

МНОГОЦВЕТНЫЕ ЛИКИ КУЛЬТУРЫ

УДК 930.85

ББК 87.3

НЕИЗВЕСТНАЯ РАБОТА А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО О КАРТИНЕ Н. Н. ГЕ «ВЕСТНИКИ ВОСКРЕСЕНИЯ» (1867)

ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ГОВЕНЬКО

(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН:

Российская Федерация, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а)

***Аннотация.** С 1864 по 1868 г. Александр Николаевич Веселовский работал над магистерской диссертацией во Флоренции. В это же время здесь проживало немало русских художников. Веселовский посещал салон Н. Н. Ге, в котором обсуждались политические события России и Италии, что дало основание советским ученым предположить связь историка и художника с революционно-демократическим движением. Однако дальнейшая судьба и Веселовского, и Ге указывает на то, что оба были прежде всего просветителями и в развитии общества придавали большое значение образованию и науке. В статье о картине Н. Н. Ге «Вестники Воскресения» Веселовский продолжал развивать идею своей магистерской диссертации о том, что в истории на первое место выдвигаются факты и свидетельства и лишь потом они идеализируются в искусстве.*

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

***Дата поступления статьи:** 8 июля 2019 г.*

***Дата публикации:** 25 сентября 2019 г.*

***Для цитирования:** Говенько Т. В. Неизвестная работа А. Н. Веселовского о картине Н. Н. Ге «Вестники Воскресения» (1867) // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 3. С. 11–21.*

***DOI:** 10.26158/ТК.2019.20.3.001*

Летом 1864 г. А. Н. Веселовский вместе с супругой Еленой Александровной поселился во Флоренции вблизи Риккардианской библиотеки. Обнаруженная им здесь рукопись 1389 г. Джованни Герарди да Прато надолго задержала его в Италии. Три года кропотливой работы ушло у Веселовского на культурологическое, текстологическое и литературоведческое исследование этого памятника. К моменту окончания этой работы он уже бесповоротно убежден в том, что литература есть осмысление политико-экономических, культурных, эстетических, смысловых, экзистенциальных и прочих изменений в социуме, выраженное посредством форм словесного искусства, до-

ступных и допустимых автору и адресату, являющимися членами этого общества. По мнению Веселовского, мировоззренческие и жанровые системы напрямую связаны друг с другом, а движущей силой развития литературного процесса является апперцепция. Благодаря ей творческая личность вместе с другими «...участвует в создании новых представлений действительности, которым отмечается всякий прогресс культуры; но эти новые слагаются сквозь призму старых, по соглашению с ними, ими формально определяются» [Веселовский 2006, 127]. Другими словами, А. Н. Веселовский один из первых предложил сместить акцент с эстетического созерцания лите-

ратуры на познание ее процессуальности: «...мы говорим об условиях, при которых красота появляется, достигается, творится именно в искусстве, в поэзии» [Там же, 96]. Новеллистический сборник Герарди да Прато о встречах и беседах флорентийских гуманистов XIV в. стал для него не только источником информации о коммуникативных отношениях людей эпохи Треченто, он дал Веселовскому основание считать, что преобразовательной силой, вызывающей новые формы жизни, являются «политические, социальные, коммунальные, религиозные» протесты [Веселовский 1865, 160], и выявил основные признаки культурно-исторического перехода от «первого периода итальянской литературы, органически продолжавшей римскую традицию на почве христианства и германского вторжения» [Веселовский 1870, 331], к «новой школе» зарождающегося Возрождения. «Содержание романа, — пишет Веселовский в диссертации, — знакомит нас в первый раз с характером переходной эпохи на рубеже XIV и XV вв., когда готовилась та перемена в литературных, художественных, религиозных и политических идеалах, которой суждено достигнуть полного осуществления только в последующий период Медичи» [Там же]. Что касается формы, то «различное соотношение культурных элементов, итальянского и латинского, как оно складывалось в разные эпохи итальянского развития, может послужить удобной схемой для распределения фактов итальянской литературной истории, устранив общепринятые лингвистические и хронологические рубрики. Источники итальянской новеллы следует искать не в одних французских *fabliaux*¹ или тех сборниках, в которых восточные сказочные мотивы стали известны Европе в сравнительно позднее время. Необходимо обратить внимание на туземную сказочную традицию и на древние связи римской Италии с Востоком: отношения новеллы к *fabliaux* представляются во многих случаях в ином свете» [Там же, 332]. Таким образом, уже в начале 1860-х гг. для Веселовского очевидно, что системное изучение истории мировой ли-

тературы предполагает в первую очередь всесторонний взгляд на национальное бытие и разные подходы к анализу формы произведения и его содержания: форма требует генетического объяснения через категорию «событие-действие», а содержание — интерпретационного, когда в познавательную деятельность включены сразу три стороны: автор, произведение (т.е. «синтетические образы действительности, которые в ту или другую пору существуют в народном сознании и, осложняясь историческими фактами и житейскими типами, производят поэзию» [Веселовский 2006, 129]) и читатель-современник / читатель — не современник.

Будучи довольно скромным человеком, А.Н. Веселовский вел во Флоренции замкнутый образ жизни², лишь изредка посещая так называемое собрание соотечественников в доме художника Николая Николаевича Ге, где он был тепло принят хозяином. Разбирая этот эпизод в биографии Веселовского, К.И. Ровда пишет: «Живя в Италии, <...> русский ученый проявляет интерес к национально-освободительной борьбе итальянского народа» [Ровда 1974, 134], так как по своим взглядам и суждениям он всегда «был близок к революционерам» [Там же, 130]. Однако прямых доказательств этому заявлению Ровда не находит. «Может быть, в обширной переписке Веселовского, в его дневниках затерялись следы», — предполагает он и ссылается на слова Г.Г. Мясоедова о том, что в салоне Н.Н. Ге «...после искусства, всего более говорилось о политике. Господствующий тон был тон крайнего либерализма, подбитого философией и моралью» [Там же, 135]. В дополнение к этому К.И. Ровда приводит факт пребывания во Флоренции с конца 1866 г. по начало 1867 г. А.И. Герцена: «Нельзя допустить, чтобы Веселовский не бывал в доме Герценов и не встречался с Герценым-старшим в кругу его друзей» [Там же]. Однако, как свидетельствует Н.Н. Ге, автор портрета Герцена, настрой последнего был уже далеко не революционным. А.И. Герцен показался ему «постаревшим, усталым,

¹ *Fabliaux* (фаблио) — небольшие стихотворные новеллы, созданные с целью развлекать и поучать слушателей. Один из жанров французской городской литературы XII — начала XIV в.

² Из письма к отцу, датированного примерно 1866 г.: «Из дома — в библиотеку, из библиотеки — домой; два-три знакомых таких, что в их обществе, дай Бог, не оступеть, и — затягивающая в длину работа» [Говенько 2016, 29].

раздраженным, во многом разочаровавшимся не только в России, но и во всей Европе» [Стасов 1904, 173]. «Целый вечер мы переговорили обо всем, заметно было, что он доволен встретить простых русских людей, которые были ему пара; ему уже не доставало последние годы его жизни этого общества. Политические горизонты сузились, семейная жизнь сломилась, дети жижут своей жизнью», — записал в своем дневнике художник [Там же, 116].

В период с 1864 по 1868 г. одним из источников дохода А. Н. Веселовского были его аналитические статьи для «Санкт-Петербургских ведомостей» о политическом, культурном, социальном, религиозном положении в Италии. Эти публицистические очерки дали К. И. Ровде еще один повод заключить, что в ранний период научной деятельности взгляды Веселовского формировались под влиянием революционно-демократической среды: «Принципы историзма и народности, демократизма и социальности в подходе к литературе и искусству» [Ровда 1974, 137], ставшие убеждениями Веселовского еще в студенческую пору, когда он принимал участие в собрании «вертепщиков», окончательно развились в историко-литературную концепцию, базирующуюся на материалистической эстетике Н. Г. Чернышевского и учении о народности Н. А. Добролюбова и А. Н. Пыпина.

Отношение Веселовского к революционерам Ровда видит и в его сочувствии судьбе этнографа И. Г. Прыжова, участвовавшего в 1869 г. в убийстве одного из членов организации «Народная расправа» и приговоренного к каторге. «Веселовскому не могла не импонировать колоритная фигура человека, вся жизнь которого была посвящена изучению народного быта и борьбе за счастье народа. <...> Общение с таким человеком, много повидавшим и много испытавшим, интересным и обаятельным собеседником, не могло не вызвать к нему симпатии со стороны молодого ученого в период его исканий и научного становления», — пишет К. И. Ровда [Там же, 143], упуская при этом из виду мнение Веселовского о нравственной стороне поступков революционеров.

В поддержку точки зрения Ровды о приверженности Веселовского к идеям демократизма и социализма выступил и И. К. Горский. «До конца последовательно

разграничить логический (аналитический) и исторический методы изучения исторического процесса впервые удалось, как известно, только автору “Капитала”. Но попытки подобного разграничения предпринимались не одним Марксом. В частности, русский ученый тоже осознавал необходимость отличать различные исторические пути развития литератур от общей для них, единой, внутренней логики их изменения», — писал он в монографии «Александр Веселовский и современность» [Горский 1975, 142]. В этом же духе А. Н. Веселовского не раз пытались реабилитировать перед советской наукой В. М. Жирмунский, М. К. Азадовский, В. Е. Гусев и многие другие.

В истории науки мы действительно имеем много примеров, когда ученый помимо своего основного призвания был еще и активным общественным и политическим деятелем. Однако назвать таковым А. Н. Веселовского нельзя, как и нельзя однозначно утверждать, что его исследовательский метод формировался под влиянием «оригинальных идей революционно-демократической эстетики» [Там же, 112]. Для постановки общих теоретических вопросов многое Веселовский взял из трудов по политэкономии и логике Дж. Милля, П.-Ж. Прудона, А. Сен-Симона, А. Смита и др. «Долго ломал копыя» [Веселовский 1891, 30] за Г. Т. Бокля, был прекрасно осведомлен во всех современных ему сочинениях по истории литератур разных народов. Штудировал К. Барча, Т. Бенфея, Ю. Бона-Мейера, Г. Г. Гервинуса, Дж. Данлопа, Ф. К. Дица, А. Куна, Ф. Миклошича, Л. фон Ранке, Дж. Рескина, Ж. Ш. Сисмонди, К. Шлоссера, А. Ф. Штенцлера, Х. Штейнталя и многих других. На наш взгляд, А. Н. Веселовский был просветителем, полагающим, что прогресс в обществе может быть обеспечен путем просвещения и конституцией. «Итак, прежде всего — образование: в нем условие будущей свободы и благосостояния Италии; в недостатке его — причины всех прошлых неудач и недавних поражений», — подчеркивает он в статье «Италия после войны 1866 года» (1867) [Веселовский 1911, 145].

Биограф Н. Н. Ге В. В. Стасов отмечал, что А. Н. Веселовский состоял с художником в «сердечных и интеллектуальных сношениях» [Стасов 1904, 199]. «Года два-три мы прожили в одном городе, в одном и том

же обществе — русском, виделись по несколько раз в неделю, — вспоминал Веселовский. — Два лета мы прожили вместе, у берега озера в S.-Terenzo (под Специей)» [Там же, 193]. Ни о каких политических амбициях нет и речи — оба были настолько увлечены своим делом, что вряд ли состояли бы в революционном кружке.

В 1857 г. Н. Н. Ге закончил обучение в Академии художеств с большой золотой медалью и правом на шестилетнее продолжение учебы за границей. После небольшого путешествия по Европе он несколько лет жил в Риме, а во второй половине 1860 г. переехал во Флоренцию, где неожиданно страстно увлекся чтением Евангелия. Разговоры о политике в его салоне наравне с литературой, философией, живописью, театром лишь еще больше убеждали его в силе Священного Писания: «Как это верно и как глубоко! Вот, батюшка, где истина, а не то что Спенсеры и Конты и им подобная мелочь!» — обыкновенно восклицал он [Арбитман 1972, 69]. Жизнеописание Христа Н. Н. Ге воспринимал не как символ, а как историю обыкновенного человека с высоконравственными установками, не получившего поддержки общества.

За год до встречи с А. Н. Веселовским Н. Н. Ге получил звание профессора за картину «Тайная Вечеря» (1863). Основанная на евангельском сюжете, она вызвала противоречивую оценку критиков. По традиции изображением Тайной Вечери устанавливалось Таинство Евхаристии, а у Ге — это напряженная психологическая драма. По словам очевидцев, художник переписывал картину несколько раз, пока выражения лиц апостолов не стали грубее, жизненнее. По-человечески растерянным выглядит и сам Спаситель, навсегда потерявший своего любимого ученика. Как считал Н. Н. Ге, у Иуды не было нужды в деньгах — он жаждал доказательств. Психологизм и реализм картины многие зрители сочли оскорбительными, и то, что она все же была принята комиссией, свидетельствовало о происходящих внутри российского общества духовных сдвигах. В своем дневнике Ге написал: «Я понял в Петербурге, что то, что я искал в Риме, во Флоренции, в искусстве, или, лучше сказать, в себе, то самое все искали здесь» [Стасов 1904, 87]. Религиозный сюжет получил социальное звучание, и в этом было проявление новаторства

художника. Если раньше «Христос был человеческим, то в искусстве Ге он впервые, по сути, стал человеком, человеком в его конкретно-исторической определенности», — подчеркивал Э. И. Арбитман [Арбитман 1972, 68].

Вернувшись в Италию, Н. Н. Ге продолжил поиски собственного стиля. Заметными становятся колористические искания, меняется представление о композиции, художественные задачи противопоставляются идейным, проявляется необходимость в новых форматах и образах, из-за чего художника часто обвиняли в литературности. Отражать в живописи демократизм, нетерпимость к любым проявлениям зла и насилия, но никак не революционность Н. Н. Ге будет и позже, когда на некоторое время возглавит вместе с И. Н. Крамским и Г. Г. Мясоедовым «Товарищество передвижников». В последние годы жизни Ге сильно сблизился с Л. Н. Толстым, «...вел аскетическую жизнь, помогал крестьянам, носил неизменно одну и ту же посконную рубаху, клал печи, отказался от употребления мяса, никогда не расставался с Евангелием и проповедовал» [Там же, 6]. Свои заключения относительно понимания художественной формы уже в конце жизни он изложил в письме к П. М. Третьякову: «Ежели бы идеал искусства был постоянен, неизменяемый, тогда по сравнению с ним можно было бы сказать, что такое-то произведение нехудожественно, а так как идеал движется, открывается и все становится новыми открытиями и усилиями художников, то такое слово является протестом относительно отброшенного устаревшего, бывшего идеала. Что это так, то стоит вспомнить, что такое понятие “нехудожественного” было приложено к Иванову, Федотову, Перову, Прянишникову, Флавицкому, ко мне, Крамскому, Шварцу, Репину и почти ко всем тем, которые делали что-нибудь новое, живое» [Там же, 7]. Форма, рожденная новым содержанием, была плохо понята современниками Ге, многократно упрекавшими художника в «эскизности», «трепаности мазка» и т. д. [Там же, 7–8]. Однако не могла не быть оценена Веселовским, по сути ставшим очевидцем перехода художественных идеалов от романтизма к реализму в русской живописи.

Живо интересуясь работой художника, А. Н. Веселовский пристально глядява-ется в новую картину Н. Н. Ге «Вестники

Воскресения». Ее первые эскизы относятся к 1866 г. «Сцена тут происходила в горнице, — пишет Веселовский В. В. Стасову 13 октября 1894 г., — апостолы сидели за столом. В открытую на заднем плане дверь глядел вечерний пейзаж, и входила вестница, Магдалина, лицом к зрителю» [Стасов 1904, 193]. Но вскоре Ге придумал новый ход, который ему понравился больше, потому что «можно было пройти по аллегории: Магдалина и воины, свет и тени, плоть и дух и т.д.» [Там же].

Статья А. Н. Веселовского «Воскресение. Новая картина художника Ге. Письмо из Флоренции» увидела свет в 1867 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях»³ под псевдонимом Д. Именно по этой причине она не отражена ни в одной из библиографий ученого. Для нас она интересна прежде всего с точки зрения дискурсивного анализа. Условно ее можно разделить на две части. В первой А. Н. Веселовский описывает композицию картины, ее персонажей, сюжет, воспользовавшись письменным изложением ее толкования самим Н. Н. Ге.

«Многоуважаемый Александр Николаевич!

Вы меня спрашиваете, какая основная мысль моей картины — основная мысль — название картины, то есть воскресенье.

Двойственность человека обуславливает сознание и такую же жизнь; она же единственно свободная, как общественная. Человек, который сознал эту истину, и во имя любви к человеку и в доказательство пожертвовал всею жизнью для себя исключительно, то есть жизнь животную, наконец казненный смертью за такое открытие божественной стороны в человеке; первый доказал фактом, т.е. страданием и смертью в себе Бога, смертию воскресил жизнь как мысль действие сознания обратное во имя живота будет: жизнью воскресить смерть в смысле рабства и вещи. Насколько один делается заживо фактически мыслью, т.е. вечным, настолько другой заживо мертв, вещь конечная — два полюса, обуславливающие жизнь сознательную, т.е. животное подчиненное мысли — существо разумное и свободное, оставаясь живым и конечным. На Голгофе пластически в лицах

выражалось это стремление к полюсам жизни. Голгофа — место, на ней три креста, посредине крест Христа с надписью, в виде насмешки, со следами крови — около венец терновый, в этой немой сцене — место и вещи говорят оживили, как будто от прикосновения страдания: Что же будет с человеком? Он заговорит двояко, т.е. радикально противоположно. В женщине разврат падения — прикосновение свободы, оправдания вызвало неограниченную любовь, обуславливающую неограниченное горе, которое не поверило вещи, не поверило осязанию, ничто ее не обманет — она всем существом поняла истину — она увидела правду — она увидела Христа; Он для нее воскрес и не для нее одной, в ней он воскрес для всех нас любящих правду и свободу. Другие свидетели три палача, для них вещь все, они совесть приравняли к вещи продали свидетельство и чтоб увенчать себя полною низостью, купаются в глумлении над собою, надувая друг друга. Это полное отрицание мысли, даже животной — образ Живой Смерти насколько тот образ живой жизни, мысли, любви прекрасного правдивого доброго.

Вот Вам все, сколько умел рассказал свою мысль, чего недосказал тут, найдете в картине где я говорю на своем языке, а чего и там не найдете, наверное, увидите у себя — потому что я ничего не выдумаю. Весь Ваш Николай Ге.

3 января 1867 года Флоренция»⁴.

Во второй части статьи Александр Николаевич предается собственным размышлениям относительно проблемы интерпретации: соотношения объективного и субъективного восприятия исторических явлений, нашедших свое отражение в искусстве, и генезиса. По оценке Веселовского любое значимое событие начинается с «инстинктивной потребности, всегда неясно ощущаемой в общественном теле» (с. 18)⁵, зреющей и ожидающей выхода своей энергии. «На переходе от массовой бессознательной потребности к ее осуществлению в жизни по необходимости стоит сознание» (с. 18), т.е. идея, сформулированная выдающимися людьми. «Борьбу общественных интересов, весь антагонизм предания с новыми

³ См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1867. № 58. 28 февраля.

⁴ РО ИРЛИ РАН. Ф. 45. Оп. 3. Ед. хр. 256. Текст письма приведен в современной графике с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.

⁵ В круглых скобках указываются номера страниц в публикуемой статье А. Н. Веселовского.

потребностями дня, неудержимо врывающимися в жизнь, они перевели в самих себя и здесь их разрешили как личный акт сознания» (с. 19), — считает Веселовский, опираясь на гипотезу своего университетского учителя П. Н. Кудрявцева: великие личности становятся флагманами истории, когда их желания совпадают с желаниями масс. Долгое брожение в обществе — необходимый этап для «осознающего себя духа». Как никто другой, их чувствуют творческие личности и первыми начинают формулировать в противовес тезису антитезис. За этим неизбежно следуют «изменения литературных идеалов и политической программы» [Веселовский 1870а, 324], культурного и нравственного мирозерцания. Национальная особенность Италии в данном случае такова, подчеркивает Веселовский, что зритель и художник всегда находились в незримой связи: «...во всяком значимом событии их истории лежит или лежала частица личной истории каждого из них, и нигде так глубоко не принималось к сердцу общее горе и общая радость, потому что, работая для всех, каждый более или менее работал для

себя и, наоборот, личный интерес еще не так далек от общеизвестного, чтобы исключить его совершение» (с. 19). В России же все иначе: «Северный человек вообще мало жил на площади и редко сам работал над своей историей: для него работали другие, а он большей частью воспринимал все пассивно. Не зная форума, вдали от его политических партий и здорового антагонизма общественных интересов, он по самой природе своего развития не способен понимать великие события своей истории в непосредственной связи с ним, как результат или как зародыш движущих обществом идей» (с. 19). В этой инфантильности А. Н. Веселовский увидел причину задержавшейся привязанности русского зрителя и читателя к сентиментализму и романтизму. И надо сказать, оказался прав — картина Н. Н. Ге «Вестники Воскресения» в России была признана антирелигиозной и подверглась «остракизму не только из залов Академии, но чуть ли и не из отчизны» [Стасов 1904, 203]. Так, опираясь на теоретический метод, Веселовский фактически предсказывает судьбу художника и его творчества.

НОВАЯ КАРТИНА ХУДОЖНИКА ГЕ⁶ АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВЕСЕЛОВСКИЙ

К новостям по части русского искусства мы вообще привыкли мало, к тем в особенности, которые в самом деле приносят по делу что-нибудь новое, самобытное, оригинальную мысль и новое понимание. Ближе, чем в чем-либо другом, мы чувствуем здесь под собой переходную полосу. В социальном деле мы уже перешли к вопросам практического устройства; в литературе мы

также стали более или менее идеально-народные и со времен Гоголя почти непереволимые⁷, тогда как наш XVIII век как-то легко ложится на французский язык: как на своем, иногда даже легче, и пишется. Непереволимость в литературе есть своего рода самостоятельность, во всяком случае она говорит за своеобразное, народное отношение к вопросам жизни и истории⁸.

⁶ РО ИРЛИ РАН. Ф. 45. Оп. 1. Ед. хр. 358. Л. 1–10. Статья печатается по рукописи А. Н. Веселовского, содержание которой незначительно отличается от текста, опубликованного им в «Санкт-Петербургских ведомостях». В тексте выправлены все замеченные опечатки, модернизированы пунктуация и орфография, за исключением слов и выражений, характерных для эпохи автора.

⁷ Оригинальность языка Н. В. Гоголя А. Белый объяснял тем, что «сюда влиты: высокопарница канцелярского слога, которую Гоголь имел время изучить и в Нежине, и в Петербурге, технические языки (кухонный, помещичий, лакейский, охотничий, картежный), язык мещан и ремесленников; из пестрого месива Гоголь вываривает свой язык, которого руссизмы, украинизмы и полонизмы переходят подчас в грамматику, не оправдываемую никакой грамматикой; судьба яркой пестрины этой — стать на три четверти русской литературной речью» [Белый 1996, 230].

⁸ Непереволимость в XIX в. становится понятием компаративистики, указывающим на отсутствие типологической соотнесенности и, следовательно, на невозможность лингвокультурной трансляции из-за исключительно национальных особенностей бытия художественного текста, выраженных в языковых и речевых моделях. Позже Ю. Лотман напишет: «Но соотношения переводимого и непереволимому настолько сложны, что создают возможности прорыва в запредельное пространство. Эту функцию также выполняют моменты взрыва, которые могут создавать как бы окна в семиотическом пласте» [Лотман 2000, 30].

В искусстве пластическом и в музыке что мы сделали? Несмотря на то что мы пережили Глинку⁹ и Иванова¹⁰, мы все еще продолжаем переселение народов, эпоху переходов, страствуя от одного идеала к другому, не пристраиваясь сознательно ни к одной традиции, то выбирая почему-то византийские лики, давно отжившие, то классическую манеру, тоже отжившую, как ни обновлял ее своим блестящим талантом Брюллов¹¹. Народность в науке мы давно отвергли после бесплодных споров¹²; одно искусство обуславливалось до сих пор цельной, сознательно сплотившейся народностью. Или мы до нее еще не доросли?

Новая картина Ге¹³ продолжает собой его прежнюю: за обещанием — исполнение, за «Тайной Вечерей» — «Воскресение». Как и прежняя картина, новая построена на том же антагонизме представлений. Там Спаситель накануне страдания, которым он запечатлел свою божественную деятельность и слово новой жизни; рядом с ним и отвернувшись от Него — Иуда, уходящий с Вечери потому, что ее не признал, и потому еще, что мертвому нечего делать с живыми. Здесь тот же акт антагонизма выразился в Марии Магдалине и воинах. Перед вами далекий, в глубь уходящий пейзаж, за которым поднимается в матовом свете Елеонская гора. Между ней и зрителем голубой туман покрывает местность Голгофы. Время на рассвете, край неба за горой загорелся золотом и до переднего плана картины оно еще не дошло. Здесь с правой стороны поднимаются стены Иерусалима, и идет к вам навстречу группа воинов. Они только что были на страже, у гроба Спасителя, и продали синедриону ложное свидетельство; видели они или не видели воскресшего — это для них,

в сущности, все равно, им до этого дела нет; они идут себе беззаботно, считая полученные деньги. Если есть у кого забота, то разве на лице отставшего, которого двое других надули при разделе, но это ему невдомек или он еще не догадался. Нахмурившись, он перебирает в руке доставшиеся на его долю серебряники, в которых ему чего-то недостает. А его товарищи смеются над ним исподтишка, один как будто приглашает его посчитать еще раз, авось недостающие деньги таки найдутся; но другой чувствует, что не выдержит шутки, и опередил других, чтобы не прыснуть от смеха.

И рядом с этой совершенной земной комедией, совершающейся на первом плане картины, на втором плане — образ Марии Магдалины. Она действительно видела воскресшего Спасителя, и только что свершившееся видение ее как будто просветило: оттого во всей ее позе есть что-то восторженно порывистое: едва касаясь земли, она идет возвестить апостолам об увиденном по направлению к стенам Иерусалима. Первые лучи солнца упали на ее профиль, но еще больше в ней того внутреннего просветления, которое дает вера, еще не переставшая быть верой, но уже ставшая знанием. Воскресение совершилось в ней самой; в эту минуту она одна начинает собой новую христианскую жизнь, историю той ратующей церкви, которая сошла с Голгофы и видела воскресшего Спасителя. С другой стороны, и направляясь в другую сторону, оттуда же сходят римские ратники, также видевшие, но не примиренные; веселые и издевающиеся, как будто неспособные задуматься ни над чем, что обещает вывести на новую колею, населить их привычки: старый римский мир, продолжающий любоваться самим собой и еще

⁹ Михаил Иванович Глинка (1804–1857) — композитор, основоположник русской симфонической школы. Часто посещал Европу, где обменивался опытом с зарубежными коллегами.

¹⁰ Александр Андреевич Иванов (1806–1858) — художник, половину жизни прожил в Италии, создавая полотна на библейские и евангельские сюжеты.

¹¹ Карл Павлович Брюллов (1799–1852) — художник, представитель позднего русского романтизма. Мастер жанровой живописи, портретист. По окончании Императорской Академии художеств 12 лет жил в Италии, где изучал живопись и культуру.

¹² Вопросы о «народности», «национальности», «нации» оставались дискуссионными на протяжении всего XIX в. Проблему идентичности народов впервые подняли немецкие философы. В России она вылилась в общественную полемику между славянофилами и западниками. Компаративистика позволила взглянуть на всеобщую историю человечества как на сочетание общего и индивидуального. Общее определяется развитием «...по одним и тем же физическим и нравственным законам, насколько они фактически связаны между собой войной и миром, путем заимствования и завоевания. Общее у них и то стремление к улучшению быта, которое называют прогрессом» [Веселовский 1862, 39–40]. Индивидуальное — феноменологией.

¹³ Николай Николаевич Ге (1831–1894) — художник-портретист, писал также в историческом и религиозном жанрах. После окончания Императорской Академии художеств несколько лет жил и работал в Италии.

смеющийся старческим смехом, когда кругом его началось неудержимое брожение новой жизни, которая грозит поглотить его со всех сторон. Таким образом, старый и новый мир, Магдалина и ратники, начинающееся христианство и дряхлеющее язычество, победа духа и поражение немеющей плоти — равно отправляются от Голгофы в разные стороны, смотря по степени призвания, глубокой веры или равнодушного неверия, смотря по тому, наконец, — совершилось ли в самом человеке воскресение, или нет. В этом смысле Голгофа является идеальным единством, связывающим отдельно стоящие лица и группы картины; и здесь мы только повторяем слова самого художника, которого нам удалось видеть в его флорентийской студии. В этом смысле и сам он назвал свою картину: Воскресение.

Исторические и исторически-религиозные сюжеты, насколько последние не закреплены еще традиционным изображением, допускают вообще двойное понимание, вследствие двойной возможности отношения к ним. Исторический факт, почему бы то ни было останавливающий на себе внимание наблюдателя, художник ли он или кто другой, лишь настолько может быть назван историческим, насколько он осуществил надежды против пониманий, насколько он становится в результате целого ради развития и стремлений, отвечая новым словом на давние вопросы и новым открытием разрешая все предыдущие.

Массы, народы, долгое брожение общества, борьба сюжета и фактов его приготовили, так что мы не в состоянии понять его в генеалогической связи с ними и, с другой стороны, его значение останется нам загадкой, пока мы не проследим их до разрешающего их акта. Такое отношение к явлениям исторической жизни мы готовы назвать объективным. Но есть и другая сторона понимания — чисто личная, не менее обусловленная самой сущностью исторического явления. Как не издавна оно бывает иногда приготовлено бессознательной работой народных масс, накопившимися за целые века потребностями, вопросами наперед, надеждами, ожидающими разрешения: оно никогда почти не переходит в жизнь в силу одного только органического роста истории, в силу одной инстинктивной потребности всегда неясно ощущаемой в общественном теле, и всегда на степени чувства и никогда на степени сознания!

Необходимость в реформе, в обновлении церковного и социального предания задолго чувствовалась в народе до времен Лютера; но только с людьми Реформации она пришла в жизнь и осуществилась фактами. Потому что на переходе от массовой бессознательной потребности к ее осуществлению в жизни по необходимости стоит сознание. Его носителями обыкновенно бывали немногие: это мыслящие люди в истории, ее великие люди, как их обыкновенно называют, вовсе не вследствие



Н. Н. Ге. Вестники Воскресения (1867). 229 × 352 см. Холст, масло. Третьяковская галерея, г. Москва
 Nikolay N. Ge. Heralds of the Resurrection (1867). 229 × 352 sm. Canvas, oil. Tretyakov Gallery, Moscow

того, что к человеческому делу они приносили что-нибудь новое, до них неведомое, но что они сознательно формулировали то, что другие только чувствовали инстинктивно. Борьбу общественных интересов, весь антагонизм предания с новыми потребностями дня, неудержимо врывающимися в жизнь, они перевели в самих себя и здесь их разрешили как личный акт сознания. В самих себе они по несколько раз выиграли и просчитали все великие народные битвы, насколько, по крайней мере, в них было народного горя и увлечения. Всю предыдущую историю в ее общечеловеческих переживаниях они пережили наново, сделали ее своею так, что историческая логика стала им своя, определила саму деятельность их мысли. Настолько они и великие люди истории.

Такое понимание исторических явлений, одностороннее как и предыдущее, мы назвали личным, и теперь, когда мы объяснили наш взгляд на великих людей и как понимаем их длительность, мы не прочь назвать его героическим. Ученому, обращающемуся к изъяснению прошлого, невозможно ограничиться той либо другой точкой зрения, точно так нам невозможно обойти той исторической логики явлений, которая от инстинктивного брожения масс, от бессознательно ощущаемых потребностей, путем сознания часто ведет по жизненному акту. Другое дело художник: он волен выбирать между тем либо другим пониманием, смотря по тому, с какой стороны его больше поразит предание, по свойству таланта, лирического либо эпического, более способного поразить базовой, народной стороной события, либо его внутренней, сознательной. Так или иначе, он бывает настроен одно и то же явление исторической жизни представить либо как массовый факт, либо как факт личного сознания. Впрочем, на выбор той или другой точки зрения часто влияет, помимо таланта художника, сама среда, в которой он вырос, и характер исторических явлений, с которыми он привык обращаться. Южные люди много лет на площади и много работают над своей историей, оттого у них на памяти такие события, в которых каждый из них оставил каплю своей крови, положил свою надежду, для которых жертвовал своими личными интересами, жизнью и счастьем, вопросами собственной партии. Во

всяком значимом событии их истории лежит или лежала частица личной истории каждого из них, и нигде так глубоко не принималось к сердцу общее горе и общая радость: потому что, работая для всех, каждый более или менее работал для себя и, наоборот, личный интерес еще не так далек от общеизвестного, чтобы исключить его совершение. Люди Флоренции могли остановиться с любовью перед картиной Микеланджело и Леонардо да Винчи с его группами купающихся воинов: в сражении победа одержана флорентийцами, которую оба художника брались изобразить¹⁴, — между ними принимали участие князья, их знатные родные, сограждане, — успех во всяком случае был общий и всяко равно логичен, потому что все принесли к нему свою лепту. То же самое можно сказать об исторических картинах венецианской школы. Мы их не понимаем, хотя еще любуемся их колоритом, роскошью форм и красок, богатством фигур, их площадные полотна, заполненные толпами действующих лиц, приемами послов, заседаниями сената и осадами городов, кажутся нам демонстрациями. Мы не понимаем их не столько вследствие различия времени и исторической поры развития, сколько вследствие коренных отличий в самом характере развития. К такому непосредственному отношению к общественным интересам, которому достаточно одно внешнее изображение предмета, чтобы отнестись к нему сочувственно — мы не приучены вовсе. Оттого собственно исторической жизни, в смысле, например, итальянской, у нас быть не может. Северный человек вообще мало жил на площади и редко сам работал над своей историей: для него работали другие, а он большей частью воспринимал все пассивно. Не зная форума, вдали от его политических партий и здорового антагонизма общественных интересов, он по самой природе своего развития не способен понимать великие события своей истории в непосредственной связи с ним, как результат или как зародыш движущих обществом идей. Недаром сознательное формулирование героя, как свыше посланного деятеля, негероического культа, вышло из романтической школы. Привыкший к самозаклчению и к самообману, он и великие события своей истории и вопросы политики склонен объяснять из личных

¹⁴ Речь идет о поединке между Леонардо да Винчи и Микеланджело в написании батальной картины из истории Флоренции о битве при Ангиари. Первый поставил перед собой цель натурализмом вызвать у зрителя ужас и отторжение военных помыслов в принципе — и был не понят обществом, тогда как Микеланджело изобразил солдата в момент их выхода из реки при трубных звуках, призывающих их к бою, на защиту отечества, за что был одобрен публикой.

мотивов и на место общеизвестной борьбы, всегда разрешающейся осязательными результатами, ставит внутренний антагонизм, редко ведущий к покою. Оттого эта романтическая надорванность, отличающая северного человека и лирическое уединение мысли, никогда не приводящее к делу, как ни силится он из уединенной мысли перестроить весь мир. Художник, выросший среди подобной среды, должен обладать сильнейшим самостоятельным талантом, чтобы из этой надорванности выйти к тому высшему успокоению, которое отличает вечное художественное творчество.

Талант Ге, насколько мы можем судить по его предыдущей и настоящей картинам, по преимуществу лирический. Эпической стороны евангельской повести, если можно так назвать ее, она вовсе не касается: она освящена преданием Церкви и преданием школы. Но он следует за ней по стопам, не выходя из цикла евангельских представлений. Так в своей предыдущей картине он выбрал мотив непосредственно следующий за Тайной Вечерей; так же и в настоящей, Воскресение

уже совершилось, но оно впервые начало приносить свои плоды и вызывать отвращение либо равнодушие, которое хуже сознательной оппозиции и подтопило римский мир. Все будущие усилия христианского учения и неудержимое одряхление изживающего себя язычества впервые вышли на сцену в Марии Магдалине, полной вящего видения, и в римских ратниках, беззаботно отвернувшихся от этого видения. В этом личном, героическом понимании истории и истории религиозной в особенности мы находим главную характеристику таланта Ге. Или если другие не захотят признать в этом оригинально сложившегося таланта, то нельзя не признать, по крайней мере, сознательного направления, что особенно важно для нас, в последнее время как-то склонных бессознательно прилепляться к традиции и вместе с тем говорить об обновлении. Это, впрочем, своего рода немецкий романтизм с теми же надеждами и желанием самооболащения; и мы шествуем за Европой, поотставши за нею на столетие, и думая опередить ее.

Источники и материалы

Белый 1996 — *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996.

Веселовский 1862 — *Веселовский А. Н.* Отчеты о заграничной командировке (1862) // *Веселовский А. Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 39–46.

Веселовский 1865 — *Веселовский А. Н.* Данте и символическая поэзия католичества // *Вестник Европы.* 1865. Т. IV. С. 152–209.

Веселовский 1870 — *Веселовский А. Н.* Положение к диссертации «Вилла Альберти» (1870) // *Веселовский А. Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 330–332.

Веселовский 1870а — *Веселовский А. Н.* Взгляд на эпоху возрождения в Италии (1870) // *Веселовский А. Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 315–329.

Веселовский 1891 — *Веселовский А. Н.* Автобиография (1891) // *Веселовский А. Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 29–35.

Веселовский 1911 — *Веселовский А. Н.* Собрание сочинений. Т. IV. Вып. 2. Пг., 1911. С. 144–161.

Веселовский 2006 — *Веселовский А. Н.* Определение поэзии // *Веселовский А. Н.* Избранное: Историческая поэтика. М., 2006. С. 81–170.

Стасов 1904 — *Стасов В. В.* Николай Николаевич Ге: его жизнь, произведения и переписка. Репринт. изд. М., 1904; М., 2014.

Исследования

Арбитман 1972 — *Арбитман Э. И.* Жизнь и творчество Н. Н. Ге. Саратов, 1972.

Говенько 2016 — *Говенько Т. В.* Биографический очерк: А. Н. Веселовский (1838–1906) // *Наследие Александра Веселовского в мировом контексте: Исследования и материалы.* М.; СПб., 2016. С. 9–52.

Горский 1975 — *Горский И. К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975.

Лотман 2010 — *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2010.

Ровда 1974 — *Ровда К. И.* Страницы большой жизни: (Новые материалы об академике А. Н. Веселовском) // *Русская литература.* 1974. № 3. С. 130–144.

© Т. В. Говенько, 2019

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. Поварская, д. 25а; тел.: +7 (495) 690-50-30; e-mail: govenko@mail.ru

A. N. VESELOVSKY'S UNKNOWN WORK ABOUT N. N. GE'S PAINTING "HERALDS OF THE RESURRECTION" (1867)

TATYANA V. GOVENKO

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

Summary. From 1864 to 1868, Alexandr N. Veselovsky worked on his master's thesis in Florence. At the same time, many Russian artists lived there. Veselovsky visited N. N. Ge's salon, where political events in Russia and Italy were discussed; this fact provided Soviet scholars the basis to assert both figures' connection with the revolutionary movement. However, the further careers of both Veselovsky and Ge indicate that both were primarily enlighteners and attached great importance to education and science for social development. In his article about Ge's picture "Heralds of the Resurrection" Veselovsky developed the idea of his master's thesis that in history facts and knowledge come first and only later they are idealized in art.

Key words: A. N. Veselovsky, N. N. Ge, historiography, aesthetics, history of world culture, painting.

Received: July 8, 2019.

Date of publication: September 25, 2019.

For citation: Govenko T. V. A. N. Veselovsky's unknown work about N. N. Ge's painting "Heralds of the Resurrection" (1867). *Traditional culture*. 2019. Vol. 20. No. 3. Pp. 11–21. In Russian.

DOI: 10.26158/TK.2019.20.3.001

References

Arbitman E. I. (1972) Zhizn' i tvorchestvo N. N. Ge [The life and work of N. N. Ge]. Saratov. In Russian.

Gorsky I. K. (1975) Aleksandr Veselovskiy i sovremennost' [Alexander Veselovsky and modernity]. Moscow. In Russian.

Govenko T. V. (2016) Biograficheskiy ocherk: A. N. Veselovskiy (1838–1906) [A biographical essay: A. N. Veselovsky (1838–1906)]. In: Naslediye Aleksandra Veselovskogo v mirovom kontekste. Issledovaniya i materialy [Alexander

Veselovsky's heritage in a global context: Research and materials]. Moscow; St. Petersburg. Pp. 9–52. In Russian.

Lotman Yu. M. (2010) Semiosfera [The semiosphere]. St. Petersburg. In Russian.

Rovda K. I. (1974) Stranitsy bol'shoy zhizni (Novyye materialy ob akademike A. N. Veselovskom) [Pages from a major life (New materials about Academician A. N. Veselovsky)]. *Russkaya literatura* [Russian literature]. 1974. No. 3. Pp. 130–144. In Russian.

© T. V. Govenko, 2019

ABOUT THE AUTHOR

Tatyana V. Govenko <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 in Philology, Senior Researcher, Folklore Division, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)