

Эрих
Ауэрбах

Данте — поэт
земного мира

Удостоенник П. П. Ефремов



Москва
РОСПЕИ
2004

ISBN 5-8242-0488-3

*...не искать никакой науки кроме той,
какую можно найти в себе самом
или в громадной книге света...*

Рене Декарт

Серия основана в 1997 г.

В подготовке серии
принимали участие
ведущие специалисты
Центра гуманитарных
научно-информационных
исследований
Института научной информации
по общественным наукам,
Института всеобщей истории,
Института философии
Российской академии наук.

Данное издание выпущено
в рамках проекта «Translation Project»
при поддержке Института
«Открытое общество»
(Фонд Сороса) — Россия и Института
«Открытое общество» — Будапешт

ἦθος ἀνθρώπων δαίμων¹

Гераклит

Убежденность в том, что человек есть единство — неразрывная связь телесного облика и телесных сил с душой, наделенной разумом и волей; что это единство обладает особой судьбой, потому что постоянно притягивает к себе, словно магнитом, и собирает вокруг себя сообразные ему события и переживания, которые срастаются с ним и становятся его частью, — эта убежденность была присуща европейской поэзии уже в ее греческом начале. Именно она позволяет гомеровскому эпосу угадывать возможные события и прозревать их структуру. Выявляя и нагромождая однородные деяния и претерпевания, Гомер изображает Ахилла или Одиссея, Елену или Пенелопу. Из одного поступка, являющего сущность, или из сущности, как она выразилась уже в первом поступке, фантазия поэта необходимо и естественно выстраивает последовательность и сумму однородных поступков, а вместе с нею и общее направление хода жизни человека, его вплетенность в ткань событий, его сущность, равно как и его судьбу.

Осознание того факта, что особенная судьба человека составляет часть его единства — о чем говорится также в изречении Гераклита, которое мы предпослали этому исследованию, — наделяет Гомера способностью подражать реальной жизни. Мы разумеем вовсе не тот реализм, который античная критика восхваляла в Гомере и которого порой не находила в нем¹, а именно — правдоподобие, или достоверность событий. Мы подразумеваем такой способ представления, при котором события изображаются как очевидные, независимо от их правдоподобия, так что вопрос об их достоверности возникает лишь задним числом. Согласно первой, античной концепции, изображение ска-

жается очевидности того, что находится перед его глазами, и вынужденно воспринимает опыт чудесного события. Такой реализм, или, чтобы не употреблять более этого многозначного и многоизменчивого слова, такое искусство подражания присуще Гомеру повсюду, даже там, где он рассказывает сказки, потому что единство, *sibi constare*^{3*} его персонажей подтверждает или обуславливает происходящее с ними. В *едином* акте поэтическая фантазия являет образ и его судьбу; наблюдение и разум действуют вместе, обогащая и выстраивая друг друга, хотя первое исчерпывается тем, что упорядочивает материал в его хаотической полноте, а второй самовластно рассекает его, не приравниваясь к видимой реальности. Гомеровский вымысел обладает убедительностью, которую ни наблюдение, ни разум не могли бы обосновать сами по себе, хотя в законченном произведении этот вымысел получает полное подтверждение — а именно, порождает уверенность в том, что каждый персонаж обуславливает собственную судьбу и то, что с ним происходит, должно было с необходимостью произойти. Происходящее с ним происходит не с каким-то из его свойств: будучи абстракциями, свойства никогда не совпадают с образом в целом. Поэтически представлено и претендует на признание не то, как с добрым случается доброе или с отважным отважное, а то, как с Ахиллом случается Ахиллово. Эпитеты *δῖος* или *πολύμητις*^{4*} имеют смысл только для того, кто знает, что в них содержится от самого образа.

Поэтому гомеровское подражание, которое античная критика называет мимесисом, вовсе не есть попытка скопировать видимую реальность. Оно рождается не из наблюдения, но — подобно мифу — из единых образов, чье единство дано прежде, чем на помощь изображению придет наблюдение. Вообще можно утверждать, что актуальность и многогранность персонажей обусловлена той ситуацией, в которой они однажды очутились и должны были очутиться и которая предписывает им их действия и претерпевания. Только здесь начинается натуралистическое наблюдение. Его не нужно специально призывать — оно возникает само собой. Естественность, или подлинный мимесис, гомеровских сцен — например встречи Одиссея и Навсикиа, —

да не могло случиться в действительности, но и потому, что у него такое представление о человеке, какого не мог бы доставить чистый опыт.

Из эпического мифа рождается трагедия; но чем дальше она отходит от эпической формы и обретает собственную, тем отчетливее становится ее исключительная сосредоточенность на том, чтобы застигнуть человека в ситуации решения его судьбы, явив эту судьбу и самого человека в окончательном и совершенном — гибельном — единстве. Если гомеровский эпос изображает и человека, и его судьбу как постепенно развертывающийся процесс, а о конце героев предпочитает умалчивать, то трагедия в ее классических образцах показывает тот конечный пункт, в котором больше не остается ни множественности точек зрения, ни выхода, но выступает на свет собственная, подобающая человеку судьба, и судьба эта — гибельная, враждебная, чуждая. И тогда человек в своем внутреннем существе начинает пугаться, сопротивляться тому общему, из которого проистекает его особенное, и вести нескончаемую борьбу против собственного даймона. Природа этой борьбы, ярче всего представленной в словесных батальных у Софокла, приводит к тому, что вступающие в нее люди утрачивают часть собственной сути. Настолько стесняет их отчаянная нужда, столь сильно вовлечены они в смертельную схватку, что от их собственной личности ничего не остается, кроме возраста, пола, социального положения и самых общих признаков темперамента. Их поступки и их чувственный облик всецело определяются драматической ситуацией, т.е. тактическими требованиями борьбы. Но греческая трагедия оставила героям еще много индивидуальности. В начале, где герой еще цел и невредим, он убедительно и с достоинством выказывает своеобразные, характерные, земные, чувственные черты своей сущности; и потом, когда уже происходит раскол между тем, что есть особенного в герое, и являющей себя — всегда всеобщей — судьбой, он в жестокой битве или в акте героического самопожертвования сохраняет только ему присущий образ воли к жиз-

сам он — только самое общее, только человек гибнущий, который расточил, истощил запас жизненной силы, более не способной плодоносить.

В эпоху софистического просвещения единство образа расщепляется. Искусство психологического анализа характеров и рациональное истолкование судьбы не смогли возобладать над потоком становления, и для сохранения формы трагедии понадобились технические вспомогательные средства: совершенному психологизму часто резко противоречит случайная и надуманная концовка. Одновременно в комедии, при одобрении просвещенной публики, начало утверждаться подражание повседневному и справедливое или несправедливое пародирование необычного, что дискредитировало в общественном мнении априорное единство образа.

Именно в такой ситуации возникает платоновская критика подражательного искусства. Отрекшись от собственной одаренности и восприимчивости к чувственно-зримому и выстроив свое неприятие всякого искусства, с его фальшивым волнением, в виде строгой и последовательной утопии, Платон сформулировал в X книге «Государства» масштабное и категорическое суждение: если эмпирический мир представляет собой вторичное и обманчивое подобие единственно истинного и сущего мира идей, то искусство, подражающее видимости, есть уже совсем низкое, лживое, третье в порядке истинности: τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας^{5*}. Поэзия и философия изначально разделены, и поэзия должна быть изгнана из философского государства. Тот факт, что Платон признает ограниченную значимость за неподражательными искусствами — постольку, поскольку они в строгом согласии с традицией, без каких-либо уступок изменчивой и обманчивой видимости, в священном бодрствовании способны укреплять в философском государстве добродетели граждан, — этот факт лишь подтверждает общее суждение, отвергающее всякую по-настоящему творческую практику искусства.

При всем том платоновское учение не уничтожило достоинства подражательного искусства; напротив, оно на столетия впе-

пытаний — в чистом и законченном учении об идеях. Сама ответственность его слов объяснялась личностью человека, их высказавшего. Он на разные лады превозносил красоту видимых вещей как ступеней к созерцанию истинной красоты; благодаря ему присутствие идеи в явлении впервые стало проблемой и предметом стремления для творцов и ценителей искусства; именно он перебросил мост через пропасть, разделявшую поэзию и философию, потому что в его трудах видимый мир, презираемый элэатами и софистами, впервые предстал как отблеск совершенства. Учение Платона позволило поэтам творить философски — не в смысле назидания, а в смысле стремления через подражание видимому миру пробиться к его подлинной сущности и выразить ее причастность к красоте идеи. Платон глубже других понял искусство мимесиса и практиковал его с бóльшим совершенством, чем любой другой грек его времени: поэтическое творчество Платона, наряду с гомеровским, принадлежит к высочайшим достижениям античности. Персонажи платоновских диалогов схвачены в их глубинной сути и своеобразии; самые абстрактные формулы учения становятся волшебством, и их чувственный блеск сливается в каждом восприимчивом сознании с содержанием и как бы принадлежит к самой его сущности. Было бы неверно и невозможно говорить здесь о каком-то коварстве или обмане, от которого нужно освободиться, чтобы добраться до подлинного смысла. Платоновская любовь к особенному была для него путем к мудрости — путем, который он изобразил в речи Диотимы. Здесь эта любовь получает своеобразное выражение, когда всеобщая конечная цель, тѐло человека, не противостоит его особенной сущности и судьбе, но в них запечатлевается и высказывается. Единство сущности и судьбы Платон изображает в мифе о выборе новой жизни, за которым в царстве мертвых наблюдает с престола вместе с Лахезис памфилиец Эр⁴; здесь он подчеркивает особенный характер индивидуальной сущности, разрушенной смертью. Искусство Платона благочестиво: оно есть высочайшее — консти-

дана в искусстве Платона. В созданной им форме диалога, строго говоря, не происходит встречи с судьбой, не возникает драматической ситуации: даже в трилогии о Сократе (Апология, Критон, Федон) она служит только фоном. Вместо этого происходит встреча с истиной, которая принимает на себя функции судьбы как судьи. Отроки и юноши, зрелые мужчины и старики в ходе непринужденной беседы подвергаются испытанию и в своей готовности, самоотверженности и решимости оказываются как бы душами перед судьями подземного царства, миф о которых Сократ рассказывает в конце диалога «Горгий»⁵. Как в гимнастическом зале проверяются телесные способности, так здесь либо выходит на свет, либо опровергается мужество и благородство души, подлинность внутренней сущности. И когда эти неуловимые и сокровеннейшие вещи высвечиваются, предстают в чувственной очевидности, они словно взвешиваются на точных весах или устанавливаются посредством некоего искусства измерения.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что в платоновской критике подражания философская теория искусства обретает не завершение, а исходный пункт. В самой теории идей кроется зерно перемены (сжато описанной у Э. Панофски⁶) в отношении ее значимости для изобразительного искусства. То было усилие, направленное на философское оправдание искусства. Идеи-образцы постепенно переносились из *ὑπεροράνιος τόπος*^{6*} в душу, из трансцендентности в имманентность. Одновременно такую же перемену претерпевал предмет, которому подражал художник: он тоже перемещался из эмпирия в душу творца. Считалось, что то, чему подражает художник, — не сам реальный предмет (иначе произведение искусства не было бы прекраснее предмета), а образ в душе; более того, имманентная идея, *ἐννόημα*. Только в душе художника встречаются объект подражания и истина, столь резко различные Платоном, а имманентной идее (в противоположность реальности, а позднее также в противоположность произведению) присуще совершенство, которое Платон считал

новой проблематикой.

Первой стадией такого преобразования учения об идеях в теорию искусства стала эстетика Аристотеля. В том, что касается попыток исследовать отчасти чувственные, отчасти метафизические импульсы самого произведения искусства, ее влияние на развитие этой теории было значительным, но меньшим, нежели влияние платонизма. Учение о самоосуществлении сущности в явлении, в силу которого единая, определяемая формой единичная вещь становится подлинно реальной вещью, т.е. субстанцией, — это учение доставило подражанию новое философское обоснование. К тому же Аристотель, определяя становление как проникновение формы в материю, наряду с органическим становлением в природе имел в виду также образы, созданные искусством человека. При этом форма, или эйдос, помещенная в душу художника, ясно выражает вышеназванное преобразование учения об идеях в имманентное учение, значимое для развития теории искусства. Этому соответствует и откровенная — вопреки Платону — защита поэтического искусства как своего рода поэтической философии, которая в своей наивысшей форме, в трагедии, посредством пробуждения и преодоления определенных аффектов оказывает вовсе не разрушительное или губительное, а очищающее воздействие. В противоположность историографии, прилежно копирующей события, поэзия философична: единичное она замещает всеобщим, случайное — правдоподобным. Аристотель также сформулировал тезис, согласно которому особенное, получив определенность от формы, осуществляет в себе идею. Таким образом, Аристотель реабилитировал особенное в качестве предмета подражания. Когда же оно вновь, в противоположность порождающему эйдосу художника, обращается в материю, тогда возникает следующий тезис: предмет подражания в искусстве в большей степени определяется формой, чем его эмпирический образец, и потому обладает большим достоинством. Но эти тезисы проистекают из

материи, нижайшую ступень в метафизическом порядке мира. Дуализм формы и материи, который применительно к платоновской двухмирной сущности кажется столь легко преодолимым и действительно позволяет увидеть в каждой эмпирической вещи процесс (пусть даже незаконченный) своего преодоления, — этот дуализм, распространяясь на события жизни, тем не менее включает в себе одно фундаментальное представление, которое также лежит в основании этики Аристотеля: представление о том, что с человеком может случиться нечто совершенно случайное и чуждое. Ибо невозможность рационального решения есть τὸ οὐκ ἄνευ⁷ чистой материи — свойство случайности. Такая точка зрения совершенно естественна для человека аристотелевского склада, который судит о происходящем по воле судьбы с позиций рационального понятия справедливости. Однако она прямо противоречит трагическому сознанию судьбы — в противоположность платоновскому учению о двух мирах, которое разоблачало обманчивость внешнего хода дел, но допускало его высвечивание посредством мифа. Отсюда происходит одна существенная особенность аристотелевской поэтики в том, что касается отношения поэта к событийной реальности. Вполне определенно, в назидание позднейшим временам, Аристотель сказал о том, что эту реальность не нужно изображать в ее видимой беспорядочности и разобщенности. Однако он полагал, что эта беспорядочность и разобщенность коренится не в слабости зрения, а в самих событиях; поэтому поэт должен создавать события лучшие, нежели происходящие в реальности, а трагедия должна стать исправлением реального хода дел. Этот взгляд выражается в том, что Аристотель основывает единство трагедии не на герое, с которым может произойти нечто, нарушающее единство, а на рационалистическом сюжете; в его утверждении, что сюжет способен существовать независимо от характеров; в его противопоставлении «общего», изображаемого поэтом, «единичному» истории. Следствием такой концепции становится чрезмерное сужение и расчленение возможностей поэзии, что решающим образом повлияло на всю позднейшую теорию и обозначило те общие

взаимосвязи в мире, о которой учили стоики, приравнивая друг к другу природу и разум, подпадает под ее власть не менее чем метафизическое понятие свободы у Эпикура. Обе философии увенчались разработкой этического идеала отрешенности, безучастности человека по отношению к собственной судьбе: мудрец невозмутим, он преодолевает внешний мир посредством неучастия и бесстрастия.

В римской поэзии и поэтической теории эпохи расцвета безраздельно господствует позднегреческо-рационалистический образ мыслей. Это в равной мере справедливо в отношении Цицерона, Горация или Сенеки. Только там, где речь идет о судьбе и миссии Рима, у Вергилия и Тацита, пластическое воображение преодолевает отчужденность от судьбы, царившую в спокойные философические времена, и во внутреннем опыте возникает отражение реальности как априорно сложившегося единства. В Германии молодежь часто недооценивала Вергилия и пренебрегала им, в чем повинно его сходство с Гомером, а вследствие этого — непонимание обоих: Гомера весьма опрометчиво относили к примитивной фазе развития поэзии, а к Вергилию испытывали недоверие из-за чрезмерной изысканности и «классицизма» его эпохи — как если бы утонченные жизненные условия и освобождение от грубых антропоморфных форм религиозности порождали некую существенную неспособность к поэтическому творчеству. Этот предрассудок укоренился настолько глубоко, что простота и в то же время искусность волшебного Вергилиева стиха, чистота чувства, но прежде всего достигаемое в нем подлинное духовное обновление уже не доставляют наслаждения читателям, не способным их оценить. Сын земледельца из северной италийской провинции, который даже самым трезвомыслящим и могущественным из современников казался исключительным человеком и которому они выказывали почтение и почти благоговейную любовь, соединял с живейшим сознанием своего италийского происхождения из земледельцев высочайшее для той эпохи образование. Эти два элемента сдари-

логические представления всех культурных народов Древнего мира, есть произведение поистине историко-философского значения. Такое значение и приписывало ему, в своем мудром заблуждении, Средневековье. Решительное своеобразие Вергилиевой концепции многочисленных эсхатологических преданий, которые он использует⁸, заключено не только в искусстве, с каким он выводит на ясный свет дня темную, разрозненную, хтоническую и таинственную мудрость эллинистического Средиземноморья. Скорее оно в том, что эта темная мудрость обретает у него конкретный облик в многообещающем и еще формирующемся мировом порядке Империи. В этом корни поэтической и пророческой силы Вергилия. Образ и судьба благочестивого Энея, от бедствий и смятений, через испытания и опасности идущего навстречу назначенной ему цели, — для античной поэзии нечто новое. Гомеровскому эпосу было неведомо представление о какой-то определенной, особенной и священной миссии человека в земном мире; а в орфических и пифагорейских мистериях восхождение через многие ступени испытаний хотя и было сокровенным мотивом, однако никогда не связывалось с конкретным историческим событием в мире. Эней же знает о своей миссии: она была возведена ему пророчеством божественной матери и словами отца в подземном мире, — и он принимает ее с гордым благочестием. Пророчества Анхиза и возвеличение дома Юлиев могут показаться нам безвкусными и льстивыми — но лишь потому, что Вергилиевой схемой слишком часто злоупотребляли для мелких и недостойных дел. Однако мировоззрение Вергилия следовало истине исторической схемы, как она открылась ему; и эта схема подтверждала свою прочность и действенность гораздо дольше, чем он мог это предвидеть. Так что Вергилий в самом деле оказался кем-то вроде пророка — или это слово утратило свой смысл. Но в события мировой истории он вплетает — в частности не вполне удачно, а в целом незабываемо и конститутивно для Европы — первый большой психологический любовный роман, форма которого актуальна до сих

своего культурного окружения преодолел роковую отчужденность позднегреческой философии и увидел априорное единство образа в его судьбе. Правда, теологическая позиция Вергилия несколько сомнительна: ведь то, что он воспел, есть земное установление, хотя объединение религиозных течений, осуществленное им в поэзии, имеет в виду нечто большее. Его потусторонний мир, поставленный на службу римскому величию и не вполне совершенно объединяющий в себе традиционные учения о странствиях и очищении души, есть только художественный прием, а души усопших, как это вообще было свойственно античным представлениям, влчат неполноценную, призрачную жизнь, подобную существованию теней.

* * *

Историческое ядро христианства, т.е. распятие Христа и связанные с ним события, своей парадоксальностью и размахом заключенных в нем контрастов превосходит все античные предания, как мистические, так и реалистические. Фантастическое шествие человека из Галилеи и его вступление в Храм, внезапный поворот событий, катастрофа, унижительные насмешки, бичевание и распятие Царя Иудейского (а он еще хотел построить Царство Божье на земле!), отчаянное бегство его учеников, затем новый поворот событий, основанный на видении немногих людей, быть может, вообще единственного — рыбака с Генисаретского озера, — все это стало первопричиной величайшего переворота во внутренней и внешней истории нашего культурного мира. Этот во всех отношениях удивительный феномен еще и сегодня повергает в глубочайшее замешательство наблюдателя, который пытается зримо представить себе ход событий. Он чувствует, что мифологизация и догматизация проникли в книги Нового Завета лишь отчасти и что то сомнительное, негармоничное и мучительное, что лежит в основе событий, непрестанно пробивается наружу.

Часто приводимое⁹ сравнение со смертью Сократа поможет еще лучше прояснить то, что мы хотим сказать. Сократ тоже умер

шленно ничтожные персонажи, которые остаются частные сиюминутные интересы, для современников значащие немного, для потомков — вовсе ничего; а то обстоятельство, что эти враги облечены властью, предоставляет Сократу удачную возможность последнего совершенного самопредставления и самоосуществления.

Но Иисус вызвал в Иерусалиме движение, которое никак не могло остаться чисто духовным, а его последователи, признавшие в нем Мессию, ожидали немедленного наступления Царства Божьего на земле. И все кончилось плачевно. Толпы, в течение одного краткого мгновения несомненно находившиеся под его сильным влиянием, в конечном счете заколебались и остались к нему враждебными, а те, кто пребывал у власти, сплотились против него. Ему пришлось скрываться по ночам в окрестностях Иерусалима; и, наконец, попав в засаду, он был предан одним из ближайших к нему людей, схвачен на глазах испуганных и растерянных учеников и приведен в Синедрион. И здесь произошло наихудшее: ученики отчаялись и бежали, а Петр, этот столп веры и вечный глава христиан, отрекся от него. Один стоял он перед судьями и претерпел свою позорную мученическую казнь, среди насмешек и поношений собравшейся толпы; лишь несколько женщин из его окружения издали глядели на его кончину.

Отречение Петра Гарнак назвал «мощным отклонением маятника влево»¹⁰, усматривая даже в нем (наряду с памятью о событии преобразования, Марк. 8:27-29, 8) психологическую причину того видения Петра, которое имело решающее значение для основания Церкви: по словам Гарнака, это отречение «могло иметь следствием столь же мощное отклонение маятника вправо». Отречение и видение Петра, в их парадоксальной, но очевидной противоположности, — лишь наиболее яркий пример тех обстоятельств, которые с самого начала прослеживаются в истории Иисуса. Он с самого начала прокладывает себе путь между недоброжелательными насмешниками и немногочисленными уверовавшими, окруженный некоей аурой, удивительным образом сотканной из нелепости и величия. Его ближайшее окружение стоит к нему в таком отношении, в котором восхищение и попытки

литические и тактические факторы, вынуждавшие к принятию христианства, утрачивали значение. Это противостояние брало начало в наиболее консервативных слоях культуры европейских народов, а именно, в глубочайшем чувственном основании их картины мира. Аппарат христианской догматики легче и быстрее сумел приспособиться к нему, чем дух того события, на котором этот аппарат был выстроен. Но прежде чем перейти к процессу укоренения христианства и к тем видимым формам, которые он принимал в своем продвижении, попытаемся обрисовать характер изменений, составлявших его цель.

История Христа есть нечто большее, чем Парусия^{8*} Логоса, большее, чем явление идеи. Она есть в то же время подчинение идеи спорности и отчаянной противоправности земного события. Взятая сама по себе, в отрыве от посмертного и до конца не актуализированного триумфа в мире — просто как земная история Христа, — она столь пугающе безнадежна, что единственным выходом, единственным спасением от полного отчаяния остается уверенность в реальном, конкретно ощущаемом исправлении положения дел в потустороннем мире. Этим объясняется доселе неслыханная конкретность и напряженность эсхатологических представлений: только в связи с потусторонним посюстороннее имеет смысл; само по себе оно бессмысленно и мучительно. Но трансцендентность правосудия не снижает значимости земной судьбы, как подобало бы в античном мышлении; не отрицает неуклонного долга повиноваться ей. Отвращение стоического или эпикурейского мудреца от собственной судьбы, его попытка вывободиться из цепи чувственных событий, его твердое намерение сохранить хотя бы внутреннюю свободу от этих пут — все это абсолютно чуждо христианству. Ибо для спасения падшего человечества сама воплощенная Истина безоговорочно подчинилась земной судьбе. Основание античной этики, эвдемонизм, оказывается разрушенным: преданность судьбе, покорность страданиям твари составляют христианский долг покаяния и испытания,

ном напряжении: несоборимость внутреннего напряжения — столь же фундаментальное следствие истории Христа, что и вовлеченность в земную судьбу; и там, и здесь индивидуальность принуждается к смирению, но сохраняется и должна сохраняться. Будучи бесконечно более сильным и в то же время более конкретным — я бы сказал, земным, — чем стоическое бесстрашие, христианское смирение тем сильнее обостряет и нагнетает, в сознании неминуемой греховности, ощущение единственности и неуклонной данности конкретно-личного. Но история Христа, преступая границы античной миметической эстетики, высвечивает не только напряженность личного бытия, но также многообразие и богатство форм его проявления. Здесь человек больше не имеет никаких земных рангов; с ним может случиться что угодно. Античного членения на жанры, деления на высокий и низкий стили тоже больше не существует. В Священной истории, как в древней комедии, действуют реальные и знакомые лица: рыбаки и цари, первосвященник, мытари и блудницы; но ни группа возвышенных персонажей не говорит в стиле древней трагедии, ни другая группа — в стиле фарса. Вместо этого — полное смешение социальных и эстетических границ. На этой сцене естественно смотрится все многообразие человеческого мира, обращаем ли мы внимание на своеобразие и безусловность всех действующих лиц в целом или каждого в отдельности. Каждый, кто выходит на подмостки, выходит закономерно; однако внешние черты его личности раскрываются без оглядки на его земное положение, и всякое случается с ним — и возвышенное, и низменное. Сам Петр, чтобы избежать допроса по делу Иисуса, впадает в глубочайшую низость. Глубина и всеохватность натурализма в истории Христа не знают себе равных; античные поэзия и историография не имели ни повода, ни силы для подобного изображения событий.

Мы уже отмечали (хотя в данной связи об этом редко говорят), что, как известно, миметическому содержанию истории Христа понадобилось очень много времени — более тысячелетия, — чтобы проникнуть в сознание давно уже верующих наро-

миссионерской деятельности или войны, и претерпевала при этом множество метаморфоз, из которых каждая отнимала у нее частицу ее нравственной очевидности — пока в конце концов сам Христос не превратился в почти абстрактный догматический образ. Но она не была утрачена полностью: ей еще предстояло выдержать самую жестокую битву — с неоплатоническим спиритуализмом и его христианско-еретическими формами. Преодолев эту опасность, она хотя бы в основных чертах оказалась спасена.

Тот резервуар эллинизма, куда впадали потоки восточных мистериальных религий, был настолько переполнен неоплатонической духовностью, что мифические или исторические повествования о явлении Бога, как таковые, не смогли вместиться в него, но подверглись переосмыслению. События и действующие лица трансформировались в символические понятия астрального или метафизического толка; исторический элемент утратил свою автономность, а вместе с ней и непосредственную действенность. Он стал предлогом и основанием для сложных рационалистических умозрений, которым остатки их первоначального содержания сообщали, просвечивая, некую призрачную чувственность и многозначительную глубину, присущие царству духа. Сопряженность неоплатонических форм, и даже чистейших форм, с эмпирическим миром, ее действенность и представимость неубедительна и непродуктивна. В эстетике Плотина элементы платоновской и аристотелевской метафизики, вкупе с собственно неоплатоническим учением об эманации и склонностью к мистико-синтетическим погружениям, порождают представление о красоте земного мира, в котором принимает форму дух. Но красота чиста только в ее внутреннем прообразе, ибо аристотелевское понятие не вполне оформленной материи работает в неоплатонизме в виде платоновского μη ὄν, [небытия], т.е. метафизического полюса, противоположного сущей идее. Так что материя — не только ввиду ее косности, но также вследствие делимости и многообразия — абсолютно не по-аристотелевски означает зло. Многообразное и конкретное, несмотря на пронизывающее телесный мир излуче-

В сравнении с этим выхолащиванием видимых образов враждебность Отцов Церкви к искусству почти не имеет значения: ведь они выступали только против определенного содержания и образа мыслей, но не против явлений как таковых. От этого воинствующую Церковь предохраняло историческое событие, с которого она началась; и это событие, само будучи реальным и несомненным, придало смысл и строй всем видимым образам. Несмотря на догматические смуты, западная Церковь последовательно и упорно противостояла спиритуалистическим влияниям, утверждая явление Христа как конкретный факт, как центральное событие мировой истории, а саму эту историю рассматривая как подлинную историю отношений людей между собой и с Богом. На Востоке быстро одержали верх спиритуалистические воззрения, превратив историю спасения в своего рода церемонию триумфа. На Западе в какой-то момент, казалось, готово было сформироваться непосредственно переживаемое миметическое отношение к захватывающей реальности этой истории; по крайней мере, предпосылки к этому обнаруживаются в драматическом развитии Августина. Августин все еще спасает от неоплатонической и манихейской духовности столь многое, что в его анализирующем всматривании в сознание сохраняется единство личности, в метафизических умозрениях — понятие о личном Боге, в телеологии мировой истории — реальные события. Уже сама проблематика предопределения и борьбы за свободу воли являет конститутивную для европейца решимость — не отбрасывать реальность в умозрении и не бежать в трансценденцию, но вступать в отношение с реальностью и побеждать ее. У Августина опыт истории спасения вполне конкретен, и поэтому он сумел выразить на латыни и передать языкам позднейшей Европы, как сказал Гарнак¹¹, христианскую душу и говор сердца.

Но и на Западе эта конкретная сила долгое время пребывала в бездействии. Необходимость проповедовать вторгающимся варварским племенам христианскую истину спасения

вливали в сходном направлении: старые взгляды разлагались, и возникала более примитивная и вульгарная разновидность духовности, не способная ни охватить, ни полностью осмыслить явления. Такое положение сложилось впервые отнюдь не в эпоху переселения народов: в Италии начальные признаки вульгарного спиритуализма, возникшего под восточным влиянием, обнаруживаются уже в первые два столетия новой эры. Но здесь, над христианскими гробницами и живописью катакомб, символика не служила рационалистическому переосмыслению, призванному сделать чужое знакомым и доступным, а напоминала знающему тайное о самом что ни на есть собственном, что у него есть; так, в символических знаках, иллюстрирующих заупокойную молитву, сохраняются если не сами явления, то, по крайней мере, подлинное воспоминание о них. В дальнейшем дело обстояло иначе. Для мира представлений западноевропейских варварских народов сложная, обремененная множеством исторических предпосылок средиземноморская культура была чем-то радикально чуждым и неусвояемым; гораздо легче им было перенять устоявшиеся и работающие институты и догмы, чем усвоить те чувственно-исторические представления, из которых они выросли. Однако последние не исчезли: для этого они были слишком тесно связаны с заимствованными институтами и догмами; они лишь утратили характер явлений и превратились в ученые аллегории. Вся традиция античного мира, как языческо-мифологическая, так и христианская, подверглась вульгарно-спиритуалистическому переосмыслению: явления утратили собственную ценность, а предание о них — свой буквальный смысл; дошедшее в пересказе событие стало означать нечто иное, чем само себя — некое учение, и только учение. Чувственный образ забылся. На этой почве выросла несколько путаная ученость; астрологические, мистические, неоплатонические элементы, удивительным образом претворяясь в более глубокую символику, способствовали названному переосмыслению; возникли сложные построения аллегоричес-

сти; важные события следуют одно за другим в сухой внешней последовательности. Но над всем этим витает, безудержно и отчужденно, стремление к некоему духовному постижению, ибо духовность выродилась в убогий рационализм, выразившийся в убеждении, что Бог ведет людей правильной веры к победе, а язычников и еретиков — к гибели. Столь косное учение, далекое не только от более утонченных умственных представлений, но и от мифологической веры в судьбу, было неспособно прояснить смысл отдельного события и выявить его живую связь с целым. Так что попытки осмысления непосредственно проявляются у хронистов лишь время от времени, в той или иной форме, в отдельных подходящих местах; в остальном же вещи предоставлены идти своим путем. В других случаях хронист вовсе отказывался от историчности повествования и выстраивал ряд сухих ученых притч, в которых события были радикально переосмыслены. Особенно легко это происходило в проповеди и в религиозной поэзии. Здесь игра переосмысливающих аллегорий могла разворачиваться беспрепятственно, и ученая метафорика гарантированно наделяла любые обстоятельства и любые события значениями, которые прилеплялись к ним как заголовки, как названия, не сообразуясь, однако, с их сущностью. При этом следует подчеркнуть, что авторы VI—VII вв., вопреки — или, скорее, благодаря — затруднениям в выражении своих мыслей, большей частью придерживались вычурной риторической традиции, отдавая предпочтение азианскому⁹ стилю.

В процессе бесконечно долгого и с трудом прослеживаемого развития заново сформировалась способность к чувственному изображению. В битвах второй половины первого тысячелетия новой эры родился мир европейского христианства как новый *orbis terrarum*, [круг земель]. Этот мир подвергался единообразному, ежедневному и постоянному воздействию истории Христа: она стала формирующим мифом народов, под ее влиянием оживало воображение; все другие предания вольека-

сразу отличило ее от чисто спиритуалистических восточных представлений. Вернуть подлинному событию всю его легендарную силу; впустить его, со всей его духовной ценностью и чудесностью, в повседневный опыт — вот в чем натурализм раннего Средневековья. Он увенчался духовностью, вобравшей в себя всю земную жизнь, со всеми ее слоями: большой политикой, профессиональными и домашними делами, сменой времен года и течением дней. Изобразительную способность варварских народов насквозь пронизала духовность истории Христа; она обратила себе на службу мифы о великих битвах эпохи переселения народов и под своим знаком выстроила их в цельную картину жизни, исполненной смысла. Так вульгарный спиритуализм освободился на рубеже тысячелетий от груза косной догматики. Он претворился во всеобщую и вездесущую одухотворенность земного мира, сохранившего и не скрывающего, однако, своей чувственности; он придал смысл и актуальную движущую силу сражениям большой политики. Судьба человека и мировая история вновь стали формирующим опытом, причем опытом непосредственно императивным, ибо в величественную драму спасения был вовлечен каждый — и как действующее, и как претерпевающее лицо; все, что произошло и ежедневно происходило, касалось каждого из людей. Не было никакой возможности отрешиться от этого насквозь духовного и тем не менее реального земного мира, от индивидуальной судьбы, в которой решалась вечность.

На этой-то почве и зародилось миметическое искусство Средневековья. Оно было непосредственно нацелено на чувственное отображение трансцендентного содержания. Взаимопроникновение натурализма и спиритуализма в наиболее универсальном и законченном виде описано Дворжаком, в его труде об идеализме и натурализме в готической живописи и скульптуре¹². Из современников той эпохи это взаимопроникновение сформулировал Сугерий из Сен-Дени в известных словах: *mens hebes ad verum per materialia surgit*^{10*}. Но спиритуализа-

их восприятие подвиги со странствиями пилигримов и создала в лице Роланда, погибшего в Ронсевальском ущелье, парадоксальный образ сражающегося мученика, чья смерть в бою означает некое трансцендентное свершение. Из вульгарно-спиритуалистического исходного материала сформировался идеал совершенного человека; и, быть может, до сих пор все еще недостаточно настойчиво подчеркивалось, насколько античным по своим корням был этот романский идеал. Те предостережения, которые мы связываем со словами «античный» и «христианский», все еще слишком односторонни. Античное — это вовсе не чувственно-мирское; и признание того факта, что Европа непосредственно унаследовала от античности не аттическое эллинство и не прагматический римский дух, а синкретически-мутный неоплатонизм, соединившийся с христианством и обозначенный у нас вспомогательным термином «вульгарный спиритуализм», — это признание далеко не универсально. «Идеал» христианского рыцаря, воплотившийся в придворной поэзии, есть неоплатонический образ. В прекраснейших творениях поэзии, вдохновленных этим идеалом, особенно в «Парцифале» Вольфрама¹³, впервые полностью пробудилась к жизни подлинная идеальность великой европейской поэзии. Эпическая многогранность индивидуальных персонажей и их судеб здесь сохраняется; но их поэтическое единство — это платоническое *sursum*, [устремление вверх] к очищению и исцелению, неопределимо слившееся здесь с германскими инстинктами; это озарение земной жизни, где жизненные формы, самым тесным образом связанные со своим временем, оказываются благородными воплощениями духа, призванными явить себя в эпической полноте. Но самым глубоким следствием средневековой духовности стало в корне изменившееся представление о чувственной любви. Впервые оно заявило о себе в Провансе и сыграло важнейшую роль в формировании всей европейской поэзии Нового времени.

Всякая любовная поэзия знает прославление и идеализацию возлюбленного любящим. Это объясняется самим существом ин-

по своей образной силе поэзией, и рассматривали реальные либо воображаемые превратности своей любви как нечто в конечном счете связанное с голым наслаждением, преходящее или даже болезненно-неестественное, — то теперь чувственное вожделение соединилось с метафизическими основами изображения, чего вовсе не знала более ранняя культура Европы. Углубленные исследования показали, сколь многим провансальцы были обязаны церковным представлениям, культу Марии, институтам ленной системы. Изучалось влияние на них арабской и других восточных культур, а также культурных центров при дворах раннего Средневековья. Но в конечном счете (что особенно верно в отношении параллели с Овидием) все это — лишь материал, ибо дух этого нового расцвета совершенно особенный. Смещение земель и народов, субстратные культурные традиции, дошедшие от греческой эпохи, и бурные духовно-политические движения, которые около 1100 г. весьма активно и пока еще беспрепятственно распространялись с Востока и Запада, — все это оказало на общую картину большее влияние, чем опознаваемые источники отдельных литературных мотивов. Глубинную основу этой поэзии составляет именно ее провансальский характер: эта магия самой земли, сложившееся единство ландшафта и формы жизни, от которого шло самоощущение поэтов, их радостная любовь к родине, присущий им авантюрный дух и таинственное очарование преображенной реальности. Это единство дало им силу претворить чисто аллегорические и дидактические элементы в некое новое видение реальности. Но сами эти сила и видение по сути своей — неоплатонические: сила — это любовь, эрос; видение — жизнеформирующая духовная реальность. Смутность, насильственность, педантизм перетолкования исчезли. То, что здесь благодаря сформированному единству изображения поднимается над вульгарным спиритуализмом, выросло из чистого и достоверного созерцания; именно здесь зародился реализованный в любовном служении идеал преображенной и совершенной жиз-

му неизбежно краткого расцвета провансальского общества.

Но и в самой своей хрупкости эта культура создала то последнее, чему суждено было стать ее завещанием. Из полностью преобразованного переживания любви, из сирвенты^{11*}, критики времени, противостояния наступавшей бесформенности рождается диалектико-антитетическая игра поэзии трубадуров с присущим ей дуализмом тайного языка и исповедальности; рождается страстная противоречивость, по выразительному определению Рудольфа Борхардта¹⁴. Склонность к диалектической игре и особенно к общему средневековому спиритуализму была врождена провансальцам, и уже первый трубадур, Гильом из Пуатье, задает этот тон. Но только на закате придворной культуры, у Пейре д'Альверне, Гираута де Борнейля и, прежде всего, у Арнаута Даниэля, скрытая антитетическая игра приходит в полное соответствие с подлинным содержанием и дает начало мощной традиции. Аллегоричность сохраняется, но шифры не раскрыты, и, может быть, в них вовсе нет никакого постижимого всеобщего знания, способного прояснить все. Здесь скрыта — в эзотерической форме, словно за оборонительной стеной — таинственная форма души, которой грозит опасность. То, что сперва было игрой, затем обороной, теперь стало прибежищем сужающегося привилегированного кружка людей, а в конце концов — выражением внутреннего раскола души, которая тщится в диалектике иносказаний избыть муку страсти. Но здесь, в этой точке, поэзия трубадуров взламывает тесные рамки провансальской культуры; здесь совершается переход к *Dolce Stil Nuovo*, [«сладостному новому стилю»,] переход к Данте.

Примечания

¹ Например, *Περὶ ὕψους*² IX 13.

² Государство X 602.

³ Афиней XI 505b.

⁴ Государство X 617f.

- ¹² Augustin. Relexionen und Maximen. Faszinen, 1927. Edition, 1927. S. 41 ff. (впервые опубликовано в Hist. Zstchr. 119. 1918).
- ¹³ См. об этом: *Neumann Fr.* Wolfram von Eschenbachs Ritterideal // Dt. Vierteljahrsschrift f. Litwiss. u. Geistessgesch, 5, 1927. S. 9 ff.
- ¹⁴ *Rudolf Borchardt.* Die großen Trobadors. München, 1924. S. 48.

Комментарии переводчика

- ^{1*} Нрав — судьба человеку (*греч.*).
- ^{2*} «О возвышенном» (*греч.*).
- ^{3*} верность себе, постоянство (*лат.*).
- ^{4*} божественный или многоумный (*греч.*).
- ^{5*} [относится] «к чему-то, стоящему на третьем месте после подлинного» (602с) (*греч.*).
- ^{6*} занебесной области (*греч.*).
- ^{7*} неотъемлемое свойство (*греч.*).
- ^{8*} Греч. *παρουσία* — прибытие, приход.
- ^{9*} Азианизм — литературное направление в древнегреческой и отчасти древнеримской риторике, определившее стиль всей позднеантичной прозы. Приверженцы азианизма украшали текст параллелизмами и антитезами, фразами с подчеркнутым ритмом и переключкой созвучий.
- ^{10*} Косный ум восходит к истине через материальное (*лат.*).
- ^{11*} Прованс. *sirventes* (от *sirven* — состоящий у кого-либо на службе) — строфическая песня в лирике трубадуров XII—XVI вв., в которой разрабатывались темы политического и общественного характера.

Данте — поэт земного мира

I. Историческое введение: идея и судьба человека в поэзии	7
Примечания	28
Комментарии переводчика	29
II. Юношеская поэзия Данте	30
Примечания	71
Комментарии переводчика	74
III. Предмет «Комедии»	78
Примечания	108
Комментарии переводчика	109
IV. Строение «Комедии»	111
Примечания	141
Комментарии переводчика	143
V. Представление	145
Примечания	181
Комментарии переводчика	181
VI. Сохранность и изменение дантовского видения реальности	185
Примечания	190
<i>Лагутина И.Н. «Горизонты ожидания» Эриха Ауэрбаха</i>	191
Избранная библиография работ об Э. Ауэрбахе (за 1970–1990 гг.)	204
Указатель имен. Составитель И.А. Осиновская	205