ПОЗДНЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ КАК КУЛЬТУРНАЯ ЭПОХА И ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ В РАБОТАХ Й. ХЕЙЗИНГИ

Г М. Тавризян

В творчестве выдающегося голландского историка Йохана Хейзинги [1] можно выделить три наиболее крупные сферы исследований. Это собственно историография, воссоздание сложных, ярких полотен прошлого, обращение к полным противоречий, драматичным эпохам: позднему средневековью, Реформаций, Нидерландам периода освободительной борьбы против Испании. Хейзинга прежде всего историк рассказывающий. Однако не меньшее место в его творчестве занимают масштабные гипотезы относительно возникновения и развития мировой культуры (например, о роли игры как важнейшего культурообразующего фактора [2]) и, шире, определение и анализ «извечных», неумирающих в истории иллюзий и утопий человечества (мечта о «золотом веке», буколический идеал возврата к природе, евангельский идеал бедности, коренящийся в архаике рыцарский идеал, возрождение античности) — «гиперболических идей жизни», вокруг которых, как стремится показать Хейзинга, в частности, на примере средневековья, в той или иной исторической культуре сосредоточивалась вся жизнь общества. Существенную часть наследия Хейзинги составляют работы, содержащие критику эпохи: диагностику современной западной культуры, анализ причин упадка общественной жизни. Они как бы вошли в полосу философской литературы, в которой в эти же годы предпринимались попытки объяснить глубокий кризис буржуазной культуры, непосредственно смыкаясь с работами Х. Ортеги-и-Гасета, М. Хайдеггера, К. Ясперса, Г. Марселя [3]. В них Хейзинга рассматривает также теоретические проблемы всемирной истории, государства, права, соотношение понятий «культура» и «цивилизация» и др.

Исключительное, вдумчивое и тонкое, мастерство анализа исторических форм, умение воссоздать культурную эпоху зримо и органично, в ее взаимосвязях принесли Хейзинге славу «Буркхардта XX в.». В то же время уже первый выдающийся труд голландского историка, «Осень средневековья» [4], будучи в короткий срок переведен на многие языки мира, вызвал неодобрение и критику в академических кругах. Взгляды Хейзинги, прежде

всего на методологию исторических наук, будучи интерпретированы различным образом, подвергались критике с разных платформ. Дальнейшее показало, что у критиков так и не сложилось единодушного мнения относительно принадлежности Хейзинги к одному или другому из ведущих направлений западной исторической мысли: если многое в его взглядах и предпочтениях позволяло сторонникам новых методов исторического исследования считать Хейзингу приверженцем устаревшей «индивидуализирующей», событийной истории, то неокантианцы и неогегельянцы [5] расценивали его историографическую манеру как «антиисторизм» и «деградацию в социологию».

Идеализм Хейзинги во многих существенных вопросах, касающихся трактовки исторических процессов, действительно сближает его с индивидуализирующей историографией, прежде всего с немецкой баденской школой; в борьбе, которой отмечены конец XIX и XX в., — между историзмом ранкеанской школы и позитивизмом, между историей и социологией — его личные симпатии безоговорочно на стороне первых. Тем не менее его собственная деятельность отнюдь не умещается в эти рамки.

Затруднения и замешательство, вызванные в академических кругах «феноменом» Хейзинги-историка, историографа, несомненно объясняются новизной, необычностью его исследовательского метода (при сохранении абсолютной верности многим программным положениям немецкой неокантианской школы). Так, если обратиться к исследованию голландским историком излюбленных им временны́х пластов — кризисных эпох, одновременно «зрелых и надламывающихся», в которых сплелось, ярко и противоречиво, множество прежних и новых тенденций, — можно обнаружить черты, свойственные традиции событийного историзма: очевидное преувеличение роли в поворотах истории выдающейся личности, фактора случайности, страстную приверженность Хейзинги конкретному, исторической эмпирии, исключающей, по его убеждению, вопрос об общем, и многое другое. И все же даже «Осень средневековья» — наиболее яркое воплощение интереса Хейзинги к драматическому аспекту истории, «богатому театру лиц и событий» — это прежде всего исследование культурной эпохи как целого, анализ *форм* жизни и мышления.

Допустим здесь небольшое отступление и отметим факт совпадения в западной историко-культурологической мысли 20-х годов двух значительных явлений: почти одновременного выхода в свет «Осени средневековья» и первого тома «Заката Европы» О. Шпенглера. При всем различии (несопоставимости) концепций истории, лежащих в основании этих трудов, оба они ломали рамки политической, событийно-индивидуализирующей традиции подхода к историческому материалу; в обоих доминировал поиск типологических оснований изучения и описания исторических культур, выявление основы их внутреннего единства.

Как и Шпенглер, Хейзинга рассматривает средневековую культуру XV в. в ее синкретизме, но в отличие от немецкого философа

он не стремится к выявлению «единого стиля» эпохи как к конечной цели. Эффект, достигнутый Шпенглером в этом плане, обусловлен его художественным чутьем и блистательным воображением, позволившими, основываясь на нескольких впечатляющих признаках готического стиля, представить величественную картину средневековья в Западной Европе [6]

«Осень средневековья» — это, несомненно, тоже картина «стиля»: стиля мышления, стиля художественного творчества, костюма и этикета, стиля жизни. Но при этом крупные выразительные черты эпохи здесь выступают лишь в ходе детальнейшего, являющего собой в своем роде хронику времени анализа повседневности, *жизни общества* во всех ее проявлениях *прежде, чем искусства*: нравов, правовых и этических установлений, социальных идеалов, религиозной доктрины и учений мистиков, быта различных сословий, преимущественно городского населения, функций художественного производства. Как бы скептически ни относился Хейзинга к хронике того времени, он знакомит читателя прежде всего с ней, опасаясь, как бы тот не поддался одностороннему очарованию сохранившихся в небольшом количестве шедевров изобразительного искусства, не стал жертвой «оптического обмана» [7] Во всех сторонах жизни выступает, по мере анализа их Хейзингой, глубокая противоречивость: между характерами, психологией людей позднего средневековья и социально-этической регламентацией их жизни, между идеалами, в первую очередь рыцарства, и политической реальностью. С дисфункциональностью социально-политической жизни парадоксальным образом, как показывает Хейзинга, сочетается значительное идейно-духовное единство всей гигантской консервативной машины, какую представляет собой организация общества позднего средневековья, с чудовищно разветвленной и цепкой системой представлений. При всем том, что общество это движется к близкой гибели, причиной которой, согласно Хейзинге, является исключительно внутренний кризис, истощение духовного потенциала общества, оно сохраняет свой специфический облик до конца.

В центре внимания историка не столько сами политические акции, сколько *социальное сознание*, соотнесение жизни общества с принятой им шкалой ценностей, с основополагающими, как бы осеняющими и оживляющими любое явление жизни, идеалами («гиперболической идеей жизни»). Но Хейзинга никогда не был и сторонником «психологизирующей» истории: проблемы общественного сознания рассматриваются им в свете *обобщенной задачи типологизации исторической культуры* [8]

Сколько бы ни спорить по поводу принадлежности Хейзинги к той или иной исторической школе (спор в данном случае мало плодотворный, хотя в современной исторической науке Запада он оставил значительный след), несомненно одно: «Осень средневековья», как и другие значительные исследования Хейзинги по вопросам истории мировой цивилизации [9], открыли перед западной исторической наукой XX в. совершенно новые горизонты.

Своеобразие историографического метода Хейзинги в том, что создаваемая им картина — это прежде всего картина исторических форм мышления, художественного производства, костюма и этикета, стиля жизни. Надо напомнить, что позже выдающийся историк М. Блок, один из основоположников школы «Анналов», пошел по сходному пути [10] Итальянский историк О. Капитани, говоря о работе Блока «Короли-чудотворцы», отмечает, что, как и Хейзинга, Блок отводит здесь значительное место стилю мышления, нравам, костюму и т. п., что было попыткой преодоления традиционной западной историографии, отражало потребность исторической науки опереться на нечто более достоверное, чем только политические события и действия личностей [11] (Ср. у Хейзинги: место костюма, моды, массовых зрелищ, символики, обычаев, обрядов, анализ цветовых гамм, место цвета, света, блеска, значение, придаваемое «озвученности» средневековой жизни в ее повседневном течении, как перезвон колоколов, и т. п.) В свойственной Хейзинге и Блоку тенденции заменять изучение индивидуальных мотивов вниманием к массовой психологии О. Капитани видит стремление преодолеть недейственность индивидуализирующей истории, «спасая из Лампрехта то, что возможно было спасти» [12]

Хейзинга, много раз высказывавшийся в пользу традиционного событийного историописания немецкой школы как наиболее соответствующего неизменяющейся природе предмета — истории [13], не может, однако, не осознавать своей близости новым принципам исследования истории: типологизации и обобщению, системно-структурному анализу и т. д. Вот его собственное определение сути исторического подхода: «История всегда говорит в понятиях формы и функции, даже там, где она отнюдь не руководствуется программой морфологического анализа» [14] Выдающиеся историки культуры, отмечает Хейзинга, не имея по этому поводу осознанной программы, все были тем не менее морфологами истории, исследователями форм жизни, мышления, нравов, знания, искусства. Чем определеннее они очерчивали эти формы, тем больше удавалась им их работа [15] Главное в истории как познании — это осмысленное упорядочение фактических данных, задача историка — дать увидеть взаимосвязи в прошлом, набрасывать формы, в которых становится интеллигибельной минувшая история. Иными словами, Хейзинга в этом вопросе близок к «Анналам» и, в плане *истории культур*, к шпенглеровской идее морфологического анализа историко-культурных целостностей [16]

При всей любви к эмпирическому историческому материалу Хейзинга широко опирался на смежные дисциплины: этнографию, историческую психологию, социологию, лингвистику, фольклористику и т. п., критикуя академическую историческую науку за то, что, став «школой», она в своей изоляции от жизни, равнодушии к достижениям других наук закрывает историческому знанию, истории «дверь в культуру». Значительно позже выдающийся французский историк, один из руководящих деятелей «Анналов», Ф. Бродель, писал: «Историки нового типа внимательно следят

за всеми науками о человеке. Именно это делает грани истории такими расплывчатыми, а интересы историка — столь широкими» [17] В наши дни итальянский историк Э. Сестан, говоря о сложении нового направления исторических исследований во Франции в 20-е годы, напоминает, что «Анналы» выступили со своим радикальным требованием пересмотра принципов исторической науки уже в *новом климате*, созданном социологией Э. Дюркгейма, историей культуры Хейзинги, этнологией В. де ла Блаш, психологизмом и т. д. Сегодня, обращаясь к творчеству Хейзинги, О. Капитани совершенно справедливо утверждает: «То, что казалось „странным" в его историографическом методе (в сравнении с историографией XIX в.), теперь может быть охарактеризовано как определенная прелюдия к междисциплинарным исследованиям, к неевропоцентристской направленности исследований» [18] (Между тем подавляющее большинство не только современных Хейзинге критиков, но и западных теоретиков более позднего времени находили метод Хейзинги «безнадежно устаревшим» либо расценивали его как «деградацию в социологию», и здесь имея в виду ее пройденный этап — позитивистскую антитезу историзму в конце XIX в.)

* * *

Конец средневековья — это в концепции Хейзинги грандиозное единство, скрепленное, в том, что касается всех сторон культуры, форм социальной жизни, стилем мышления, *спецификой ментальности* эпохи. Характер этого архаического в своей основе и при этом высоко структурированного мышления налагает свою печать на общий стиль жизни средневекового общества, сколь бы различен он ни был для разных слоев населения, на способ коллективного переживания бед и празднеств. Это и строгий формализм — и зачастую абсолютная иррациональность политических акций и решений, вольность и распущенность нравов — и наивный ужас перед повсюду наглядно воплощаемым скопищем фигур ада, непосредственность религиозного чувства и общая (что Хейзинга особенно подчеркивает) интуитивно ощущаемая культурой *усталость* стареющего средневекового мира, всеобщий пессимизм. Это смесь надежды и ужаса, страх не только перед гибелью [19], но еще более — перед самой жизнью, полной непосильных тягот, тревог, превратностей судьбы. Весь этот конгломерат, образующий тем не менее единую культуру огромной коллективности позднего средневековья, социальная психология и идеология феодального мира в XV в. объединены немногими идеалами, утратившими свою связь с действительными потребностями общества, но все еще способными держать в своей власти общественное сознание. Хейзинга рисует общественную структуру, в которой изжившие себя идеалы составляют еще прочную констелляцию, как бы ороговевший костяк из тесно сросшихся религиозных, этических, гносеологических элементов, лишенный гибкости живой ткани, который может только рассыпаться в прах.

В качестве важнейшего *механизма* жизни общества позднего средневековья Хейзинга выделяет *формализм* [20], отличающий характер мышления религиозного и художественного, регламентацию судопроизводства и повседневной морали, принципы эстетической деятельности. Формализм, по Хейзинге, пронизывает всю духовную жизнь позднего средневековья, как и его практическую деятельность. Это и единство «стиля», и средоточие симптомов грозящего вырождения и упадка, и, пока средневековый мир еще живет, единственное, как это явствует из анализа Хейзинги, действенное средство, позволяющее управлять обществом, умерять буйство страстей, раздуваемых амбицией аристократии, и мышления, далекого от рациональности, направлять в определенное русло не знающую удержу фантазию, утверждать некую антитезу реальной дикости и разнузданности нравов. Хейзинга постоянно показывает, как в этом обществе сосуществуют бок о бок то и другое, своеволие и ригористический формализм, заставляя человека этой эпохи метаться между двумя крайностями.

В теоретическом плане этот формализм выражается в «систематизаторском идеализме». В религиозных концепциях средневековья, в его теологических и философских спекуляциях Хейзинга выделяет три формы мышления: *реализм* (в том смысле, какой вкладывала в это понятие схоластика), *символизм*, персонификацию идеи (*аллегорию*). В реализме Хейзинга видит доминирующие формы мысли и воображения средневековья вообще. Реализм, по Хейзинге, — пережиток архаического мышления (хотя и сублимированный философией, неоплатонизмом), которому свойственно сообщать бытие и субстанцию абстрактным вещам. Реализм, символизм и аллегория неразрывно связаны между собой. Однако к символизму, указывает Хейзинга, история цивилизации должна отнестись с бóльшим уважением; в частности, Хейзинга признает огромную роль символизма в культуре средневековья, он был «жизненным дыханием средневековой мысли». Крайняя фантастика, «ультраконкретный» характер религиозного воображения грозили средневековой мысли растворением в хаотической фантасмагории, если б не символика, организованная в обширнейшую систему, в которой каждому образу находилось место. Символическая интерпретация мира заключала в себе, согласно Хейзинге, большую этическую и эстетическую ценность. «Объемля всю природу и всю историю, символизм давал картину, в своем единстве еще более стройную, чем та, которую выработала современная наука» [21] Символизм допускал бесконечность отношений между вещами. Все в мире, будучи опосредовано символически, способствовало восхождению мысли к вечному: «Одна вещь поддерживала другую, звено за звеном, и так — до вершины». Благодаря этим символическим отношениям с высшим человек мог воспринимать жизнь, по существу, в постоянно раздвигающихся пределах. Символизм, пишет Хейзинга, позволил средневековью уважать мир, отталкивающий сам по себе, и облагородить земные занятия.

Во всем укладе средневековой жизни Хейзинга выявляет тесное переплетение ритуального формализма и стихийной страсти.

Первостепенную роль в реконструкции исторических эпох Хейзинга отводит «*гиперболической идее о жизни*», которой реальность этих эпох была пронизана. Мечты, иллюзии, чаяния человечества в истории цивилизации — вот «нить Ариадны» Хейзинги-исследователя в лабиринте истории. («Гиперболические идеи о жизни» — самые значительные и устойчивые идеалы в истории человечества — Хейзинга анализирует еще в 1915 г. в докладе, прочитанном им при вступлении в должность профессора всеобщей истории в Лейденском университете. К ним, к «вековечным» человеческим чаяниям, формировавшим собственно историю мировой культуры и лишь в Новое время уступившим свое место менее универсальным национальным идеалам, Хейзинга относит и рыцарский идеал [22].) Хейзинга руководствуется принципом — для изучения цивилизации определенной эпохи сама иллюзия, в которой пребывали люди той поры, имеет ценность истины. Так, если рыцарство было лишь позолотой жизни, историк должен увидеть жизнь в блеске все той же позолоты. Хейзинга доказывает, что многие существенные элементы рыцарского идеала коренятся в гораздо более древних слоях человеческой культуры. Само великолепное преувеличение, свойственное этому идеалу, составляло его силу. Средневековую мысль, грубо страстную, видимо, невозможно было держать в узде, если бы идеал не помещался слишком высоко. Однако, замечает Хейзинга, чем больше требует социальный идеал трансцендирующих добродетелей, тем больше возрастает несоответствие между общественным формализмом и действительностью.

В рыцарстве, по Хейзинге, коренятся многие идеалы Ренессанса, поскольку это были идеалы *прекрасной жизни*. Рыцарство было идеалом эстетико-этическим (лишь этический идеал мог укрепить в средние века статус рыцарства, приобщив его хоть в какой-то мере к христианству, в противном случае этот идеал не мог бы существовать). Все же, отмечает Хейзинга, рыцарский идеал никогда не был на высоте этических задач; эстетическое начало было в нем преобладающим, оно и обусловило его могучее и длительное влияние на культуру вплоть до XVII в. До идеала прекрасной жизни рыцарство возвышали не определенные присущие ему этические черты (концепция верности, справедливости, бедности и др.), а идея любви; сам аскетизм, самоотверженность были этической трансформацией желаний.

Более всего, отмечает Хейзинга, форму жизни общества в эту эпоху придают *религия, рыцарство* и *куртуазная любовь*. Функция искусства, имевшего в эпоху средневековья чисто практическое назначение, — окружить эти формы красотой. Анализ этих основных моментов: рыцарского идеала, идеала любви, «прекрасной жизни», личностных устремлений и др. укрепляет Хейзингу в одном из наиболее существенных его тезисов, касающихся культуры зрелого средневековья, в связи с которым в нашей искусство-

ведческой литературе принято говорить о Хейзинге как о ревностном сторонике «медиевизации» Возрождения. Хейзинга действительно убежден в том, что в историографической традиции в силу недостаточной изученности культуры средних веков, особенно позднего средневековья, в *ее целостности*, оказались отнесенными к Ренессансу (и собственно в них прежде всего увидели его новизну, его обновленческую сущность) черты культуры, которые были либо глубоко присущи средневековью, зачастую уже в XIII в., либо же в самой своей обновленческой тенденции были, если дозволено так выразиться, причастны к вечности человеческой цивилизации. К явлениям такого рода Хейзинга относит, например, устойчивость в средние века мифологических образов, «литературного язычества», эротической культуры, стремление к красоте жизни по античному образцу, «постоянное усилие представить взору зрелище мечты», восходящую к рыцарству жажду славы — все, в чем современная ему история культуры видела сугубо ренессансные черты. Что касается вопроса о ранних симптомах и провозвестниках Ренессанса и Проторенессанса, то Хейзинга как историк относится к ним заведомо отрицательно, высказывая в этой связи одно из своих наиболее страстных убеждений: «Понятие „предшественник" движения либо направления в истории всегда опасная метафора; называя кого-либо „предшественником", мы тем самым как бы изымаем его из *его* времени, исходя из которого как раз мы должны были его понять, — мы передергиваем историю» [23] Исходя в значительной степени из собственного опыта реконструкции культуры позднего средневековья как целостной системы, Хейзинга восстает против того, что, начиная с Буркхардта, Возрождение наделяют огромной духовной вотчиной: декоративное искусство XII в., полная жизни, в духе классицизма, светская поэзия вагантов XII в., «Carmina burana» — все это рассматривается в качестве Проторенессанса. Не только произведения искусств, «провозвестниками» объявляются уже сами человеческие характеры [24]. Во всем, что было в том же XII либо XIII в. самобытного, живого, чувствительного, считает Хейзинга, усматривались ростки Возрождения. Особенно критикует он исследователей, занимавшихся проблемами Северного Возрождения; поскольку в заальпийских странах влияние готики было сильным и устойчивым, Хейзинга считает очевидной тенденциозностью любые обнаружения в странах Западной Европы, за пределами Италии, столь ранних признаков Ренессанса.

Искусство, к сохранившимся образцам которого Хейзинга обращается для уяснения черт и тенденций исследуемой эпохи, это *бургундско-фламандское искусство*, тот самый своеобразный и неповторимый художественный сплав, в котором в XV в. обнаруживаются подчас гениальные проявления новизны.

Хейзинга в «Осени средневековья» рисует обширнейшую панораму жизни французского общества XV в. со средоточием его культуры — бургундским двором. Однако, знакомясь с воспроизводимой Хейзингой картиной художественной культуры Франции

и Нидерландов XV в., необходимо помнить, что Хейзинга не пишет ни истории искусства вообще, ни истории франко-фламандского искусства в данный период. Его предметом по-прежнему остается жизнь общества в XV в., «бургундский век» в истории Франции. При всем глубоком знании искусства, чутком восприятии индивидуальности Яна ван Эйка или Клауса Слютера (прекрасные фрагменты из работ Хейзинги неизменно входят в зарубежные монографические исследования об этих великих мастерах), Хейзинга задачу историка культуры позднего средневековья видит главным образом в том, чтобы реконструировать *жизненную, социальную функцию* искусства, которое, сохранившись лишь частично, выглядит обособленным от течения истории, преодолеть эту невольную изоляцию современного восприятия уцелевших шедевров. Между тем, считает Хейзинга, связь художественной продукции с социальной жизнью в эту эпоху была настолько тесной, что нам сейчас трудно себе это представить.

Хейзинга подчеркивает сугубо функциональный характер искусства, невычлененность его форм среди прочих практических способов украшения и «возвеличения» жизни. Искусство, как доказывает Хейзинга, было включено в обширнейшую, детально разработанную систему, которую сейчас, к сожалению, во всей полноте представить немыслимо. В каком-то смысле искусством была вся среда. «Эти прекрасные стилизованные формы, скрывавшие жестокую реальность под видимой гармонией, составляли часть великого искусства жить — но не оставили следа в собственно искусстве» [25] К тому же средством выражения, объединяющим весь этот мир прекрасного, было не искусство, а мода, главное, что объединяло моду с искусством, — это стиль и ритм.

Можно сформулировать несколько положений, которые следуют из анализа Хейзингой искусства позднего средневековья. Так, прежде всего:

1) Это искусство прикладное, служащее практическим целям;

2) Художественное наследие сохранилось очень неравномерно: это влияет на общую картину, которая складывается у нас из глубоко противоречивых впечатлений, рождаемых, с одной стороны, литературными источниками, хроникой и, с другой, изобразительными искусствами; причины этого не в последнюю очередь коренятся в том, что литература сохранилась почти в полном объеме, а живопись — фрагментарно. Большую роль здесь играет различие жанров. В эпоху кризиса изобразительные искусства находятся на большей высоте, чем литература;

3) Но и в лучших образцах это — *конец*; из искусства конца средних веков *ничего не вырастает*.

Франко-фламандское искусство этой эпохи, искусство, центром притяжения которого была Бургундия [26], Хейзинга по сути, по духу относит целиком и полностью к средневековью, видя в нем выражение типично схоластического мышления, еще одно доказательство прочной власти средневекового восприятия мира над обществом XV в. Это не потому, что Хейзинга недооценивает

художественное значение этого искусства: такова его общеисторическая позиция. Хейзинга подходит к определению явлений искусства как историк, исследователь эпохи; он считает, что наивный и при этом очень утонченный натурализм братьев ван Эйк был, безусловно, *новым* в качестве живописного явления, но с точки зрения *культуры в целом* он, по мнению Хейзинги, не что иное, как выражение той же тенденции к кристаллизации, какая наблюдается во всех проявлениях мышления конца средневековья. Вопреки распространенному мнению, считает Хейзинга, этот натурализм не возвещает приближения Ренессанса. Здесь мы сталкиваемся с той же потребностью превращать в точные образы каждое священное понятие, что и в культе святых, в проповедях Яна Брюгмана, в спекулятивных рассуждениях Жерсона и в описаниях ада Дениса Шартрского.

В частности, чисто медиевалистски ориентированным остается объяснение Хейзингой заметных изменений в трактовке искусством религиозных тем. Перемены в характере воплощения религиозных сюжетов, особенно ощутимые в творчестве нидерландских мастеров, Хейзинга объясняет не усилением светского элемента в мироощущении позднего средневековья, а постепенным изменением характера набожности, которой был воодушевлен живописец, в направлении свойственного эпохе натурализма и безудержной игры воображения, интересом к вочеловечению драмы Христа [27], жаждой приобщиться, прикоснуться к драме, сделать все мистическое зримым, близким, обстоятельно переданным. «Уже не довольствуются фигурами жесткими и недвижными, бесконечно далекими, в каких романское искусство представляло Христа и богоматерь. Религиозное воображение наделяет их, как и другие небесные существа, всеми красками и формами, какие оно черпает в земной реальности. Однажды выпущенная на волю, религиозная фантазия захватывает всю область веры и придает всему священному тщательно разработанную форму. Рукам, сложенным в молитвенном жесте, удалось заставить божество спуститься на землю» [28]

В набожности, выражаемой искусством XV в., соединены крайности мистицизма и страсти к передаче грубой материальности вещей. По мнению Хейзинги, вера, которая говорит с этих полотен, так искренна, что никакое земное воплощение не может быть слишком чувственным или осязаемым для ее выражения. «Ван Эйк может облачать своих ангелов и божественные персонажи в тяжелую и жесткую парчу, переливающуюся золотом и драгоценными камнями; чтобы вызвать в воображении небесное, он не нуждается в клубящихся облаках и судорогах барокко» [29]

Между тем в шедеврах живописи позднего средневековья при прежних, в основном, выразительных возможностях очевидно и поражающе проступает дух обновления, нового ви́дения мира. Так, на общем фоне «бургундского века» выделяются, достигнув небывалой ступени не только совершенства, но и человечности, изобразительные искусства и прежде всего живопись братьев

ван Эйк, неся обновление в интерпретации религиозных сюжетов, глубину проникновения в человеческую индивидуальность, интуитивные открытия в области перспективы, раздвигая горизонты видимого, наполняя условные до тех пор изображения пейзажа нежностью и покоем прекрасных далей. Благоговейная нежность, которая до тех пор могла быть внушаема лишь мистическим приобщением к божественному, теперь касалась всего земного.

Удивительно, что, говоря о полотнах Яна ван Эйка, Хейзинга сосредоточивает свое внимание на выполнении мастером религиозных сюжетов, видя здесь прежде всего традицию построения картины, условности передачи пейзажа, усматривая в трактовке сюжета глубокое благочестие художника и т. п., и не касается портретов, особенно поражающих еще неведомой человечностью, глубиной, обаянием внутреннего мира, как, например, портреты купца Арнольфини, кардинала Альбергати, супружеской четы Арнольфини и др. Точнее, он восхищенно отзывался о портретах (Ян ван Эйк, отмечал Хейзинга, в своих портретах довел анализ характеров до самых глубин; он не смог бы в той же степени выразить это посредством речи, будь он самым великим поэтом своего времени), но это касалось лишь различия в жанрах и нисколько не повлияло на безоговорочный характер его суждений о глубоко средневековой основе творчества Яна ван Эйка.

М. В. Алпатов, касаясь места Яна ван Эйка (как и Джотто) в искусстве, связывает его исключительность с тем, что великие художники, стоящие в начале нового течения, перед открывающимися новыми горизонтами, охватывают глазом больше, чем те, кто идет следом за ними [30] В описании же Хейзинги эта ясность ви́дения и проникновение в неизведанные еще глубины мира выглядят скорее как продукт старческой дальнозоркости, усталой проницательности стареющего мира.

Настаивая на том, что все явления художественной культуры, в том числе и те, которые способны создать впечатление о средних веках как об эпохе, знавшей свои коллективные радости и даже мир в душе, в действительности суть части *единой системы культуры*, выражение одного и того же отношения к миру (а это всеобщий пессимизм, состояние страха перед жизнью и т. п.), Хейзинга исключительное внимание уделяет сравнительному исследованию *различных форм* художественной культуры. Облик средневековья в наших современных представлениях во многом зависит от собственной природы, специфики таких форм отражения реальности, как живопись, история, поэзия, музыка, литература. Изменение наших идей о средневековье, утверждает Хейзинга, связано не столько с ослаблением утрирующего романтического подхода, сколько с заменой интеллектуальных оценок художественными. В настоящее время мы стали не столько читать о прошлом, сколько «смотреть» [31], что способствовало значительному высветлению палитры истории. Это создает для историка определенный парадокс.

В настоящее время «бургундский век», закат средневековья для нас олицетворяют братья ван Эйк, Рогир де ля Пастюр (ван дер Вейден), Ганс Мемлинг, а также скульптор Клаус Слютер. Однако в 40-е годы XIX столетия представления об этой эпохе черпались образованной публикой из хроник, либо из «Истории герцогов Бургундии», либо, вероятнее всего, из «Собора Парижской богоматери». «То, что исходило от этих произведений, — пишет Хейзинга, — было мрачно и горько: кровавая жестокость, скупость, гордыня, мстительность и ужасающая нужда. Для нас же, напротив, над всем концом средневековья излучают свет возвышенная серьезность и глубокий покой братьев ван Эйк и Мемлинга, простая радость, кладезь усердия» [32] Что же точнее передает сущность тогдашней жизни? Или сфера, в которой творили живописцы, была более счастливой, чем та, в которой жили короли, феодалы и литераторы? «Относились ли живописцы — а с ними Рюисброк, народная песня — к зоне мира на краю этого кромешного ада?» Одну картину создают произведения живописи, совсем другую — жалобы хронистов и поэтов. Но, отмечает Хейзинга, природа изобразительных искусств такова, что, когда им приходится выражать горе, они его перемещают в высшую сферу элегии и мира. Напротив, слово выражает всю непосредственность страдания.

Очень большой интерес представляет сравнительный анализ Хейзингой литературы и живописи, слова и изображения — вопрос, к которому он часто возвращался в своих культурологических исследованиях. Поскольку здесь нет возможности остановиться на этом подробнее, остается лишь напомнить, что в данном случае Хейзинга считает, что все, что в франко-фламандской живописи XV в. создает впечатление новизны, чего-то «иного», в действительности есть лишь преимущество зрительного восприятия, преимущество, в эпоху кризиса, живописного выражения над литературным. Тем более это относится к эпохе, когда и живопись, и поэзия довольствовались описанием внешней формы вещей: здесь живописное выражение без труда одерживает победу над литературным. Живописец, отмечает Хейзинга, всегда добавляет к чисто формальному воспроизведению внешнего вида предметов нечто невыразимое. Поэт же, напротив, задавшись той же целью — описать зримую реальность либо высказать уже известную идею, — в словах исчерпает всю сокровищницу невыразимого без остатка. Хотя процессы в живописи и литературе той эпохи совершенно идентичны (их объединяет, по Хейзинге, одна сущностная для поры упадка средневекового мышления черта: тенденция к конкретизации каждой детали, к развитию до предела любой мысли, любого образа), в поэзии, в отличие от живописи, перечисление вещей, которые человек видит или слышит, оставляет впечатление монотонности, невыразительности. Так, в известной миниатюре Поля де Лимбурга «Февраль» собраны все отдельные приметы зимы, однако тщательный перечень деталей растворяется в общей мирной гармонии пейзажа. Перечисление же идет и в тра-

диционном описании утра у пользовавшегося среди современников репутацией выдающегося поэта Алена де Шартье, однако здесь это вовсе не создает впечатления гармонии.

Поэт, считает Хейзинга, свободнее живописца в том, что касается основного сюжета, он не связан ограниченностью материала, но чтобы воспользоваться этой свободой, он должен быть чуть больше гением, чем живописец. «Живописец средней руки всегда остается радостью для последующих поколений. Но поэт средней руки бывает предан забвению» [33]

Как бы ни были различны уровни, достигаемые искусством в этих жанрах, не следует заблуждаться, полагая, будто эти сферы культуры вдохновлялись различными сторонами реальности или ставили различные задачи. Здесь, по убеждению Хейзинги, мы находим все, что рассматривали в качестве характерных черт эпохи: потребность облечь любую идею в четкую форму, изобилие фантазии, безудержное стремление к систематизации. Так, поздняя готика — это «постлюдия», не знающая конца. В искусстве, как и во всем, «форма грозит задушить идею и мешает ее обновлению. У братьев ван Эйк основа еще совершенно медиевальна. Новых идей нет: средневековая система идей, солидно выстроенная, громоздилась к небу: не оставалось ничего кроме как расцветить ее, придать ей красоту. Искусство ван Эйков — это конец» [34]

Итак, для рассматриваемого региона Хейзинга однозначно характеризует позднее средневековье как период упадка и всеобщей депрессии. В нем нет ничего от Ренессанса и оно не связано с Ренессансом никакими нитями. Для Хейзинги, когда бы и где бы ни занялась заря Возрождения, конец средних веков — это тупик. Разумеется, это не противоречит тому, что клонящаяся к закату культура им расценивается как культура очень большой мощи, оставившая глубокий след в дальнейшей истории Запада.

Наблюдая явные моменты изменения культурной жизни на стадии заката средневековья, среди них тенденции, много значившие для будущего: новые религиозно-реформаторские движения, возникновение гуманистических кружков во Франции, проявление черт реализма в искусстве, Хейзинга отрицает за ними сколько-нибудь новаторский характер, интерпретируя эти феномены либо как эпизодическую реакцию на традиции, в этих жестких рамках обнаруживающуюся и гаснущую, либо как крайнюю ступень болезненной истонченности, рафинированности той же схоластической мысли. Конечно, не следует забывать, что объект исследования Хейзинги — культура Франции в период относительного застоя, в условиях, совершенно отличных от атмосферы, сложившейся в этот период в Италии в результате расцвета богатых городов, основы художественной культуры Возрождения. Процессы, в целом характерные для европейского Ренессанса, как итальянского, так и заальпийского, во Франции в одних случаях были очень ослаблены, в других — отмечены гораздо более глубокой, чем в Италии, печатью готики [35] Так, Хейзинга прав, говоря

о сравнительно незначительном влиянии во Франции кружков гуманистов, о присущем французской литературной традиции совершенно ином характере обращения к классическому наследию античности, нежели в Италии, и т. д. Однако эти и подобные черты вовсе не выключали Францию из мощного движения обновления общественно-культурной и экономической жизни, в которую быстрее или медленнее, раньше или позже вовлекались страны Западной Европы.

* * *

Хотя выше шла речь о скептицизме голландского историка в вопросе о «проторенессансных» явлениях в условиях Франции XV в., очевидно, что он не может не быть связан, шире, с его отношением к проблеме Возрождения, со взглядом на итальянский Ренессанс, о котором необходимо в заключение сказать несколько слов [36]. Сдержанность позиции Хейзинги в вопросе о временны́х рамках Возрождения и его географии говорит о стремлении ужесточить понятие, которое он считает «порождением мечты и истории, мечты — прежде всего», хотя эта редукция еще не означает его полной элиминации, что иногда приписывается голландскому историку в нашей искусствоведческой литературе [37] (Скептически относясь к возможности выделения строгих научных критериев, которые можно было бы принять за основу определения Ренессанса как исторического периода, Хейзинга всегда *принимал* тот устойчивый комплекс *исторически наслоившихся* представлений, образов, который, по его мнению, позволяет нам фактически иметь перед глазами яркую, выразительную и в целом достаточно достоверную картину Возрождения, при этом ограниченную разумными временны́ми пределами.)

Как историк Хейзинга движим прежде всего стремлением противостоять широко распространившимся в буржуазной истории искусств конца XIX—начала XX в. тенденциям безмерно раздвигать пределы Возрождения, относя все большее число художественных феноменов к «проторенессансным» при отсутствии каких-либо содержательных определений собственно культуры средних веков.

В вопросе о Возрождении, как и при изучении средних веков, Хейзинга мыслит как историк эпохи, а не как историк искусства; его интересуют столкновения и взаимопереходы значительных эпох и в меньшей мере проблема отнесения к ним той или иной фигуры, стиля, произведения. Его позиция в вопросе о периодизации западноевропейского искусства XIII—XIV вв. определяется его общеисторическими взглядами. Хейзингу можно понять так: зачем, например, относить Данте к Ренессансу в качестве провозвестника последнего, когда тем самым мы обедняем собственное содержание XIII в., разрушаем его целостность, «похищая» то, в чем должны как раз признать лучший цвет времени? Это размывает историческую картину и Ренессанса, и средневекового треченто [38]. Мы никогда не поймем средневеко-

вья полностью, считает Хейзинга, если все, что выходит за какие-то нами же устанавливаемые пределы, рамки сложившегося у нас клише «типа» культуры, станем считать симптомами других эпох, иной культуры [39]

Конечно, это не изменяет того обстоятельства, что в ряду западных теоретиков, историков, занимающихся проблемами Возрождения, Хейзингу можно безусловно отнести к представителям тенденции медиевизации культуры Северного Возрождения (медиевизации, не просто «готизации»: сама проблема могучего влияния готики в странах Северной Европы у историков искусства находила различное разрешение) [40]; но в отличие от большинства буржуазных эстетиков голландский ученый менее всего склонен исходить из формально-стилевых характеристик произведений искусства. В основе его суждений всегда — сравнительно-исторический анализ эпохи, критерии историка мировой культуры. Его работы о Ренессансе содержат много интересных наблюдений [41], а также веских критических соображений по поводу ренессансной историографии. Многие из идей, легших в основу позднейших западных концепций Ренессанса, восходят к критической концепции Хейзинги (например, работы Э. Панофского и др.).

Огрубленное противопоставление средневековья как культурной эпохи замкнутого коллективизма индивидуалистическим чертам культуры Возрождения Хейзинга критикует у К. Лампрехта, видя в этом вульгаризацию буркхардтовского портрета Ренессанса. Труды швейцарского историка всегда оставались для Хейзинги непревзойденным образцом исследования культуры и охватываемых ею сторон общественной жизни, культурологического синтеза. Тем не менее Хейзинга ставит под сомнение или прямо опровергает фактически все линии реконструкции Возрождения, намеченные Буркхардтом и получившие односторонне-утрированное развитие у его последователей. Трактовка Буркхардтом Ренессанса как воплощения в исторической эпохе идеального образа культуры sui generis Хейзинге никогда не казалась убедительной. Тем более что подобное видение Ренессанса, блещущего всеми красками, достигается не только за счет обособления его Буркхардтом как привилегированного этапа художественного и духовного совершенства, но в еще большей мере за счет противопоставления его сложившемуся в исторической традиции образу культуры средневековья. Восхищаясь «прочным зданием», возведенным Буркхардтом, «грандиозным, как сам Ренессанс», Хейзинга тем не менее указывает на односторонность подобного подхода. Так, он находит, что проведена слишком резкая грань между ситуацией Италии и других стран Западной Европы; при этом остались незамеченными различные пласты культуры (среди них и средневековый) внутри самой итальянской культуры. Уязвимы не только территориальные, но и временны́е рамки, утверждаемые Буркхардтом для Ренессанса. Данте и Петрарку Буркхардт относит к числу предшественников Возрождения, с чем Хейзинга, разумеется, не согласен.

В позднейших концепциях понятие «Ренессанс» оказалось полностью оторванным от его исторической основы — усвоения античного наследия (Сабатье, Куражо и др.). Такой «Ренессанс», без античности, в готической Северной Европе можно было, конечно, обнаружить в XV в. повсеместно. При этом применительно к Франции основываются на творчестве фламандских мастеров с их новым чувством природы, реальности. Но ни в понятии «индивидуализм», со времен Буркхардта широко использовавшемся для объяснения характера культуры Возрождения, ни в пришедшем ему на смену «ключевом» понятии «реализм» Хейзинга не видит достаточного основания для определения сущности эпохи, для характеристики ренессансной культуры [42]

Прежде чем ставить в качестве антиномической проблему: Ренессанс либо средневековье, историку важно, считает Хейзинга, выяснить соотношение таких движений, эпох, как Ренессанс и Реформация, как конец Ренессанса и его переход в барокко, в контрреформацию. Но именно в этом крупном, общеисторическом плане Хейзинга существенных изменений в сравнении с эпохой средневековья не видит; не видит, во всяком случае, в том, что в исторической традиции последних десятилетий рассматривалось как составляющее неотъемлемую и оригинальную сущность Ренессанса. Ни возрождение древности, ее идеализация как былого совершенства, ни гуманистические идеи и формы деятельности, ни тяга к прекрасному, стремление возвысить жизнь до уровня произведения искусства, ни щедрость эпохи на яркие индивидуальности, ни гордая независимость натуры, отвага людей Нового времени, дух дерзкой авантюры — ничто в глазах Хейзинги не является чем-либо, что не было знакомо истории средних веков; многое (как это явствует из «Осени. .») глубоко укоренено в культуре средневековья. Реализм в его натуралистическом выражении присущ схоластическому мышлению и высокому искусству позднего средневековья, неотделимому от типично средневековых мировосприятия и метода.

Хейзинге кажется совершенно неправомерным говорить о новой личности начиная с Ренессанса: средние века дали Абеляра, Иоанна Солсберийского, Кретьена де Труа, Вольфрама фон Эшенбаха, Вилара де Оннекура и многих других. Разумеется, отрицать индивидуальность как таковую невозможно ни в какую эпоху. Правомерно ли отрицать человеческий, одухотворенный, индивидуальный фактор, например, средневекового искусства, печать проникновенной индивидуализации на скульптурах Шартрского собора? Но у этой индивидуализации — свой, особый, характер, от которого будет отличаться характер индивидуальности Возрождения, одухотворенной новым, иным осознанием, восприятием себя и мира [43]

Стремясь опровергнуть ряд преувеличений, свойственных концепциям ренессансной культуры, Хейзинга, например, отклоняет долгое время бытовавший тезис о гедонизме, неверии, упоительной языческой «нечестивости» гуманистов (ирония,

насмешки в адрес духовенства и церкви, свойственные литературным кругам, давали о себе знать на протяжении всего средневековья; к тому же неверующие гуманисты не олицетворяют собой Возрождения в целом). Сопоставляя ментальность двух эпох, Хейзинга отрицает такой факт, как переориентация мировоззрения в пору Ренессанса, постепенное, но неуклонное высвобождение его из оков догматики, считая изменения незначительными, не оказавшими воздействия на общую ситуацию и характер знания. Хейзинга считает Ренессанс культурой, основанной на авторитете, для которой характерны догматизм, поиски нормативности, вечно значащих критериев эстетики, политики, истины; Макиавелли — формалист еще более ригористичный, чем папа Григорий VII. Дюрер и Макиавелли, Ариосто и Ронсар — все тяготеют к имперсональным, раз и навсегда зафиксированным системам искусства либо знания. Очень медленно отмирают такие формы средневекового мышления, как формализм и антропоморфизм (до Декарта один лишь Леонардо применяет новые формы исследования истины). Тенденцию особо выделять ренессансную индивидуальность Хейзинга считает предельной модернизацией сознания людей той эпохи; он подчеркивает социально бесплодный характер осознания личной автономии человеком этой эпохи, социальную немобильность Ренессанса, означающую при сравнении со средневековьем скорее застой, чем обновление.

Раскрепощение человеческого духа, утверждение прав разума и человеческой природы как порождение Ренессанса Хейзинга также считает крайне преувеличенными: в творениях самых великих представителей схоластики, утверждает он, таких, как Фома Аквинский (сюда же Хейзинга относит и Данте, перед чьим образом гражданина и художника преклонялся в течение всей жизни), эстетически-оптимистическая концепция мира начинает побеждать прежнюю идею отказа от нее. Итак, почти все было известно: жажда прекрасной жизни, притягательная сила идеала, в том числе античности («в действительности сквозь все средневековье. светит ясный образ античности»), любовь к красоте, жизнь на высоте произведения искусства. Конечно, при этом «Италия открыла новые горизонты прекрасного».

Разумеется, Ренессанс был в истории чем угодно, только не однородным явлением: это касается существенных сторон его социальной жизни, его мышления. Это касается и его искусства. Все же есть общий «фокус», в котором сходится все то новое, что заключала в себе эта противоречивая, сохранившая многое из средневековья эпоха. Так, Н. И. Конрад, также изучавший ее в свете истории всемирной культуры, видит наиболее общие и в то же время основные движущие силы эпохи Ренессанса в гуманизме и «возрождении», в стремлении построить новую систему мировоззрения, хотя в способах, которыми это утверждалось, «совершенно нового» для истории не было [44]

И в области искусства и литературы, где разрыв Ренессанса со средневековьем может показаться решающим, Хейзинга находит

преемственность гораздо более значительной, чем принято было считать. Во всяком случае, из великих форм художественных достижений предшествующего периода ничто не отмерло. В литературе рыцарская романтика царит до XVII в.; до XVIII в. включительно культивируется пастораль как излюбленное средство выражения чувства; не исчезает аллегория, облагороженная Ренессансом; наряду с аллегорией еще длительное время после Ренессанса сохраняется использовавшийся средневековьем мифологический аппарат.

Итак, с точки зрения Хейзинги, Ренессанс исчерпывает себя в ряде художественных феноменов, за которыми нет общего горизонта. («Когда я говорю об итальянском Ренессансе, у меня перед глазами — все, что находится между Донателло и Тицианом, и *ничего другого*» [45].) Это, согласно Хейзинге, «воскресное облачение жизни»; в то же время развитие культурной линии средневековья продолжается *сквозь* Ренессанс («в действительности. все время, пока длился Ренессанс, продолжалось средневековье»), последний тем самым остается на поверхности [46] Здесь «каждая культурная форма, каждая мысль изменяется в неповторимый миг, ее собственный. Это изменение не касается культурной формации в целом» [47]

Однако не следует полагать, что эта концепция Ренессанса представляет собой в творчестве Хейзинги нечто категорически, раз и навсегда очерченное, негибкое, неизменяющееся. То, чего мы здесь коснулись, связано с желанием историка поставить определенный заслон ширившейся тенденции к размыванию всяких, временны́х и географических, пределов понятия «Ренессанс», отказаться видеть в нем довольно абстрактную культурную модель, строящуюся прежде всего в качестве антипода культуре средневековья, как бы «отталкиваясь» от всего, что было (весьма неточно) известно о позднем средневековье. В работе о Возрождении, явившейся развитием многих тем «Осени. .», Хейзинга ставил своей целью в первую очередь «вернуть» средним векам то, что, по его убеждению, было заложено глубоко в их культуре.

Уже в написанной позднее, в 30-е годы, работе «Ренессанс и реализм» Хейзинга обнаруживает несравненно более позитивное отношение к реальному историческому содержанию понятия «Ренессанс». Здесь проявляется новое (надо сделать оговорку: это касается *художественной культуры*) в сравнении с прежними высказываниями Хейзинги о сущности Возрождения: образ Ренессанса выступает «проясненным», эстетически — новым по отношению к средним векам. Так, Ренессанс с его «широкой, простой манерой» противоположен декоративности, формализму, скрупулезности средних веков, его эстетика их сознательно отвергает. Блистательную специфику Ренессанса мы ощущаем в высказываниях Хейзинги об искусстве Микеланджело, Ариосто, Рабле.

Это период недолгий (Хейзинга придерживается той же установки на ужесточение временны́х и географических рамок Возрождения), но к нему приложимы яркие характеристики, подтвер-

ждающие его исключительность, особое место в истории мировой художественной культуры; теперь Хейзинга скорее склонен в вопросах эстетики *противопоставлять* картину Ренессанса средневековью. Пусть это по-прежнему «воскресное облачение», но оно уже не с чужого плеча, каким оно представало у Хейзинги в полемике с буркхардтовской концепцией Ренессанса, когда Хейзинга находил здесь все то же, едва видоизменившееся средневековье, не узнанное историками.

Традиционный образ Ренессанса, неотъемлемый, как писал Хейзинга в предыдущей работе, от нашего культурного (и обыденного) сознания, значительно освобождается теперь от налета скептицизма; однако это в меньшей мере коснулось теоретических воззрений Хейзинги на Ренессанс.

Хейзинга по-прежнему считает, что понятие «Ренессанс» относительно произвольно и не имеет ясно выраженных границ. Зато образ, давно сложившийся, и сейчас полон «исторической убедительности», передает для нас «живую радость творить». «Вовсе не обязательно, — считает Хейзинга, — уточнять форму и суть этого расцвета культуры, чтобы иметь перед глазами эти явления живыми в их пестром многообразии и гармонии» [48]

Все же, касаясь творчества Хейзинги-историка в целом, следует отметить существенное различие в историографическом представлении Хейзингой культуры средних веков и художественных проблем Возрождения. Так, «Осень средневековья» дает нам ясное представление об идее позднего средневековья, которой руководствовался выдающийся голландский историк, достаточно полное, чтобы ощущалась надобность в формулировке им основных положений его концепции либо методологических принципов (чего Хейзинга, как правило, избегает); здесь есть *картина* средневековья. Это обусловлено тем, что в «Осени. .» Хейзинга воссоздает систему культуры в неразрывной связи с жизнью общества, исследуя прежде всего социальную основу культуры, ее задачи. Судя по позиции Хейзинги в отношении феномена Ренессанса, здесь такой картины, строго исторического характера, быть не может. В социально-экономическом плане Хейзинга существенных изменений не находит, отвергая, во всяком случае, идею раннего капитализма в условиях городской культуры Италии. Но в итоге теперь, когда Хейзинга склонен расценивать художественную культуру итальянского Возрождения скорее по контрасту с достижениями высокого искусства позднего средневековья, при этом наделяя ее чертами достаточно «традиционной» идеальности: совершенной гармонии, ясности и т. п., — трудно избавиться от впечатления, что Хейзинга, так же как и Буркхардт, отдал дань идеальному образу культуры sui generis, но с тем различием, что Буркхардт видел здесь начало исторического поворота в культуре и сознании общества, Хейзинга же резко «обрывает» Возрождение к Новому времени.

Работа «Ренессанс и реализм», так же как и предыдущая работа Хейзинги — «Проблемы Ренессанса», содержит прежде

всего многосторонний, глубокий анализ критериев, берущихся за основу при попытках научного определения Возрождения, его сущности, истоков и границ. Хейзинга отвергает попытку обращения к категории реализма в целях объяснения сущностной новизны восприятия и отражения мира в эпоху Ренессанса (также восходящую к Буркхардту). Прежде всего, для Хейзинги Ренессанс вовсе не есть новое ви́дение мира. Связь Ренессанса и реализма действительно была бы решенной проблемой, если бы, пишет он, Ренессанс и в самом деле был «открытием мира и человека» (Мишле, Буркхардт), а реализм означал, как принято считать, возможно большее приближение к верному действительности изображению вещей. Однако реализм оказался практически удобным понятием для придания большей четкости контурам Возрождения, поскольку его в качестве эстетической категории легче определить и описать, чем понятие «Ренессанс», под которым можно подразумевать все, что угодно.

Признавая реализм свойственным некоторым этапам ренессансной поры, Хейзинга видит в этом реализме художественное воплощение типично средневекового мышления, с его тягой всемерно приблизиться к обстоятельной и точной передаче природы и облика вещей (Хейзинга предпочитает называть его «пластическим номинализмом»). Хотя реализм примерно с 1400 г. начинает осознаваться художниками и мыслителями в качестве проблемы и задачи (открытие перспективы Учелло, новых живописных средств — Мазаччо и др.), эти совпадения во времени (Gleichzeitigkeiten) носят, по мнению Хейзинги, довольно случайный характер. Об этом свидетельствует разная мера реализма в различных жанрах ренессансного искусства: так, в литературе, где в отличие от живописи (реалистичной скорее по форме, являющейся в сравнении с литературой гораздо большей «тайной» в том, что касается ее сущности) реализм гораздо больше относится к ее существу [49], он в эпоху Ренессанса продолжает пребывать на втором плане.

Эти спорадические проявления реализма, вылившись в стремление и способность к реалистической форме выражения, кульминируют гораздо раньше, чем то *движение духа*, которое мы зовем Возрождением. Если брать за основу классификации *реализм*, то, по убеждению Хейзинги, именно в силу реализма итальянское кватроченто следовало бы определить как средневековое в своей основе. В чинквеченто дух Возрождения достигает своей кульминации, реализм *преодолевается* и должен быть преодолен, дабы Возрождение могло достичь «собственной, ему присущей сути: благородной формы, большого стиля, эпико-драматического жеста, совершенной линии» [50] Так, в А. Дюрере, «чьи поиски прекрасного выходили за пределы природного», Хейзинга видит великую фигуру, воплотившую переход через реализм к Ренессансу. У Микеланджело этот поворот уже совершается со страстной осознанностью. Для него, пишет Хейзинга, изображение чего-либо земного в его ограниченной особенности было принижением

искусства, будь то самая что ни на есть совершенная красота. (В творениях Леонардо Хейзинга усматривает нетипичный для Возрождения, «заниженный», копирующий натурализм, но связывает это с научным гением Леонардо, с его жаждой проникновения в тайны природы.) Таким же образом реалистические тенденции в литературе преодолены и сняты в высшем принципе Ренессанса, в гармонии. Это прежде всего Ариосто: сочетание земного жизнелюбия и светлой, виртуозно разыгранной рыцарской грезы, безграничного воображения и точности; все ясно, непосредственно, чисто и просто, как летнее небо [51] Ариосто в литературе, Рафаэль в живописи: кто хочет охватить понятие Ренессанса во всем его объеме, тому достаточно этих двух имен.

При этом Хейзинга подчеркивает, что жизнерадостность и веселость Ренессанса *не есть реализм*, поскольку реальность, облагороженная им и возвышенная до стиля, на самом деле мрачна. И в связи с Рабле Хейзинга предпочитает говорить о реализме, преодоленном через Ренессанс. Рабле ломает пропорции действительности, превращает все в гигантскую комическую фантасмагорию [52] Это возвращает в мифическое, дифирамбическое, Гераклово, — то, что уже не могло быть выражено в аллегориях церкви или «Романа Розы», т. е. в наивно, спонтанно «реалистических» формах, присущих средневековой культуре. С торжеством Ренессанса форма становится героической. Подлинная культура Ренессанса — это, по Хейзинге, сочетание *двух* уровней: звонкой ясности, радостной незамутненности души с неистовым, кружащим в вихре хаосом, взаимодополнение совершенной гармонии и «гиперреализма». Героическая фантазия объединяет и Рабле, и Ариосто с тем, кто выше их обоих: с Микеланджело.

С точки зрения Хейзинги, именно средневековье всегда было наивно реалистическим — насколько ему это позволяла техника выражения. Однако надо указать и на порождающую трудности существенную неоднозначность термина «реализм» у Хейзинги, во всяком случае, применительно к культуре средних веков. Несмотря на некоторые оговорки, он не склонен делать существенное различие между реализмом и натурализмом, в других же случаях сближает его с духом схоластики, называя «пластическим номинализмом». Стиль средневековья Хейзинга считает «реалистическим», поскольку к чертам реализма он относит свойственную схоластике детализацию, рядоположность объектов, значительный натурализм, в частности в изображении нагого тела, особенно свойственный изображениям «danse macabre». Сюда же Хейзинга относит и склонность к воплощению, наглядному изображению любого мифа, подробнейший перечень деталей, неизбежно обусловленный уважением к декоративной пышности, церемониалу с его бесчисленными аксессуарами, отягощенному символикой. Тот же реализм, согласно Хейзинге, постулировался и схоластическим учением, выдвигавшим требование правдоподобия. Одновременно Хейзинга подчеркивает, что искусство средних веков *нереа-*

листично по духу, так как в конечном счете направлено на идеальное, всеобщее.

Во всех случаях реализм в концепции Хейзинги выступает не как направление и не как метод, связанный с мировоззрением, а главным образом, как определенный *технический этап* в эстетическом освоении мира. Он может возникать, существовать в *любые* эпохи: но в основных чертах он всегда тождествен себе.

Согласно Хейзинге, реализм не может служить критерием при определении художественной сути Ренессанса, поскольку хотя в истории он нередко выступал и как протест, и как реакция против чрезмерной стилизации образа и мысли, как оздоровление, однако именно для рассматриваемой поры он был всего лишь выражением кризиса роста. Реализм обычно — у истоков направлений, которые, развившись, обретя собственную форму, становятся как бы его антиподом. Новая символика, новое стилизующее воплощение тем значительнее, чем прочнее они уходят корнями в предшествующий реализм: Хейзинга относит это к Ренессансу, барокко, классицизму, романтизму. И тем не менее реализм — это «довольно-таки побочное явление культуры, возникающее, подчас совершенно неожиданно, то здесь, то там, чтобы затем столь же неожиданно исчезнуть» [53] Реализм может проявляться и длительное время держаться лишь во второстепенном, поскольку в главном он уступает место «большому искусству», т. е. искусству с определенной направленностью, смыслом, которые объединяют и кристаллизуют присущие ему формы выражения. Это большое искусство, тесно связанное со стилем жизни (оно коренится в культе, который может быть и нерелигиозного характера), должно будет вновь и вновь преодолевать реализм [54]

После Ренессанса, пишет Хейзинга, вновь начинается длительное, устойчивое восхождение реализма: реализм достигает своей кульминации прежде всего в голландском искусстве [55] Тщательное проникновение в натуру, в тайны природы, по убеждению Хейзинги, углубляется *с исчезновением* ренессансных явлений. Оно ведет к Новому времени, к Бэкону.

Йохан Хейзинга (1872—1945) — с 1905 г. профессор Гронингенского, с 1915 — Лейденского университетов.

[2] Здесь в первую очередь следует назвать получившии мировую известность фундаментальный труд Й. Хейзинги «Homo Ludens» (Haarlem, 1938). См. о нем прежде всего: *Аверинцев С. С.* Культурология Йохана Хейзинги // Вопр. философии. 1969. № 3; *Баткин Л. М.* Йохан Хейзинга // Советская историческая энциклопедия, 1974. Т. 15. С. 564—565.

Одна из основных работ Хейзинги, содержащая критику эпохи — «Неопределенность. Опыт диагностики зла нашего времени» (Incertitudes. Essai de diagnostic du mal dont souffre notre temps. P., 1939), весьма близка по тематике «Духовной ситуации эпохи» К. Ясперса (*Jaspers K.* Die geistige Situation der Zeit. B., 1932). Симптоматично и то, что предисловие к изданию данной книги Хейзинги на французском языке в 1939 г. написано Г. Марселем.

Huizinga J. Herfsttij der middeleeuwen. Haarlem, 1919.

В этом направлении метод Хейзинги резко критиковали прежде всего представители исторической науки Германии, Италии, Голландии, в частности С. Антони, Д. Кантимори и др.

[6] Многие западные критики (например, итальянский историк Д. Кантимори и др.) упрекают Хейзингу в том, что он «принял Шпенглера слишком всерьез». Но он действительно принял Шпенглера «всерьез» и как культуролог не мог иначе. (Совсем по-иному он отнесся к шпенглеровской идее истории.) Определенное сходство культурологических задач Хейзинги и Шпенглера не подлежит сомнению. В то же время, отдавая должное новизне и смелости гипотез Шпенглера, его способности к синтезирующему взгляду на исторически сложившиеся культуры (см., например: *Huizinga J.* Wege der Kulturgeschichte. Studien. München, 1930), Хейзинга был (и с годами — по мере обнаружения откровенной реакционности шпенглеровской философии — все более) его антагонистом в мировоззренческом, гуманистическом плане.

Хейзинга предупреждает также, что литературные источники того времени — хроника, поэзия — сохранились почти в полном объеме, а живопись — фрагментарно, что усугубляет разнородность впечатлений от общей картины эпохи.

[8] Очевидно, с этим связаны адресованные Хейзинге упреки в «антиисторизме» и «социологизме» в духе К. Лампрехта, хотя сам он занимал резко критическую позицию в отношении упрощенческого, схематического подхода Лампрехта к задаче типологизации эпох.

[9] Здесь в первую очередь надо выделить очень характерное для научных интересов Хейзинги исследование «Идеалы в истории человечества» (Über historische Lebensideale, 1915), вошедшее в сб.: Geschichte und Kultur. Stuttgart, 1954).

[10] Об обращении М. Блока в работе «Феодальное общество» (1923) к социальной психологии см.: *Барг М. А.* Проблема социальной истории в освещении современной западной медиевистики. М., 1973. С. 48 и след.; *Розовская И. И.* Проблематика социально-исторической психологии в зарубежной историографии XX века // Вопр. философии. 1972. № 7; *Гуревич А. Я.* М. Блок и «Апология истории» // Блок М. Апология истории, или ремесло историка. М., 1986. 2-е изд. См.: Предисловие О. Капитани к изданию работ Хейзинги по методологии истории на итальянском языке (*Huizinga J.* La scienza storica. Introducione di Ovidio Capitani. Roma-Bari; Laterza, 1974).

[12] Ibid. P. XXIII.

[13] Касаясь борьбы между историзмом и социологией в исторической науке, между старой историографией и требованиями новых подходов, характерными для XX в., Хейзинга отмечал, что в период, отмеченный этой борьбой, история беспечально продолжала свой путь, не смущаемая требованиями методологического порядка, которым она по своей природе никогда не могла достаточно удовлетворить. Ее суть не изменилась, характер ее продукции остался тем же. См.: *Huizinga J.* Wege der Kulturgeschichte. S. 22.

[14] Ibid. S. 56.

[15] Поэтому Ренессанс (который, с точки зрения Хейзинги, есть не ясно постижимая форма, а нечто условно вычлененное) даже под пером Буркхардта остается чем-то смутным. Огромное мастерство Буркхардта, считает Хейзинга, сказалось в анализе частного, конкретного в Ренессансе: в анализе семьи, честолюбия и т. д., т. е. там, где проявляется возможное в данном случае чувство формы.

[16] «Истинные проблемы истории культуры, — пишет Хейзинга, — это всегда проблемы формы, структуры и функций социальных феноменов. Но это не значит, что история культуры должна быть попросту поставлена на службу социологии. История культуры рассматривает явления в их собственном характерном значении» (*Huizinga J.* Wege der Kulturgeschichte. S. 58).

[17] Цит. по: *Барг М. А.* Категории и методы исторической науки. М., 1984. С. 7.

[18] *Capitani O.* Introduzione // *Huizinga J.* La scienza storica. P. X.

[19] Хейзинга уделяет большое внимание идее смерти в средневековье (как позднее это делают «Анналы», Бродель), особенно ее символике, ее воплощению в искусстве; он отмечает крайне эгоистический характер мыслей средневекового человека о смерти (см. главу «Ви́дение смерти» в «Осени средневековья»).

[20] В своих работах о средних веках Н. И. Конрад отмечает «интересную трактовку формализма Й. Хейзингой», однако подробнее к этому вопросу не возвращается. См.: *Конрад Н. И.* История // Избранные труды. М., 1974.

[21] *Huizinga J.* Le Déclin du Moyen Age. P., 1948. P. 251.

[22] Хейзинга одним из первых исследователей стал уделять большое внимание древним, архаическим корням рыцарства.

[23] «Конечно, — замечает Хейзинга, — в Данте не без основания видят предшественника Возрождения; но так же я могу усматривать в Рембрандте предшественника Иозефа Израэльса и тоже не буду неправ» (*Huizinga J.* Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus. Darmstadt, 1971. S. 2).

[24] Еще в «Осени средневековья» Хейзинга писал: чтобы избежать неудобств, связанных с подвижной природой двух терминов — «средневековье» и «Ренессанс», — самым надежным было бы оставить их для первоначально обозначавшихся ими эпох и не говорить о Ренессансе в связи с Франциском Ассизским, так же как в связи с Клаусом Слютером и братьями ван Эйк (См.: *Huizinga J.* Le Déclin du Moyen Age. P. 342.)

[25] Ibid. P. 66.

[26] В связи с творчеством Яна ван Эйка Хейзинга замечает, что хотя трудно удержаться от искушения отнести мирное, благочестивое искусство великого мастера к кругам devotio moderna, с присущим им культом добродетели и благочестия, однако, как позднее Рубенс, ван Эйк принадлежал к придворным кругам, был блистательным дипломатом. Набожно, мистически настроенные приверженцы devotio moderna не принимали расцветавшее в их эпоху великое искусство. И напротив, искусству всемерно покровительствовали бургундцы: епископ Давид Утрехтский, император Карл Смелый.

[27] Эта эпоха натурализма в описании физических и душевных переживаний, отмечает Хейзинга, в литературе началась раньше: образцом натурализма являются приписываемые св. Бонавентуре «Meditationae Christi» (ок. 1400). Но к концу XIV в. в искусстве изображения деталей живопись опередила литературу.

[28] *Huizinga J.* Le Déclin du Moyen Age. P. 328.

[29] Ibid. P. 327.

[30] «Как это часто бывает, — пишет М. В. Алпатов, — ван Эйк, первый взглянувший на мир под новым углом зрения, смог увидеть его во всей его цельности, во всем богатстве и разнообразии. Искусство первого нидерландского реалиста более полнокровно и жизненно, чем искусство его ближайших наследников. В этом он разделяет судьбу Мазаччо и Донателло, которые занимают сходное место в истории итальянского искусства» (*Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств: В 3 т. М., 1956. Т. 2. С. 84).

Значительно позднее в работе «Культура Голландии в XVII веке» (1941) Хейзинга с сожалением констатирует, что современное преимущественно эстетическое восприятие исторических эпох, ориентация в первую очередь на сохранившиеся произведения изобразительного искусства, делают односторонним наше проникновение в прошлое, искажают историческую реальность.

[32] *Huizinga J.* Le Déclin du Moyen Age. P. 303.

[33] Ibid. P. 349.

[34] Ibid. P. 329.

[35] В. Н. Лазарев, говоря о влиянии готики в Северной Европе, одновременно подчеркивает и несомненные перспективы поздней готики для будущего культуры этих стран. Как и Хейзинга, он связывает этот стиль с развивающимся «эмпирическим реализмом». Но для голландского историка это эмпиризм и ничего больше, упадок высокого искусства. Между тем В. Н. Лазарев в исследовании, посвященном итальянскому Возрождению, касаясь Северной Европы, отмечал, что здесь «позднеготический стиль явился определенным шагом вперед. Он нес в себе зачатки того эмпирического реализма, который перерос в новое качество у братьев ван Эйков» (*Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. М., 1959. Т. II. С. 216).

А. Б. Стерлигов характеризует это время во Франции как «позднеготический период, богатый предвозрожденческими новациями и чреватый близкими переменами. .» (*Стерлигов А. Б.* Периодизация французской живописи XV века // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978. С. 266). В этой же работе автор справедливо замечает: «И в других областях культуры можно найти отдельные приметы „ренессансности“, но в единую картину они сливаются только в изобразительном искусстве» (Там же. С. 262—263).

Huizinga J. Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus. Darmstadt, 1971.

См., например: *Гращенков В. Н.* О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения. С. 216.

[38] Поэтому вместо перманентных и, с точки зрения Хейзинги, абсолютно непродуктивных пересмотров и перестановок хронологических вех истории самым надежным было бы оставить эти термины для первоначально обозначавшихся ими эпох и олицетворяемых ими феноменов.

[39] *Huizinga J.* Le Déclin du Moyen Age. P. 342. Стоит отметить, что М. В. Алпатов, будучи горячим сторонником тенденции видеть в Данте и Джотто подлинных провозвестников Ренессанса, тем не менее справедливо замечает, что спор о принадлежности их к «средневековью» или к «Ренессансу» содержит в себе опасность схематического, догматического подхода к искусству. Здесь будут отражаться наши общие представления о средневековье и о Ренессансе, для самого же искусства здесь мало что меняется. Если мы будем считать Данте человеком Нового времени, это понятие о Новом времени должно быть сильно расширено. Если мы отнесем и Джотто, и Данте к средневековью, это будет означать, что мы приписываем средневековью огромный творческий диапазон. См.: *Алпатов М. В.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.; Л., 1939. С. 214—215.

[40] См. примеч. 35.

[41] В статье «Об эпохе Возрождения» Н. И. Конрад отмечает: «Среди новейших авторов, занимавшихся проблемами западноевропейского Ренессанса как особой исторической эпохи, большой интерес представляет, как мне кажется, Huizinga J. (1872—1945)» (*Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972. С. 235).

[42] Свое понимание термина «реализм» — в связи с критикой этого понятия как ключевого при объяснении становления ренессансной культуры — Хейзинга дает в работе «Ренессанс и реализм».

[43] Характер этой средневековой, готической одухотворенности, ее особенность, неповторимость замечательно выразил М. В. Алпатов. Так, он пишет о галерее скульптурных образов Реймсского собора: «Эти лица глубиной своих душевных переживаний и индивидуальной неповторимостью своих черт кажутся порой более „современными“, чем многие образы итальянских мастеров раннего Ренессанса. Реймсская скульптура дает пример крайней степени эмансипации человеческой личности, доступной в пределах средневековой системы. Однако она не переходит границ развития средневекового реализма. Это касается прежде всего выражения лиц. Повышенная душевная жизнь не раскрывает их личности, не приобщает их к реальной действительности. Наоборот, она вовлекает их в ту трансцендентную устремленность, которой проникнут весь готический собор. Даже в тех случаях, когда одна фигура обращается к другой с вопросом или приветствием, собеседник не замечает ее; погруженный в свою созерцательность, он не слышит слов вопрошающего. Глубокая внутренняя сила пронизывает все готические фигуры, но связь между ними лежит не в плане их непосредственных жизненных отношений; она сокрыта в области, находящейся за пределами непосредственно чувственных восприятий» (*Алпатов М. В.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. С. 80).

[44] *Конрад Н. И.* История // Избранные труды. С. 261.

[45] *Huizinga J.* Renaissance und Realismus. S. 39.

[46] Здесь Хейзинга, имея в виду исключительно требования преобразования религии и церкви, поддерживает разделявшийся рядом буржуазных историков, прежде всего Э. Трельчем, тезис о преимущественно преемственном характере деятельности реформаторов, о продолжении в Реформации «чистого средневековья». В действительности продолжением «средневекового культурного идеала» была лишь контрреформация, если видеть в ней и реакцию католицизма, и всю совокупность наступательного движения феодализма.

О проблемах и критериях сопоставления Возрождения и Реформации см.: Культура эпохи Возрождения и Реформация / Под ред. В. И. Рутенбурга. М., 1981; О Реформации: Философия эпохи ранних буржуазных революций / Под ред. Т. И. Ойзермана, Н. В. Мотрошиловой, Э. Ю. Соловьева. М., 1983; *Соколов В. В.* Европейская философия XV—XVII веков. М., 1984.

Huizinga J. Renaissance und Realismus. S. 53. Ренессанс, по Хейзинге, не является и пограничной областью между средними веками и современной культурой. «Из существенных линий, разделяющих старую и новую культуру западно-

европейских народов, одни пролегают между средневековьем и Ренессансом, другие — между Ренессансом и семнадцатым веком, иные проходят сквозь Ренессанс; немало и таких, которые пролегают либо уже сквозь XIII, либо еще только сквозь XVIII в.» (*Huizinga J.* Renaissance und Realismus. S. 59—60).

[48] *Huizinga J.* Renaissance und Realismus. S. 68.

[49] Реалистический характер искусства «еще ничего не говорит нам о духе, его породившем». Реализм в литературе скорее дает нам возможность получить ясное представление о сути этого художественного явления, поскольку в литературе ввиду эксплицитной выразительности слова мы можем наряду с формой судить и о духе. Именно параллели с современной словесностью опровергают, по убеждению Хейзинги, возможность отнесения искусства ван Эйков к реализму. Так, пишет Хейзинга, если в Бредерламе и ван Эйках видят реалистов, то ведь их современники Фруассар и Шастелен, авторы хроник, были в своем искусстве не менее реалистичны: но кто в целом мире стал бы относить Фруассара к реалистам?. Конечно, если исходить из формы, ван Эйки законченные реалисты, но о их духе нам почти ничего не известно. Все, что пишет по этому поводу современная эстетика, считает Хейзинга, — плод досужего воображения.

[50] *Huizinga J.* Renaissance und Realismus.

[51] Именно в этом плане поэма Ариосто прекрасно охарактеризована Н. Г. Елиной при сопоставлении с поэмой Тассо. См.: *Елина Н. Г.* Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и контрреформация // Культура эпохи Возрождения и Реформация.

[52] Здесь предварены взгляды на творчество Рабле одного из основателей «Анналов» — Л. Февра, но без крайностей, присущих концепции последнего.

[53] *Huizinga J.* Renaissance und Realismus. S. 67.

[54] Разумеется, вопрос о художественной основе Возрождения, в том числе о реализме как составной части этой основы, не подлежит однозначному решению. В марксистской литературе вопрос о преобладании реализма в искусстве Возрождения, как и проблема его исторической специфичности в эту эпоху или проблема особенностей значения термина «реализм» применительно к этому культурному контексту, — все они рассматриваются во всем своем диапазоне. См., например, исследования М. В. Алпатова, В. Н. Лазарева, А. Ф. Лосева и др.

[55] По этому вопросу см. прекрасное позднее исследование Хейзинги «Голландская культура в XVII веке» (Nederlands beschaving in de 17-e eeuw. Een schets. Haarlem. 1941).