы вновь возвращаемся к исторической поэтике. Одним из первых Веселовский поднял вопрос о генеалогии творческого процесса: «Первое проявление мифического творчества обнаружилось в создании языка, в котором богатство явлений объективного (или принимаемого за объективный) мира закрепились целым рядом субъективных впечатлений, выраженных звуками» [Веселовский 1938, 48], — писал он в 1868 г. Великим достижением человеческой мысли Веселовский называл олицетворение. «Эта выдающаяся сторона заслонила собою в акте чувственного восприятия все остальные, скрадывая их, вырастая на их счет в характеристику целого, являясь в понятии первобытного человека, всюду преследовавшего образ своей личности, как жизненное начало, одушевляющее самое явление» [Там же, 48]. Войны, переселения народов, расширение рынков и прочие причины привели народы к восприятию друг друга — к культурным заимствованиям и интерпретациям. Слово уступает место действию, событию. Сюжеты начинают развиваться не за счет повторений, а за счет перипетий. Человечество стремится к универсальности, считал Веселовский, именно подсознательное, безотчетное узвание в «чужом» «своего» позволяет людям находить общий язык, а культурам — смешиваться. В этом смысле ему оказывается близок метод Джона Рёскина, интегрировавшего в эстетику понятие «суггестивность»³ для объяснения механизма адаптации нового к старому. Исходя из аксиомы, что новые представления «слагаются только сквозь призму старых, по соглашению с ними, и ими формально определяются» [Веселовский 2006, 127], Веселовский обращается к ближайшему к нам переломному моменту в истории: когда «к таким уже религиозно окрепшим народам заглянуло христианство» (с. 17).

«Понятно, как они должны были отнестись к нему, — писал он в статье

³ Наиболее точное определение понятию «суггестивность» дал К. Г. Юнг: «Мы говорим об узавании в том случае, если нам, например, удастся расчлнить новое восприятие на уже имеющиеся связи, причем таким образом, что в сознании будут представлены не только восприятие, но вместе с тем и части уже имеющихся содержаний» [Юнг 1994, 188].

«Социальные идеалы и идеалы искусства», — сначала враждебно, потому что евангельская истина искажалась, будучи понята со своей внешней, служебной, стороны» (с. 17). Чувство новой формы еще не появилось, нет еще нового принципа, который мог бы творчески объединить разрозненные элементы: новое выпячивается, а старое не в силах доминировать. В результате «множество мифического представления: случайные атрибуты святых понята как языческие символы, из непонятой метафоры рождалась чудесная легенда, старые боги выглядывали из-за христианских ликов <...>, пройдя сквозь языческую среду, христианство, насколько можно было, прилаживалось к ней и очутилось — католичеством» (с. 17), идеология которого была совершенно чужда многим народам. То, что проникало в языческую массу, прирастало к формам старого культа, выражалось слишком прямолинейно, отстраненно. «Отсутствие прочно осознанного, вышедшего из жизни идеала» (с. 18), по мнению Веселовского, отразилось в отсутствии пластического идеала в Средних веках: любое изображение в подобной ситуации становилось иероглифом.

«Идеал состоит в стремлении к идеалу», однако «искание искусства — еще не само искусство», «оттого классическому спокойствию противопоставляется беспоконное искание дали, вверх,вширь, переселение народов, средневековая эпопея, не знающая географических границ, странствующие рыцари и крестовые походы, народная песнь, бесконечно замирающая в неопределенно законченной мелодии, и необозримые размеры готического собора» (с. 20). Другими словами, культуре средневекового человека, «двоеверного как все пограничные жители, отдаленного от языческого идеала и еще не приставшего к новому», характерно «искание формы в насильственных сочетаниях несочетаемого» (с. 22). И гротеск, как вид художественной образности, явился лучшим выражением средневековой мысли. «Да и все Средние века не что иное, как странный гротеск, — вслед за Д. Рёскином восклицал А. Н. Веселовский, — какая-то переходная форма; средняя, без границ и определения, между органической цельностью древнего идеала

и надеждами Нового времени» (с. 22). Обращение к греческой и римской науке, безусловно, позволило человеку осознать свои права, силу, заново очароваться земной красотой. Эта «лирическая свобода» породила целую плеяду гениальных людей эпохи Ренессанса, однако их творчество не смогло разрешить средневековый разлад с язычеством: «Возрождение не удалось и не вывело искусство на новые пути, потому что прожитая жизнь не возрождается, а новой жизни непонятна была старая эпическая цельность» (с. 25).

Смело вступая в статью-рецензии в полемику с представителями европейской науки — Прудоном, Гриммом, Шанфлёрри, — А. Н. Веселовский, с одной стороны, таким образом констатирует свою причастность к общеевропейскому научному процессу, а с другой стороны, предлагает коллегам новаторскую для своего времени идею об идеалах в искусстве как «продукте исторического наслонения, отвечающего требованиям более продолжительной суггестивности» [Веселовский 2006, 151] и являющегося носителем «двоякого элемента законности, обуславливающего повторение одних и тех же форм, одних и тех же процессов: психологически и исторически» [Там же, 146]. Эту концепцию с дополнительным нравственно-эстетическим аспектом Веселовский блестяще отработал в статье «Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви» (1872). Искусство, писал он, создает «идеальный образ, протестующий против действительности» [Веселовский 2010, 258]. Но этот протест может находиться внутри системы, и тогда ничего не произойдет, никаких сдвигов, так как сам процесс остается в пределах тех же самых категорий, а может выйти за границы системы, притягивая чужой опыт, оценивая его преимущества и выгоду, и тогда возникнет запрос на новое мышление. К примеру, когда человек становится эгоистичнее, «...случайности исторической жизни разубеждают его в состоятельности того эпически-обычного уклада, которым крайним выражением были общественные идеалы Средних веков» [Там же, 262], и он начинает преследовать личную выгоду, развивать в себе такие качества, как хитрость, смекалка, обман, и в искусстве ответно возникла новелла:

«Поклонение обычаю заменилось культом удачи» [Там же, 263].

«Наш анализ поэтического процесса может показаться иным слишком реальным, близко идущим к земле, слишком много объясняющим, когда, может быть, самая сущность поэзии в тайне, необъяснимости. Господствующие теории эстетики любят оставлять ее под мистическим покровом. <...> Мне кажется, необъяснимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинался с личности поэта. <...> Но все это общие фразы, которые не получают дальнейшего оправдания. Оттого мы ограничились разбором первого факта: **восприятие**; он лишен личного характера, мы знакомы с ним не только по своему опыту, но и по опыту многих; все мы настолько поэты, насколько понимаем поэзию; кроме того, у нас под руками богатый исторический материал поэтических форм, сюжетов и образов, созданий языка и мифа. Вот

на чем мы попытаемся основать дальнейшее исследование. В его результате получится определение поэзии, которое мы можем обобщить в такое определение искусства: оно — создание новых идеальных или реальных конкретностей <...>, как результат психических процессов, которые мы называем “воображением”; создание, находящее “удовольствие” в самом себе, в радостном акте творчества (комбинация), которому отвечает акт восприятия (суггестивности) со стороны зрителя или слушателя, и производящее впечатление красоты, которое переносится далее и на понятие природы» [Веселовский 2006, 151].

И хотя эти слова написаны Веселовским гораздо позже — в также неопубликованной им при жизни статье «Определение поэзии», — они как нельзя лучше подходят для обобщения взглядов ученого, внесшего неоспоримый вклад в западноевропейскую и российскую гуманитарную науку XIX столетия.

Источники и материалы

Веселовский 1868 — *Веселовский А. Н.* Новая книга Тэна // Санкт-Петербургские ведомости. 1868. № 342. С. 1–2.

Веселовский 1938 — *Веселовский А. Н.* Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса (1968) // Собрание сочинений А. Н. Веселовского. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 1–82.

Веселовский 1938а — *Веселовский А. Н.* Сравнительная мифология и ее метод (1873) // Собрание сочинений А. Н. Веселовского. М.; Л., 1938. Т. 16. С. 83–127.

Веселовский 2006 — *Веселовский А. Н.* Определение поэзии // Александр Веселовский.

Избранное: Историческая поэтика / Под ред. И. О. Шайтанова. М., 2006. С. 81–170.

Веселовский 2010 — *Веселовский А. Н.* Из истории развития личности: женщина и старинные теории любви // Александр Веселовский. Избранное: На пути к исторической поэтике / Под ред. И. О. Шайтанова. М., 2010. С. 237–294.

Из юношеских дневников — Из юношеских дневников А. Н. Веселовского // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского: По случаю десятилетия со дня смерти (1906–1916). Пг., 1921. С. 43–126.

Юнг 1994 — *Юнг К. Г.* Жизненный рубеж // Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М., 1994. С. 185–203.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Говенько Т. В. <https://orcid.org/0000-0002-1296-8399>

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН: Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Покровская, д. 25а; тел.: +7 (495) 690-50-30; e-mail: govenko@mail.ru

TO THE HISTORY OF IDEALS: THE UNKNOWN WORK OF A. N. VESELOVSKY

TAT'YANA V. GOVEN'KO

(A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences:25a, Povarskaya str.,
Moscow, 121069, Russian Federation)

***Abstract.** A. N. Veselovsky initially saw his academic mission in studying the history of world literature. To get a good idea of his subject, after graduating from Moscow University, he went abroad. He lived in different European countries under different statuses for about 10 years. His experience allowed him to perfectly navigate foreign academia, and personal contacts with many outstanding foreign scientists — to promote Russian philological thought to an international level. One of the most striking examples of such cultural and scientific exchange is his review article, "Social Ideals and Artistic Ideals". This article has helped us discover much about the views of A. N. Veselovsky on the history of ideals. The essays, names, concepts that were relevant in his time, which he discusses in his article, are of considerable benefit to the understanding of his own ideas.*

***Key words:** A. N. Veselovsky, historiography, aesthetics, the history of world culture.*

ABOUT THE AUTHOR

Goven'ko T. V. <https://orcid.org/0000-0002-1296-8399>

E-mail: govenko@mail.ru

Tel.: + 7 (495) 690-50-30

25a, Povarskaya str., Moscow, 121069, Russian Federation

PhD (Philology), senior researcher, Folklore department, A. M. Gorky Institute of World Literature,
Russian Academy of Sciences
