В.Н. Греков, кандидат филологических наук, доцент историко-филологического факультета Православного Института Св. Иоанна Богослова; e-mail: grekov-@mail.ru

«...СЛЕДУЕТ ЛИШЬ ЗАКОНУ, ЗАЛОЖЕННОМУ В ЕГО СЕРДЦЕ» (АРХЕТИП И ОБРАЗ В ФИЛОСОФСКОЙ ЭСТЕТИКЕ ЛЮБОМУДРОВ И СЛАВЯНОФИЛОВ)

В статье анализируется философская публицистика любомудров и славянофилов. Автор подробно рассматривает, как в ней отразились эстетические воззрения любомудров, а затем и славянофилов, их отношение к периодизации искусства, осмысление ими проблемы смены художественных эпох. В этой связи, как показано в статье, ключевой проблемой и для эстетики, и для публицистики любомудров и славянофилов становится проблема синтеза. Славянофилы переносят идею синтеза на отношения общественные и применяют ее к теории исторического развития.

Ключевые слова: *характер искусства, художественная эволюция, архетип, эстетика, гармония, синтез, любомудры, славянофилы.*

The article examines the philosophical journalism the lubomjudres and slavophiles. The author considers in detail, as it reflected the aesthetic views the lubomjudres, and then slavophiles, their attitude to the periodization of art, the comprehension of the problem of the change of artistic periods. In this connection, as shown in the article, the key problem for aesthetics, and for publicisme the lubomjudres and slavophiles becomes a problem of synthesis. The slavophiles tolerate the idea of synthesis of the relations public and apply it to the theory of historical development.

Key words: *nature of art, artistic evolution, archetype, aesthetics, harmony, synthesis, lubomudres, slavophiles.*

Вопрос о стадиях развития искусства, о художественной и эстетической эволюции — один из важнейших вопросов, поднятых в публицистике и критике «любомудров». Первым о художественной эволюции задумался и написал А. Галич, ставший одним из учителей и предшественников любомудров. В «Опыте науки изящного» он пишет, что «раскрывающееся сознание духа в юности народов ощущает, видит и представляет себе божественный самообраз изящного <...> необходимый ход развития оттеняет и прекрасное древнего мира существенным характером ощутительного, пластического, простодушного, а прекрасное новых времен — характером романтического»[1]. Галич противопоставляет простодушное пластическое искусство древности новому — то есть классицизм

[1] *Галич А. И.* Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 223—224.

романтизму, понимаемому как идеальное искусство христианской эпохи. Галич пытается разобраться в исторических связях искусства, выделить стадии его развития, соответствующие преобладанию внутреннего или внешнего начала. Он выводит различие исторических эпох из различия образа жизни разных народов. Так, «на юге Европы преобладает духовная сторона, которая, подавляя чувственную загадочным значением мысли, превращает произведения искусства в формы, не имеющие существа». Напротив, скандинавский север доказывает нам, что «чувственная или материальная, грубая масса господствует над идеей и дает произведения жесткие, огромные, уродливые». Наконец, на востоке, в древней Греции «находим ту и другую сторону в совершеннейшей и, следственно, для нас образцовой отделке. Ибо искусственные их изделия <...> соединяя с сим самоотвержением художника и тонкую значительность, которая живописует характер всякой вещи резкими чертами, а появляющуюся страсть умеряет грацией <...> но ограничиваются только самими собой и находят свою цель и успокоение в совершенстве своих форм»[2]. В контексте размышлений Галича, передающего достаточно точно суть теоретических исканий и выводов немецких романтиков, историческое различие порождает и объясняет различия эстетические и этические. Влияние исторических элементов на политику ни Галича, ни любомудров пока еще не волнует, хотя подобная проблема в романтической теории уже была поставлена... Напомним хотя бы размышления Шеллинга об эпохах, наиболее благоприятствующих искусству.

Ближе всех к воззрениям Галича и Шеллинга подошел в своих статьях Д.В. Веневитинов. Его можно назвать даже не последователем, а популяризатором идей немецкого философа[3]. Веневитинов выделял три эпохи в развитии познания: эпическую, лирическую, драматическую. Эпос принадлежит прошлому, он обращался к частным проблемам. Лирика — дитя современности, потому что «здесь мысль независимо от времени выливается из души поэта». Эпос и лирика сливаются и могут составить искусство будущего — поэзию драматическую. «В этой эпохе мысль будет в совершенном

---

[2] *Галич А.И.* Указ. соч. С. 224—226.

[3] В вопросе о степени оригинальности теории Веневитинова исследователи разошлись. Ю. Манн полагает некорректной подобную постановку вопроса, так как принципиальная схема классификации истории искусства после работы Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1796 год) даже в трудах немецких эстетиков стала общим достоянием [Манн, 1997, с. 24]. Иной точки зрения придерживается З.А. Каменский, доказывающий различие «рассуждений и результатов полученных тем и другим» [Каменский, 1980, с. 70, 73—75]. Ю. Манн признает заслуги Веневитинова в интерпретации учения Шеллинга, в ее применении и деталях [Манн, 1997, с. 24—25]. В то же время З. Каменский указывает на скрытую «внутреннюю полемику» Веневитинова и Шеллинга [Каменский, 1980, с. 77].

примирении с миром. В ней, как в трагедии, равно будет действовать характер человека и сцепление обстоятельств»[4]. На самом деле здесь противопоставляются два вида искусства — объективное, древнее, и субъективное, новое. Веневитинов следует в этом за Шеллингом и Галичем. Сами формулировки его похожи на высказывания последнего. Галич рассматривал древнее искусство как воплощение «жизни внешней, натуральной». Античная поэзия не выдумывала своих героев и обстоятельств их жизни, считал Галич, она только «очищала» и «облагораживала» формы. Задача античной поэзии была в том, чтобы «показать всесовершеннейшее в самой природе вещей». Иначе говоря, поэт рисует картину действительной жизни, но облагораживает ее, делает акцент на ее совершенстве. Новейшая поэзия также занимается «всесовершеннейшим», но созерцание происходит вне природы. Она низводит свои предметы «в мир чувственный». Новейшая поэзия раскрепощает фантазию и позволяет увидеть «неземных пришельцев», «таинственное мерцание бесплотных ликов»[5]. Как и Галич, Веневитинов называет новейшую лирическую поэзию романтической, а древнюю — пластической или классической. Синтез обоих видов поэзии неизбежен, но это произойдет еще не скоро.

В отличие от Веневитинова В.Ф. Одоевский не высказался столь же ясно о формах старого и нового искусства. Точнее, он не указывал границ отдельных эпох. Он связывал историю эстетических идей с преобладанием форм, присущих одному из видов искусства — живописи, музыке и поэзии. Подобно Шеллингу, он связывал искусство с понятием Абсолюта, понимаемого как идея «совершенного единства Отвлеченного с Вещественным»[6]. Это нисколько не мешало Одоевскому понимать значение практической жизни и размышлять о соотношении искусства с действительностью. В неопубликованной при жизни статье «Опыт теории изящного» (предназначавшейся, вероятно, для «Московского телеграфа») объясняется взаимосвязь изящного и жизни и проводятся интересные параллели. Так, выясняется: если что-то «в мире вещественном — невозможно, то соответствующее тому в мире изящном — неприятно; как и в первом присутствие одного производителя не может соделать явления, так в красноречии одна теза без антитезы и обратно составляет бессмыслицу». В конечном счете различие между живописью, поэзией и музыкой сводится в конце концов к более простому и традиционному пониманию разницы между эпосом, лирикой и драмой. Но не все так просто. Одоев-

[4] *Веневитинов Д.В.* Полн. собр. соч. М., 1980. С. 304.

[5] *Галич А.И.* Указ. соч. С. 224—226.

[6] *Одоевский В.Ф.* Афоризмы из различных писателей по части современного германского любомудрия // Мнемозина. 1824. Ч. II. С. 79.

ский принципиально выявляет конфликтность, противоречивость каждого вида искусства внутри себя и с другими формами. Вот почему так важно признание превосходства, точнее, большего влияния поэзии по сравнению с другими видами искусства. Поверхностности живописи противопоставляется глубина музыки и поэзии. Поэзия по своей природе объединяет черты остальных искусств. Она соединяет «разительность разнообразного мгновения живописи» с «глубоким, последовательным, постоянным действием музыки». Поэзия характеризуется с помощью сравнения, через ощущения, чувства, вызываемые другими искусствами. Тогда в чем же ее своеобразие? «В ней музыка в высшем своем проявлении становится лирою, живопись — эпопеею. Но как мелодия производит более действия, будучи соединена с созвучиями, нежели одна, так и поэзия — безразличие всех искусств — более имеет силы, будучи соединена с музыкою. Отсюда поэзия по преимуществу поэзия в безразличии — драма»[7].

Дух древности устремлялся к вещественному, к материи, устремляясь вне себя. Дух нового времени, христианского, Одоевский уподобляет «христианской музыке», вызывающей «благоговение» и направленной к «неопределенному, неизъяснимому»[8]. Поэтическое произведение Одоевский рассматривает как проявление идеи, как попытку вместить бесконечное в конечное. Границы поэзии, ее замкнутость преодолевает музыка, придающая ей духовность. Соединение поэзии с музыкой позволяет возвыситься, приблизиться к идеалу. Совокупное действие поэзии и музыки гораздо сильнее отдельного действия на человека. Можно ли в данном случае говорить о синтезе? Однако же слияние — процесс, а синтез — результат. Поскольку слияние музыки и поэзии намеренное, направленное действие, возможно, стоит говорить о первоначальном синтезе, который искусство не смогло удержать вполне. Истинный синтез, по всей видимости, дело будущего. Одоевский мыслит его как синтез поэзии и философии. Весь мир представляется ему простым созвучием, невнятным и не распознаваемым неподготовленным слушателем, «простолюдином» в терминологии Одоевского. Чтобы услышать это созвучие, чтобы понять слияние материи и духа, нужно возвыситься над миром обыденным. «Там высшая степень совершенства, где слушатель есть вместе судия, где поэзия сливается с философией!»[9].

Отношение Одоевского к категории универсума оставалось в этот период сложным, он постепенно разочаровывался в системе.

---

[7] *Одоевский В.Ф.* Опыт теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 158—159.

[8] Там же. С. 161.

[9] Там же. С. 162.

Музыка же — наиболее бесплотное, бесцельное, беспредметное искусство — занимает со временем в его теории высшую ступень. Поэту приписываются черты провидца, пророка, познающего бессознательно сокровенные тайны мироздания. Философ — также поэт в своем роде. Поэтому бессмысленно спрашивать, кто из них выше и совершеннее. Этот спор снимается будущей религиозной эпохой. Вот как описывается истинный синтез в записной книжке Одоевского: «В будущей религиозной эпохе человечества оба сольются воедино, но мы того так же постигнуть не можем, как наши праотцы не могли постигнуть, что из религии разовьется поэзия и философия, что в звуках кроме мелодии есть гармония или, лучше, что мелодия в чреве своем носила гармонию»[10]. О близости поэзии и философии задумывались и другие любомудры.

Поэзия, как и философия, ищет возвышенного, всеобщего счастья гармонии, но они недостижимы во внешнем мире. Только внутри себя поэт способен найти гармонию. Вот как формулирует этот принцип В.П. Титов, публицист и критик «Московского вестника», в статье «О достоинстве поэта»: «...всякая истинная поэзия приводит нас к идеям философским, и обратно всякая Философия истинная дает нам утешительное, пиитическое воззрение» на действительность»[11]. Все это очень похоже на суждения Одоевского, но не отличается его яркостью и определенностью. Титов сравнивает между собой такие разные произведения, как «Прометей» Эсхила, «Эдип в Колоне» Софокла, «Макбет» Шекспира, «Манфред» Байрона. Что же связывает творения столь разных эпох? Оказывается, в них «невольно видишь эмблематическое изображение обшей мысли»[12]. Эта общая мысль, прослеживающаяся в них, — мысль о значении личности, о ее самосознании. В.П. Титов выделяет в философской эстетике идею личности и разрабатывает ее в своей статье «О романе как представителе образа жизни новейших европейцев». Роман обращен к личности, описывает личность, поэтому он не был знаком древним. Но поэтому же его так ценит Титов. Он видит в романе возможность эстетического и философского синтеза. То, что Одоевский приписывал драме (особенно древней), Титов видит в романе. Одоевский полагал возможным создать драму идей, показать в ней «участь общего всему человечеству ощущения»[13]. Титов указывает, что за видимым однообразием романа,

---

[10] *Одоевский В.Ф.* Опыт теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 179.

[11] *Титов В.П.* О достоинстве поэта; О романе как представителе образа жизни новейших европейцев // Из литературного наследия В.П. Титова / Публикация, примеч. и комментарии В.И. Сахарова и А.В. Коренькова; вступ. статья В.И. Сахарова // Контекст. 1994, 1995. М.: Наследие, 1996. С. 114.

[12] Там же.

[13] *Одоевский В.Ф.* Русские ночи // Одоевский В.Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1981. С. 33.

обращающегося к семейной жизни и любви, скрывается не просто множество коллизий, но и судьба общего всему человечеству чувства любви. Хотя в романе судьба и не вступает в прямой конфликт с героем, не борется с ним, но зато опутывает и запутывает его искусно «в сеть неприятных случаев»[14]. Чтобы выбраться из сети, разорвать ее, герой должен проявить все свои качества, причем мы видим не только лучшие, но и «предосудительные». Но и сеть непрятностей, и борьба с ними имеют в романе один источник — любовь, ибо только она, как считает Титов, «служит для юноши венцом образования и началом плодотворной деятельной жизни»[15].

Конечно, по сравнению с Одоевским Титов ограничивает «участь человечества» одной сферой и одним чувством. Но зато он показывает разнообразие романных форм, не только героев и сюжетов, но и идей, прослеживая его даже в современности. Сопоставляя Жан Поля Рихтера и Гёте, он отдает предпочтение последнему. Дело в том, что «герои его (Жан-Поля. — *В.Г.*) соединяют в себе все возвышенное, что есть и чего нет в природе человека», то есть «ангельское» и «демоническое». Титов резюмирует: «Они слишком хороши для нашего мира». Слишком хороши — значит, чрезмерны, то есть фактически неестественны, несовременны, как мы бы сказали, «нетипичны». Эта неопределенность и неестественность заметна в характере его романов: в них одновременно присутствует и «лирический восторг Руссо» и «карикатура Фильдинга»[16]. Зато Гете подкупает объективностью, глубиной. Мы видим, что «поэт — мыслитель» выполняет свою задачу — «рассматривает жизнь и назначение человека». Выбирая между «фантазией влюбленного» и эпическим спокойствием Гёте, Титов склоняется к необходимости показывать «совершенствование наше» как результат влияния изящных искусств, развивающих в человеке любовь к ближнему и желание «воздавать» им за их помощь и любовь. Речь идет уже не столько о синтезе древнего и нового искусства, сколько о синтезе разных форм романа, предсказывающих, в свою очередь, искусство будущего. Поэтому он выделяет «Вильгельма Мейстера» как «совершеннейший» из романов Гёте[17]. В этом романе Титов находит изображение ни много ни мало «последней цели» человеческой жизни, заключающейся, с одной стороны, в «развитии способностей», а с другой — в «любови к изящному». Кажется, Титов огра-

[14] *Титов В.П.* Указ. соч. С. 118.

[15] Там же.

[16] Там же. С. 121.

[17] Титов здесь контаминирует два романа Гёте: «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796) и «Годы странствования Вильгельма Мейстера» (1821; 1829). Отрывки их последнего печатались в русском переводе (Н.М. Рожалина) в «Московском вестнике» в 1827 г.

ничивает человеческую жизнь. На самом деле он подводит к необходимости единого восприятия мира реального и художественного, к необходимости «убеждения не одного разума, но и сердца»[18].

Комментируя историю становления искусства, Одоевский выделяет несколько этапов: индейцы, египтяне, эра Гомера, средние века и XVI век с их романтизмом. Таким образом, древнее искусство прошло не через один и не через два этапа, как обычно считалось, а через три, новое — через два этапа. Неясно при этом, станет ли будущая религиозная эпоха самостоятельной или же составит очередную фазу искусства нового времени. Во всяком случае, романтическая поэзия не ограничивается средними веками. Романтизм жив и смотрит в будущее. Такой вывод можно сделать из слов Одоевского, который подчеркивает «стремление, замечаемое повсюду, к романтизму, к греческой архитектуре, к исследованию манускриптов, оставленных нам XVI столетием точно так же, как для него были приготовлены материалы древними»[19].

Высказывая неподдельный интерес к будущим формам искусства, Одоевский, тем не менее, постоянно обращался к прошлому, изучал его, можно даже сказать, тосковал по ушедшему времени. Ему важно было проследить за взаимосвязью явлений, за развитием идей и форм, возникших в изящном искусстве, в других сферах жизни. Он ищет «моменты связей, возрождений и зрелости», то есть этапы развития, причем ищет «во всех областях духа человеческого»[20]. И все же синтез больше опирается на прошлое, чем на настоящее, хотя публицист и стремится к объективности, к соблюдению равновесия. Синтез Одоевского — путь к гармонии, лежащий через противоречия. Древность, как и для многих любомудров, для него связана с объективностью. Однако применительно к поэзии объективность выступает как безличность или, вернее, безразличие. Поэзию, как мы уже говорили, еще должна одушевить музыка. В соединении обоих искусств рождается, как мы знаем, высшая ступень — драма. Драма же воспринимается как универсальный жанр благодаря тому, что она создает условия для синтеза. Не только для синтеза древнего и нового искусства, но и для синтеза поэзии и философии, поэзии и религии, словом, всех форм жизни, любимых еще романтиками.

Ю.В. Манн считает, что в «Русских ночах» Одоевского заложена идея «драматического целого» и выделяет в иерархической структуре романа три слоя, связанные с фабульной схемой — истории

---

[18] *Титов В.П.* Указ. соч. С. 121—122.

[19] *Одоевский В.Ф.* Опыт теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. Т. 2. М., 1974. С. 262.

[20] Там же.

о гениальных безумцах, философские искания двух друзей и, наконец, беседы и размышления четырех приятелей [Манн, 1998, с. 173—183]. В таком случае драматическое целое, вероятно, можно рассматривать как процесс синтеза художественного, публицистического и философского. В каждом из этих трех слоев мы можем выделить два типа коммуникации — собственно художественный и публицистический. Первый связан с образами персонажей, с сюжетом, с авторскими комментариями и рассуждениями о судьбах персонажей (представленных как суждения четырех друзей). Второй, публицистический, появляется в обсуждении проблем философских, казалось бы, отвлеченных, но от решения которых зависят судьбы целого мира, а не одних героев «Русских ночей». Чтобы соединить, сплавить эти типы коммуникации и требуется драматическое целое — как синтез поэзии и философии. Философия в данном случае заменяет музыку, которую древние использовали в своих драмах. Она предвещает новую драму, драму будущего, в которой станет полноправной участницей, одушевляя поэзию так, как раньше это делала музыка. Роман Одоевского — возможно, только подступ к новой, еще не созданной драме будущего, драме, которой предстоит стать жанром синтетическим.

Формулы смены эстетических эпох и идея синтетической литературы были, конечно же, не общими, но весьма похожими у всех любомудров. Но вот применение этих формул к конкретным литературным произведениям и даже жанрам различалось очень сильно. Одоевский, как мы только что выяснили, сторонник объективного, безличного и предпочитает всем жанрам драму. А вот Титов, переведший вместе с С.П. Шевыревым и Н.А. Мельгуновым книгу Л. Тика и В.-Г. Вакенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного», хотя также разграничивал вещественность и духовность, приписывал древней поэзии умение изобразить мир предметный, вещный и общественный (статьи «О достоинстве поэта», «О романе как представителе образа жизни новейших европейцев»). Древние не желали покоя, они все время в борьбе, противостоянии, они жаждут славы гражданской, общественной. Но их вера примитивна и не требует духовного напряжения. Поэзия нового времени желает спокойствия, склонна к рефлексии, к изображению чувств и семейной жизни. Но зато христианство требует от человека и от поэта напряженной внутренней жизни, обращает его внимание на проблемы вечные, развивает его духовно. Титов обосновывает «тождество», «нераздельность» поэзии с философией, поскольку поэт вынужден обращаться к своему внутреннему миру.

Не так ясно представлял себе новое искусство Шевырев. В рецензии на «Чернеца» И. Козлова он разграничивал два направления в поэзии: одно, «историческое», представляет «богатое разнообразие мира внешнего, все яркие и пестрые картины жизни с их интересными подробностям», другое же — «презирая всем внешним, черпает все сокровища мира внутреннего — души». Одно направление изображает события, другое, открывает читателям «неистощимые богатства таинственного мира души — мысли и чувства»[21]. Титов называет такой метод вместилищем, «формою». Он обращает внимание на отрывочность, недосказанность произведений этого рода. Художник «вымышляет» сюжет, заменяя «богатство картин и подробностей», иначе говоря, событий и деталей, «богатством чувств»[22]. Однако критик не отдает предпочтения ни одному из этих направлений. Их противоположность очевидна и связана с противоречием внешнего и внутреннего, субъективного и объективного.

Оба поэтические направления в системе Шевырева равноправны, хотя второе он разъясняет подробнее. Напомним, что в поэзии Шевырев ценит прежде всего мысль, а не форму, считая последнюю «красивостью». Но тем не менее несомненен его интерес к тайнам души, к психологии, к миру чувств. Сопоставление истории и поэзии означает в контексте критических и философских исканий 1820—1840-х годов признание права реального мира, стремящегося познать свои тайны, свою душу в поэзии, и вместе с тем право поэзии откликаться на действительность, не только отражая «события», но и рефлектируя по поводу вызванных ею чувств. Все это, конечно, нельзя еще рассматривать как движение к символизму, но и не противоречит знакомым уже нам исканиям Одоевского. Отметим все же, что и Шевырев отдал дань символическому пониманию литературы. Он перевел отрывок из И.В. Гёте «Елена. Отрывок из междудействия к “Фаусту”» и поместил его в «Московском вестнике» одновременно с собственным критическим разбором «Елена, классическо-романтическая фантасмагория...». Критик находит в отрывке Гёте аллегорическое (то есть на самом деле, в терминах современной поэтики, — символическое) истолкование не только событий, но персонажей[23]. Так, Елена

[21] *Шевырев С. П.* Чернец. Киевская повесть. Сочинение Ивана Козлова // Московский вестник. 1827. № XXII. С. 209—210.

[22] *Шевырев С. П.* Указ. соч. С. 209-210.

[23] В понимании аллегории и символа мы в данном случае следуем за А.Ф. Лосевым. В аллегории «“идейно- образная сторона” оторвана от отвлеченной идеи». Образная сторона здесь только поясняет идею, разукрашивает ее и по существу своему совершенно не нужна идее. Она делает ее только более понятной, более наглядной, прибавляя к ней многое такое, что для нее несущественно. В то же время символ выявляет специфическую значимость «видового явления», сохраня-

своей судьбой подталкивает к размышлениям о красоте, о том, как менялось на протяжении истории понимание красоты и любви. Если во времена Менелая красота воспринималась как рабыня, она, по выражению Шевырева, «рабствовала», то в средние века уже стала основанием культа любви и рыцарского поклонения. Христианство освободило красоту. И освобожденная красота как бы вступает в брак, сочетается с «великодушным рыцарством». Союз Фауста с Еленой трактуется как символическое соединение двух цивилизаций — античной и христианской, соединение, приводящее к синтезу двух типов красоты — классической и романтической. Эвфорион — дитя этого «брака», олицетворение рождения романтизма. Обратим внимание на перемену, совершающуюся с влюбленным Рыцарем: чувственная любовь переходит у него в душевную, и это соответствует общему стремлению человека и человечества к бесконечному[24].

Позднее, в 1845 году, на символичность образов «Фауста» обратил внимание и И. Киреевский. Рецензируя прозаический перевод первой части и изложение второй части трагедии, сделанные М. Вронченко, он оспаривает замечания переводчика о вреде толкований поэтических произведений. Для Киреевского «толкование» и есть попытка понять авторскую позицию. Вронченко же, высказываясь против «подразумений», во второй части трагедии не замечает «тех отвлеченных мыслей, то философских, то мистических, которые находили в ней другие толкователи». Но, как считает критик, не прибегая к толкованию, невозможно понять Гёте, «таинственно хранившего ее (разбираемую сцену. — *В.Г.*) как последнее завещание своей поэтически-философской жизни»[25]. Ки-

---

ет его собственный смысл, хотя включает в некую новую общность, т.е. обобщает, но при этом собственно образная сторона, «видовое» никогда «не погибает, не понимается как-то переносно» и поэтому можно увидеть закономерности «конструирования» этого образа. Разумеется, между символом и аллегорией существует много промежуточных звеньев. В некоторых случаях возможно даже «бесконечно большое их сближение, вплоть до совпадения, когда уже ставится под вопрос сама аллегоричность» [Лосев, 1995, с. 112—113]. В нашу задачу не входит анализ соотношения аллегории и символа в сцене Гете. Нам важно показать, что трактовка Шевырева была действительно интерпретацией символов, которые он увидел в тексте — символов мифологических, выраженных в художественных образах как символы художественные. Шевырев придает им философский и религиозный смысл, превращая тем самым в философские и религиозные символы. Это «превращение» происходит на глазах читателей, в рецензии, помещенной не в научном, а в литературном журнале. Частное мнение, авторский разбор литературного текста приобретает характер публицистический.

[24] *Шевырев С.П.* Указ. соч. С. 87—91. Подробный разбор этой статьи Шевырева см.: [Манн, 1998, с. 208—210]. Как показывает Ю. Манн, в междудействии для Шевырева воплощается «загадка рождения романтизма» и эта загадка объясняется «новым отношением к красоте» и «идеей бесконечного» [там же, с. 209].

[25] *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 217.

реевский так же, как Титов и Одоевский, соединяет поэзию и философию. Результатом их синтеза должно стать символическое понимание мира. Но от того, что переводчик не понял этого и избегает всяких толкований, его перевод оказался непоследователен: «Если в первой части “Фауста” переводчик признает символическое изображение человека вообще <...> то <...> по тем же причинам не имел он права видеть и во второй части одну немецкую и художническую личность Гете вместо всеобщности человека или по крайней мере человека нашего времени». Сам критик думает, что поэтические образы нельзя ограничивать «мелким значением» и напоминает о толковании Шевыревым сцены с Еленой, которое принял Гете. «В этом случае показание Гёте существеннее всяких догадок, против которых так сильно и так справедливо восстает сам г. Вронченко»[26]. Разбор Шевырева оказался удачным потому, что критик угадал мысли Гёте, его намерения. Но его догадка вовсе не была случайной. Шевырев угадал Гёте, потому что он, так сказать, угадал жизнь, стоящую за символическими героями трагедии.

Следуя системе философской эстетики, Киреевский также выделяет два направления, но уже не в эстетике, а в общественной жизни. В «Обозрении русской словесности за 1829 год» он рассматривает «два борющихся начала» — «филантропизм французский» и «немецкий идеализм». Однако, как считает критик, оба они едины в «стремлении к лучшей действительности»[27]. Это стремление, по мнению Киреевского, уловил Пушкин и «выразил его сначала под светлою краской доверчивой надежды, потом под мрачным покровом байроновского негодования к существующему». Именно общность содержания приводит Киреевского к выводу: «Между безотчетностью надежды и байроновским скептицизмом есть середина: это доверенность в судьбу и мысль, что семена желанного будущего заключены в действительности настоящего...»[28].

Таково, пожалуй, центральное положение эстетики И. Киреевского в период любомудрия. Синтез оказывается переходом от бессознательного к сознанию, переходом, в котором «безотчетная надежда» преодолевает байроновский скептицизм, отыскивая ростки (или «семена») будущего в настоящем и, следовательно, не завершением, а продолжением, развитием, необходимым и для настоящего, и для будущего. Под синтезом понимается переход к будущему, начинающийся в настоящем. В литературе это — «поэзия жизни», так как объединяет то, «что напрасно называют классицизмом, с тем, что еще неправильнее называют романтизмом», то

[26] *Киреевский И.В.* Указ. соч. С. 217—218.
[27] Там же. С. 59.
[28] *Киреевский И.В.* Указ. соч. С. 59.

есть предназначение и свободу. Но ведь предназначение и свобода — две стороны жизни, и воспринимаются вместе как судьба... Завершая определенный этап, промежуток развития, она одновременно открывает новые возможности для совершенствования и изменения поэзии.

Говоря о «поэзии жизни», «поэзии действительности», Киреевский признает взаимосвязь между поэзией и реальностью, причем показывает их взаимоотношения как динамичные, изменяющиеся. Разъединение и отталкивание героев от жизни сменяется сближением и познанием. Возможность познать мир и есть знак преодоления «байроновского скептицизма». «Неужели в этом стремлении к жизни действительной нет своей особенной поэзии? Именно из того, что жизнь вытесняет поэзию, должны мы заключить, что стремление к жизни и к поэзии сошлись и что... час для поэта жизни наступил». Синтез, таким образом, также меняется в меняющемся мире и теперь предполагает не созерцание и наблюдение за соблюдением равновесия, а деятельное участие в творении действительности, не сглаживание противоречий, а их обострение.

Проблема синтеза возникла как универсальная философская и теоретическая проблема еще в эстетике немецкого романтизма. Романтики считали синтез неизбежным следствием естественных законов природы, опирающихся на известную борьбу противоположных точек мироздания.

Так, последователь Шеллинга Йозеф Геррес писал в предисловии к «Афоризмам об искусстве»: «В хаосе битвы отражается мир <...> Стяжение и растяжение — биение пульса природы...». Эта битва продолжается не только в природе, но и в политике, в науке, в искусстве»[29]. Немецкий теоретик рассматривал ее как антиномию «абсолютного и относительного», спор якобинства и роялизма, поэзии сентиментальной и наивной.

Идеи Герреса затрагивают всю совокупность человеческого бытия и познания. На что ни взглянет, он везде находит «один и тот же антагонизм между идеалистами, исходящими из центра и следующими по всем направлениям ко всем предметам знания, и реалистами, которые стремятся к центру от всех бессчетных точек опыта»[30]. Подробно разбирая раздвоение, присущее человеку, его мысли и чувству, Геррес, однако, ощущает потребность как-то преодолеть противоречия, отыскать «нечто третье, — что находится перед человечеством на огромном удалении, скрыто, к чему стремятся... и в чем все соединятся по внутренней склонности своей,

[29] *Геррес Й.* Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 58.

[30] Там же. С. 59.

обнаружив притом, что все противоположности до конца слиты». Это «третье», общее для всех, не что иное, как идея «скрытого Бога», идеал, в котором все «должно соединиться единой цепью — единство не единообразия, но единосогласия»[31].

Поиски гармонии и «единосогласия» приводят в конце концов любомудров и будущих славянофилов к идее синтеза. Гармония художественная не исключает противоречий, но они, по мнению Киреевского, в перспективе поэтической и стройной преобразуются, и «самые разногласия являются в ней не расстройством, но музыкальным диссонансом, который разрешается в гармонии»[32]. Одоевский в период любомудрия, размышляя о синтезе, приходил к тем же выводам. Однако он попытался применить его к развитию русской литературы и русской истории. Причем его построения касаются прежде всего просвещения и не столько формы, сколько содержания. В 1832 году в журнале «Европеец» И. Киреевский, пытавшийся систематизировать представления о романтизме, его задачах, особенностях, высказал похожую точку зрения.

Таким образом, критику не столь важно, каким способом достигается гармония (аналогом которой и служит в данном контексте «синтез»), его беспокоит результат: возникает ли гармония вообще, слились ли в ней диссонансы и т.п. Такой же подход сохраняется и в его рассуждениях об истории, прежде всего русской. В статье «Девятнадцатый век» рассматривается период «от римской империи до наших дней» и выделяются главные элементы образованности, слагаемые культуры: христианство, античный мир, языческое варварство. России, по мысли критика, не хватает классического мира античности. Нельзя сказать, что это не смущает его. Но затруднение преодолевается теоретическим положением о разрыве в европейской истории в середине XVIII века Пропущенное звено уже не влияет на уровень русского просвещения, ибо вообще просвещение народа зависит не от «суммы познаний», а только от «участия его в просвещении всего человечества».

Что же получается? Киреевский очерчивает путь культурного развития человечества, отмечает различие в фазах и степени образованности России и Европы, но принципиального значения подобным различиям не придает. Соприкосновения с европейским просвещением достаточно, чтобы немедленно получить долю в просвещении всего человечества. Восполнить же пробелы в просвещении никак не удастся, ибо невозможно «пережить снова всю прежнюю жизнь Европы»[33].

---

[31] Там же. С. 60.

[32] *Киреевский И.В.* Указ. соч. С. 110.

[33] *Киреевский И. В.* Указ. соч. С. 100.

Следовательно, вопрос о синтезе формально даже и не ставится: один из элементов безнадежно утерян. Однако же выход существует: «заимствовать его (просвещение. — *В.Г.*) прямо и водворить у себя без предыдущего, непосредственно применяя его к своему настоящему бытию»[34].

Разумеется, оторванность России от старого европейского просвещения воспринимается Киреевским как слабость, недостаток. Горячее желание его исправить диктует критику несколько искусственное разграничение двух этапов, с тем, чтобы избавить Россию от необходимости «догонять» древность. Таков Киреевский периода любомудрия.

В 1839 году, вырабатывая новую славянофильскую концепцию, он уже откровенно радуется тому, что Россия не испытала влияния классического мира, древнего язычества. Суть античного влияния обозначена в статье «В ответ А.С. Хомякову» как рационализм, превращающийся, по удачному выражению Киреевского, в «логическое отрицание разума». Но из этого следует, что не всякое примирение и снятие противоречий Киреевский рассматривает как благотворное. Западная культура и цивилизация основаны на ложных логических посылках, они не способны к развитию. И даже западный романтизм осуждается Киреевским, так как он возник на основе прежнего язычества: «Не изнутри себя произвела она (церковь) новое искусство христианское, но прежнее, рожденное и воспитанное другим делом <...> направила к украшению своего храма». Блестящий и внешне привлекательный романтизм выразился в «поклонении язычеству»[35]. Любопытно, что Киреевский не потрудился доказать эту мысль, настолько она кажется ему очевидной, и обвиняет романтическое искусство в том, что оно «теперь кланяется отвлеченным формулам философии»[36]. Фактически современная западная философия (никем не определенная, не конкретизируемая) приравнивается здесь к язычеству. Чтобы вернуться к истинному христианству, следует обратиться к истокам внутренней красоты, заключенной в человеческой душе.

Список литературы

Каменский З.А. Московский кружок любомудров. М., 1980
Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.
Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1998.

Поступила в редакцию
30.09.2011

[34] Там же.
[35] Там же. С. 148, 151.
[36] Там же. С. 151.