

Лосев Алексей

# Эстетика возрождения

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава первая. ВОСТОЧНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ.....	3
Глава вторая. ЗАПАДНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ.....	21
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	27
Глава первая. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ.....	27
Глава вторая. ПЛАТОНИЗМ, НЕОПЛАТОНИЗМ И ГУМАНИЗМ.....	50
Глава третья. БЫТОВЫЕ ТИПЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	73
Глава четвертая. ОБРАТНАЯ СТОРОНА ТИТАНИЗМА.....	80
Глава пятая. ИДЕАЛИЗМ И МАТЕРИАЛИЗМ.....	93
ПРОТОРЕНЕССАНС XIII в.....	96
Глава первая. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ.....	96
Глава вторая. ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА.....	123
ПОДГОТОВКА РЕНЕССАНСА В XIV в.....	141
Глава первая. ФИЛОСОФИЯ.....	141
Глава вторая. АЛЛЕГОРИЗМ.....	149
Глава третья. НЕКОТОРЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАННЫЕ.....	152
Глава четвертая. ОБЩИЙ РЕЗУЛЬТАТ РАССМОТРЕННОЙ ЭПОХИ.....	162
РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ.....	163
Глава первая. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА.....	163
Глава вторая. МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИММАНЕНТНО-СУБЪЕКТИВНОЙ ИНТУИЦИИ. УЧЕНИЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ.....	181
Глава третья. НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ КАНУН ЭСТЕТИКИ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПЕРВЫЕ ЕГО ПРЕДСТАВИТЕЛИ.....	190
Глава четвертая. РАСЦВЕТ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ.....	191
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	199
Глава первая. НИКОЛАЙ КУЗАНСКИЙ (1401 - 1464).....	199
Глава вторая. ПЛАТОНОВСКАЯ АКАДЕМИЯ ВО ФЛОРЕНЦИИ.....	218
Глава третья. ЛОРЕНЦО ВАЛЛА (1407 - 1457).....	244
Глава четвертая. ПЬЕТРО ПОМПОНАЦЦИ (1462 - 1524).....	250
Глава пятая. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	252
Глава шестая. ОБЩЕЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	262
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	264
Глава первая. ВВЕДЕНИЕ.....	264
Глава вторая. САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ (1444 - 1510).....	270
Глава третья. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (1452 - 1519).....	275
Глава четвертая. МИКЕЛАНДЖЕЛО (1475 - 1564).....	300
МОДИФИЦИРОВАННОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ (Поздний Ренессанс, или начало разложения Ренессанса).....	313
Глава первая. ПРОБЛЕМА МОДИФИЦИРОВАННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	313

Глава вторая. МАНЬЕРИЗМ.....	316
Глава третья. ИТАЛЬЯНСКИЙ ПАНТЕИЗМ XVI В.....	322
Глава четвертая. ФРЭНСИС БЭКОН (1561 - 1626) И ЕГО СИМВОЛИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА.....	337
БОЛЕЕ ОСТРЫЕ ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ МОДИФИКАЦИЙ ВОЗРОЖДЕНИЯ НА СЕВЕРЕ.....	352
Глава первая. ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА.....	353
Глава вторая. А.ДЮРЕР (1471 - 1528) И М.ГРЮНЕВАЛЬД (1480 - 1528).....	361
Глава третья. ОДИН ИЗ ЧАСТНЫХ ПРИМЕРОВ (ОТКРЫТИЕ ПЕЙЗАЖА).....	377
ВНЕХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ XV - XVI вв.....	380
Глава первая. НАУКА.....	381
Глава вторая. РЕЛИГИЯ.....	387
Глава третья. ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ.....	389
Глава четвертая. САВОНАРОЛА.....	398
РАЗЛОЖЕНИЕ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА В ЛИТЕРАТУРЕ XV - XVI вв.....	409
Глава первая. РАЗЛОЖЕНИЕ ВОЗРОЖДЕНЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВО ФРАНЦИИ В XV - XVI вв.....	409
Глава вторая. ГИБЕЛЬ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА.....	421
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	426
ОБЩИЙ ИТОГ ЭСТЕТИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.....	426

## ВВЕДЕНИЕ

### Глава первая. ВОСТОЧНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Школьная, да и университетская практика старого времени исходила из резкого противоположения средних веков и Ренессанса. Средние века - это господство церковной догмы, отсутствие яркого развития науки и искусства, мистика и мракобесие. Ренессанс, наоборот, отбрасывает всю эту "ночь" средневековья, обращается к светлой античности, к ее свободной философии, свободной от всяких казенных приказов, к скульптуре обнаженного человеческого тела, к земной, привольной и ничем не связанной свободе индивидуального и общественного развития. Так говорилось в старину. И сейчас еще живы почтенных лет люди, которые были когда-то воспитаны на этой абстрактно-метафизической концепции двух культур, из которых одна-де резко сменила другую и вернулась к свободе античного мира. Концепция эта, может быть и верная в некоторых своих абстрактных категориях, трактуется, однако, в настоящее время намного сложнее и к тому же учитывает связь европейского Ренессанса с Ренессансом других, неевропейских, культур, поэтому повторять эту абстрактную схему резкого перехода в Европе от средних веков к Ренессансу давно уже стало невозможно. Чтобы не заходить очень далеко, укажем на то, что, по мнению многих, уже XII век был началом европейского Возрождения. Об этом много писали и спорили; вопрос этот, можно сказать, и в настоящее время находится в довольно запутанном состоянии. Здесь мы не будем касаться того большого числа авторов, историков и литературоведов, которые анализировали XII в. в этом отношении. Обширная литература по данному вопросу содержится в статье Б.В.Горнунга "Существовал ли "Ренессанс XII века"?" (33, 272 - 282)<sup>1</sup>. К этой весьма обстоятельной работе мы сейчас и обратимся.

По своему фактическому содержанию это исследование отнюдь не принуждает нас отказаться от европейского Возрождения XII в. Б.В.Горнунг приводит мнение зарубежных историков, в корне уничтожающее взгляд на европейский Ренессанс как только на итальянское дос тояние XIV - XVI вв. Причем Б.В.Горнунг не дает никаких доказательств, опровергающих эти взгляды.

Вот, например, что он пишет по поводу взглядов историка Мак-Илуэйна (см. 171, 275 - 288). Мак-Илуэйн "касается не только идеологической сферы, но и структуры социально-политических институтов позднего средневековья, подчеркивая качественно новый характер ее по сравнению с периодом перед первым крестовым походом, не говоря уже о более раннем времени: идеи "частного права", "конституции" и даже "парламентаризма" (sic!) возникли, по его мнению, у болонских юристов уже в это время, внушенные перипетиями борьбы папства с империей. Признание ценности эксперимента в науке, продолжает Горнунг, - он считает возникшим еще до Роджера Бэкона (XIII в.) и связывает его с развитием ремесленной техники. В сфере идеологии

усвоение античного наследия дало огромный эффект уже в XII в., но писатели и художники этого времени не видели разрыва между античностью и средневековьем и ассимилировали классическое наследие на потребу своей христианской культуры. Изучение Аристотеля в XII в. основывалось (еще до Фомы Аквинского) не только на латинских переводах с арабского и еврейского, но и на греческом тексте, и знание греческого языка (через марсельских и авиньонских греков) было у заальпийских схоластиков XII - XIII вв. распространено более широко, чем среди итальянских гуманистов XIV в. "Во всех этих четырех сферах общественной и культурной жизни (социальные институты, наука, философия, литература), по мнению ряда современных медиевистов (не только Мак-Илуэйна и Холмса), развитие с XII в. (и даже с конца XI в., на чем настаивал еще Хаскинс) до XIV - XVI вв. шло эволюционно (и наиболее медленно и "фрагментарно" в Италии), а созданная итальянскими гуманистами фикция исторического "перерыва" толкала их на "открытие" античности "в чистом виде" (не ассимилированной христианством), хотя, как только они выходили за пределы филологии и подражательно-стилизаторского литературного творчества, они стремились "приспособить" античность к тому же христианскому мировоззрению..." (33, 277 - 278).

Остальные исследователи, упомянутые Б.В.Горнунгом в его статье, - Эва Сэнфорд, Холмс, Ульман и др. - дают весьма спутанную культурно-историческую картину XII - XVI вв. в Европе (см. 191, 635 - 641. 151 643 - 651. 198), на основании которой очень трудно судить о том, когда были средние века, когда началось Возрождение, где оно началось, какие элементы той и другой культуры сосуществовали в эти века и где они резко между собой противоречили.

Что касается окончательных выводов самого Б.В.Горнунга, то его ответ на тему, поставленную в виде вопроса в названии статьи, тоже нельзя назвать вполне определенным. Вероятно, здесь и невозможно дать однозначный ответ, если не хвататься за априорные схемы. С одной стороны, Б.В.Горнунг признает все те непреложные ренессансные факты, которые наука последних лет накопила для XII века, но Ренессансом он это не считает, а видит здесь (как и Ш.Нуцубидзе, о котором см. ниже) только борьбу двух параллельных духовно-культурных течений.

Некоторого рода возрождение в XII - XIII вв., по Б.В.Горнунгу, было. Но оно не было настолько сильным, чтобы можно было дать ему столь ответственное название, как Ренессанс. Вообще Б.В.Горнунг считает эпоху XII в. в Италии слишком расплывчатой, чтобы она была каким-нибудь определенным и твердо установленным историческим рубежом (см. 33, 280 - 282). Культурная эпоха XIII - XIV вв. все же была весьма определенной и могущественной, в противном случае итальянское Возрождение XIV - XVI вв. не находилось бы в таком резком противоречии с этой эпохой.

Уолтер Патер (см. 93), тоже относящий зарождение Ренессанса к XII в., приводит в подтверждение этого некоторые материалы, которые нельзя отбрасывать без всякого предварительного анализа.

Что касается автора настоящего труда, то твердые очертания эстетической теории

Западного Ренессанса он нашел только в XIII в. Именно с этого века мы и начнем изложение Западного Ренессанса. Однако, имея в виду дальнейшее бурное развитие эстетики Ренессанса, явления XIII в. лучше будет назвать пока проторенессансом. Весь XIV век в Италии и в других западных странах тоже является все еще только подготовкой подлинного Ренессанса. Термин "Ренессанс" в точном смысле слова относится лишь к Италии XV и XVI вв. К этому еще нужно добавить, что подлинная и основная эстетика Западного Ренессанса никогда не выступала в чистом виде. Ее настоящие представители всегда, волей или неволей, оказывались выразителями и прежнего, вполне довозрожденческого эстетического сознания, а также и такого сознания, которое по-настоящему развилось только в последующие века. Подавляющее большинство эстетиков (да и художников) Возрождения весьма часто проявляли разного рода колебания, неуверенность, скептицизм, а иной раз даже и глубоко кое отчаяние в своих возрожденческих стремлениях. Такое, например, направление, как маньеризм, пронизывает собою весь XVI век, и даже имело место еще раньше. А ведь объединить его с основной линией Ренессанса задача совсем не легкая. Объединить Северный Ренессанс с итальянским или объединить готику с Ренессансом тоже не так просто, хотя данные явления одновременны. Однако все это вполне естественно, ведь Ренессанс все-таки является в конце концов переходной эпохой и совмещения в нем противоречивых элементов, конечно, не может не быть. От исследователя эпоха такого рода требует не только тончайшей наблюдательности, но главное, еще и буквально умственной эквилибристики при учете и интерпретации всех этих бесконечных "капризов" возрожденческой культуры.

Возрожденцами стали называть себя сами же итальянцы эпохи Ренессанса, ничего не знавшие о подобных эпохах в других странах, слишком преувеличивавшие стеснительные рамки средневековья и ослепленные предшествовавшей ему античной культурой. Вопреки этому не обходимо сказать, что Ренессанс, оказывается, был решительно везде, в разные эпохи, с разным содержанием, хотя далеко не всегда превосходил своей культурой культуры средневековья и возрожденческой Италии.

Из этого следует вывод: в той или иной форме, пусть хотя бы и очень кратко, но возрожденческие явления в других культурах, кроме западной, во всяком случае должны быть нами учтены. Правда, во всех ренессансах древневосточных культур была своя специфика, сформулировать которую ученые тоже еще не могут с полной точностью. То, что сделано или может быть сделано в настоящее время, в кратчайшей форме мы постараемся наметить, чтобы не ограничиваться одной Европой, одним Западом.

### **Китай**

Н.И.Конрад много сделал для того чтобы мы с полным правом могли говорить о китайском Возрождении еще в VII - VIII вв. н.э. Так, Хань Юй (768 - 824) проповедовал идеалы настоящего гуманизма, т.е. тех закономерностей человеческой природы, которые не зависят ни от чего надприродного и которые только развивают заложенные в самом же человеке "человеколюбие" и "должное". Речь доходила у этого философа

даже до понятий естественности, разумности и полнейшей самостоятельности человека в условиях порождения ею и всякой целесообразности<sup>2</sup>. Но Хань Юй был не более как только отдаленным предшественником подлинного философского Ренессанса в Китае, где в течение XI - XVI вв. наблюдалось настоящее Возрождение той древней эпохи китайской истории, которая была вполне аналогична античной. Здесь мы находим натурфилософское учение о "свете и тени" в связи с основными бытийными элементами - водой, огнем, деревом, металлом и землей. Это, правда, не совсем те элементы, о которых идет речь в античной натурфилософии но философы китайского Возрождения уже строили на них вполне отчетливую диалектику (которая в Европе была создана еще греками). Таким образом, Возрождение с присущей ему автономией человека, а также с учением о его самостоятельной и вполне естественной природе имел о место вовсе не только в одной Европе, но и в Китае, причем частично даже раньше, чем в Европе (см. 61, 174 - 207)

Необходимо отметить, что Н.И.Конрад очень далек от какой-нибудь узости понимания Возрождения, от признания одинаковости его содержания в разных странах и тем более его повсеместной одновременности. Сначала мы приведем общее суждение Н.И.Конрада о Возрождении применимое, с его точки зрения, решительно ко всем типам Возрождения в разных странах, и прежде всего в Китае. "... Колюччо Салютати (1331 - 1406) и Леонардо Бруни (1369 - 1444), пишет Н.И.Конрад, - оба - последователи Петрарки, пустили в ход слов о *humanitas*, которое они нашли в древности - у Цицерона: они сочли, что это слово лучше всего определяет... его (человека. - А.Л.) человеческое достоинство и влечет к знанию. Такое же слово - в китайской языковой формуле оно звучит жэнь - пустил в ход Ха нь Юй и именно для того, чтобы им обозначить отличие "Пути" его времени от "Пути" до него. Слово же это он нашел также в древности - у Конфуция. Какой смысл имеет китайское жэнь у самого Конфуция, предельно ясно: на вопрос, "что такое жэнь" он ответил: " любовь к человеку". Хань Юй сказал иначе: "любовь ко всем"" (там же, 221 222). И далее: "Гуманизм и Возрождение (в изложенной интерпретации этих культурно-исторических категорий. - А.Л.) - таковы наиболее общие и в то же время основные движущие силы эпохи Ренессанса, какую она предстает в истории человечества в своих двух вариантах - итальянском и китайском. Все явления культуры этой эпохи либо прямо созданы этими силами, либо целиком определяются ими....Определялся ими и самый стиль жизни: для гуманистов как Италии, так и Китая характерно стремление к практической деятельности, к распространению своих идей. Одинаковыми в обоих случаях были и средства их распространения: публичные выступления, занятия с учениками, беседы с друзьями, дискуссии с противниками; послания, памфлеты, статьи, трактаты, образовавшие научную, публицистическую литературу: исследования, комментарии к классикам, составившие специально возрожденческую филологию. Вся эта многообразная деятельность показала нам существование особого общественного слоя - интеллигенции, по своему положению, характеру деятельности, по самому своему типу резко отличного от деятелей культуры прежних времен выступавших в облике пророков, мудрецов, учителей, мастеров. Гуманисты Возрождения - писатели, ученые,

художники - положили начало новому типу интеллигенции нового времени, а круг их деятельности во многом очертил круг деятельности интеллигенции последующих эпох" (там же, 238).

Н.И.Конрад правильно связывает Возрождение во всех странах с переходом от деревенской культуры к городской культуре (см. там же, 239).

У этого автора в его статье "Об эпохе Возрождения" мы находим следующие в историческом смысле очень важные рассуждения: "Мы знаем, однако, что эпоха Возрождения, во всяком случае в Европе, охватывает часть истории не только одной Италии, но и других стран Европы. В то же время мы хорошо знаем что первой страной, в которой она, эта эпоха, развернулась была Италия; знаем также, что Возрождение в других странах Европы во многом определялось тем, что имело место в Италии. Историческая независимость Возрождения в этих странах от Возрождения в Италии - несомненна. Коль скоро так, возникает вопрос об эпохах Возрождения автохтонных и отраженных. Если первые, по-видимому, возникали в истории старых народов, так сказать "заслуженных деятелей" истории, то вторые - в истории более молодых, вступавших на общеисторическую арену уже тогда, когда мир рабовладельческого общества уходил в прошлое. Поэтому своей древности - такой, какая была у старых народов, - у этих народов не было. Но, быстро идя по пути феодального развития, они подходили к тому же, что и старые народы, т.е. к необходимости умственной революции в указанном смысле слова. Поэтому эпоха Возрождения в своих формах и на своих уровнях была и у них, причем отсутствие своей "классической" древности компенсировалось усвоением древности старых народов. Эллинская и римская античность стала древностью и всех прочих европейских народов, китайская античность заняла такое же место в истории культуры и других народов Восточной Азии" (61, 241 - 242).

Согласно исследованиям Н.И.Конрада, наиболее существенными для эпохи мирового Возрождения были три обстоятельства: широкое, везде одинаковое, равное и свободное чувство человечности, освобождение человеческого разума от непреклонных и незыблемых догм, что не мешало Возрождению пользоваться не только методами свободной светской мистики, но и все тем же разумом, однако в смысле свободного и рационального искания истины, и опора на древние авторитеты вопреки ближайшим средневековым авторитетам, т.е. опора на античность, не на ее первобытные или последние, "перезрелые", особенности, но на античность среднего и классического типа.

Концепция Восточного Ренессанса Н.И.Конрада не осталась без критики. Указывали на то, что Возрождение античности в Китае вовсе не имело такого значения, как в Европе. Приводили факты, что и в социально-политической области Ренессанс вовсе не был таким резким переломом на Востоке, каким он был на Западе. Некоторые авторы понимали этот перелом не как внезапную революцию, но как период весьма долгого, постепенного и часто довольно смутного исторического развития. Ренессанс, говорили, не есть эпоха взрыва, он назревал в течение многовекового развития и во всяком случае был эпохой переходной (см. 117. 107).

Исследователь Восточного Ренессанса В.И.Семанов занимает среднюю позицию, отвергая как полное отсутствие Возрождения на Востоке, так и его мгновенный революционный взрыв. Он рассматривает ряд деятелей и авторов в Китае, которые как раз имели черты одинаково и "средневекового" и "ренессансного" типа (см. 103, 472 - 501).

В.И.Семанов, приводя многочисленные сочинения Конрада по восточным литературам, указывает на эволюцию во взглядах этого ученого и находит в них некоторую противоречивость (см. там же, 480 - 481).

В.И.Семанов не видит в Китае четкого различия феодализма и капитализма, классицизма и новейших литературных методов и вообще больше обращает внимание на мягкость, постепенность и неспешную последовательность в развитии явлений жизни и литературы. Так, на пример, Китаю совершенно чужд резкий индивидуализм, восторжествовавший в эпоху европейского Ренессанса (см. там же, 498 - 501).

### **Иран**

Другое великое Возрождение - и тоже XI - XV вв. - средневосточное Возрождение, наиболее колоритной личностью которого явился Алишер Навои, основатель узбекской литературы (см. 61, 273 - 289).

Личность Алишера Навои как представителя Восточного и мирового Возрождения достаточно освещена в русской литературе. Большая литература об этом деятеле перечислена у В.М.Жирмунского в статье "Алишер Навои и проблема Ренессанса в литературах Востока" (см. 51, 464). Статья самого В.М.Жирмунского на эту тему тоже написана достаточно восторженно и кончается словами: "Итак, грандиозная фигура Алишера Навои не изолирована в мировой литературе. Творчество великого основоположника узбекской литературы непосредственно перекликается с передовыми идеями его западных единомышленников - поэтов и мыслителей эпохи Ренессанса" (там же, 471).

### **Армения**

Переходя постепенно с Востока на Запад, начиная с Китая, Индии и Персии, мы встречаемся с разными культурными течениями Армении и Грузии, которые тоже претендуют быть названными Возрождением. Действительно, 30 - 40 лет тому назад этот термин к странам Востока почти не применялся. Зато в настоящее время применяется в самом широком смысле, может быть даже несколько преувеличенно. Включение восточных стран в круг всемирной истории, несомненно, является огромным достижением современной науки и свидетельствует о единстве ее метода и ее материала. Однако сами же сторонники учения о Восточном Возрождении всячески подчеркивают разносторонность, разновременность и разнокачественность тех эпох на Востоке, которые именуются Возрождением. Наука о Восточном Возрождении разработана пока еще весьма мало; социально-экономическая база этой эпохи рисуется исследователям весьма неоднородно и противоречиво.

Мы хотели бы указать здесь на работу В.К.Чалояна "Армянский Ренессанс" (см.



113). В этой работе собраны огромные материалы, в Европе почти еще не известные и потому подлежащие весьма тщательному и длительному изучению.

Европейский Ренессанс является, согласно В.К.Чалояну, идеологией только первоначального накопления капитала, а вовсе не самого капитализма. Кроме того, он вообще связывает Ренессанс непосредственно с определенными периодами социально-экономического развития. Мы бы сказали, что такая точка зрения на общественные формы сознания едва ли соответствует современному развитию марксистско-ленинской теории. Отдельные формы общественного сознания не обязательно совпадают хронологически с соответствующим способом производства, а могут иметь место как задолго до появления этого последнего, так и продолжать развиваться после его окончательного утверждения.

Тем не менее значение книги В.К.Чалояна никак нельзя преуменьшать. Так, например, трудно возражать против следующего его рассуждения: "Возрождению на Востоке по сравнению с Западным Возрождением присущи две особенности. Во-первых, Возрождение на Востоке, в частности в Армении, началось задолго до появления Возрождения на Западе. Во-вторых, Возрождение на Востоке, в том числе в Армении, в определенных областях культуры далеко не достигло в своем развитии уровня Возрождения Запада более позднего времени.

Точно так же и социально-экономическая база Возрождения в Армении, возникнув раньше, чем на Западе, не достигла социально-экономического уровня итальянских городов, особенно экономического расцвета Флоренции.

Наконец, Возрождение и на Востоке и в Италии постигла приблизительно одинаковая судьба. Так называемое первоначальное накопление ни в Армении, ни в Италии, в силу указанных выше исторических причин, не переросло в капиталистическое накопление, не развило сь до стадии капиталистической системы производственных отношений. Более того, экономическая деградация Италии привела к торжеству феодальной реакции над Возрождением. Вспомним здесь контрреформацию и учреждение ордена иезуитов ("Общество Иисуса"), деятельность которого была направлена прежде всего против идеологии Возрождения; вспомним папский "список запрещенных книг", Тридентский собор и т.д. Аналогичное этому происходило и в Армении, где расцвет феодализма уступил место его низшей форме, навязанной чужеземными завоевателями, где деградация общества привела к примитивно-отсталым формам феодальных отношений, существовавших у монгольских, а затем у турко-персидских завоевателей. Чужеземное господство привело к страшному упадку всей культуры Армении" ( 113, 51).

Уже здесь В.К.Чалоян занимает гораздо более сложную позицию в отношении армянского Ренессанса, чем он это заявил в самом начале. Однако более важно его рассуждение о разнообразии восточных культур и невозможности сведения их Ренессанса к какой-то одной неподвижной и одновременной схеме: "Мы подчеркиваем мысль о том, что всеобщая культура Востока не только не исключает множества национальных культур, но как раз предполагает его. Образование всеобщей культуры Востока есть исторический процесс, означающий, что именно такой характер все в

большей мере приобретали достижения отдельных, более передовых по своему развитию национальных культур. Факт несомненный, что никакое национальное творчество, насколько бы оно ни становилось всеобщим достоянием, не перестает быть национальным. Итак, из национально-прогрессивных культурных начал образовалась всеобщая культура Востока" (там же, 157 - 158).

Но еще большее значение имеет для нас сопоставление Востока и Запада, и в частности Восточного и Западного Ренессанса. "Внешние и внутренние благоприятные условия, - пишет В.К.Чалоян, - определяли расцвет культуры временами Востока, временами Запада, однако достижения как Востока, так и Запада не оставались только в их пределах, они оказывались всеобщим достоянием. Отсюда понятно, почему мы должны выступить против тех, кто переоценивает Запад и все культурные достижения приписывает западному миру, а также и против тех, кто переоценивает Восток и все культурные достижения выводит из восточного мира. Вопреки этим антинаучным концепциям мы отстаиваем принцип преемственности прогрессирующей материальной и духовной культуры, отстаиваем не замкнутую само по себе влеющую, а находящуюся в связи, взаимодействии культуру Востока и Запада.

На основании этой преемственной связи можно с уверенностью утверждать, что культура Востока стала одним из источников культуры возрождающегося Запада, когда последний, в силу возникших новых социально-экономических отношений, оказывается подготовленным к образованию нового этапа всеобщей культуры. Исторически неопровержим факт, что достижения Востока были переданы западному миру через народы и страны на юге Востока и через византийско-кавказский культурный мир. Вот почему неправильно игнорировать роль Востока при исследовании вопроса о переходе от феодального к буржуазному обществу, почему неверно утверждать, будто такой переход совершился помимо и вне воздействия Востока. Именно Восток в какой-то мере подготовил почву для такого перехода" (там же, 158).

Можно с полной уверенностью сказать, что подробное изучение огромного числа представителей армянской философии, литературы и искусства X - XIII вв. (см. там же, 58 - 153) целиком перевернуло бы наше представление обо всем Ренессансе как всего Востока, так и всего Запада. Но нам важна только сама методология исследования. Методология же эта, с небольшими оговорками, может считаться у В.К.Чалояна вполне образцовой и, безусловно, расширяет наши горизонты в области учения о мировом Ренессансе.

### **Грузия**

В своей весьма интересной книге о Руставели и Восточном Ренессансе академик Ш.И.Нуцубидзе в отличие от других знатоков Восточного Ренессанса дает, с одной стороны, весьма широкую картину вообще Восточного и Западного Ренессанса, а с другой стороны, концентрирует это духовное движение на так называемом Псевдо-Дионисии Ареопагите, под именем которого скрывается, по исследованиям Ш.И.Нуцубидзе, не кто иной, как грузинский мыслитель Петр Ивер (ум. в 492 г.),

прямой ученик неоплатоника Прокла (см. 87), глава грузинской культурной школы в сирийских Газах и Майумский епископ в Палестине. К такому же выводу независимо от Ш.И.Нуцубидзе пришел и бельгийский ученый Э.Хонигман (см. 152. 445 - 446. 111). Другими словами, основой Восточно-Западного Ренессанса является переработанный впоследствии античный неоплатонизм. Этот факт сразу вносит ясность и четкость во всю проблему Ренессанса, хотя он и не бесспорен и не остался без критики (см. 40). Тем не менее вместе с Ш.И.Нуцубидзе отнесение Ареопагитик к авторству Пета Ивера мы считаем весьма вероятным.

По мнению Ш.И.Нуцубидзе, современные буржуазные ученые, находясь под воздействием крушения буржуазии и нового торжества восточной культуры, сознательно и бессознательно игнорируют весь Восточный Ренессанс и отвергают его мистику и множество всякого рода ересей, трактуя их как якобы некоторого рода новое нашествие варваров и забывая о том, что то и другое несет с собой глубочайшую революцию против буржуазного рационализма и связанного с ним антропоцентризма (см. 89, 20).

Весьма важно то в буквальном смысле открытие Ш.И.Нуцубидзе, что главные ереси шли с Востока, что они имели революционное значение, что они подрывали схоластический строй мышления и жизни и что в этом смысле Западный Ренессанс очень многим обязан именно Востоку (см. там же, 22 - 24). Мы бы стали возражать только против того, чтобы термин "Ренессанс" можно было отнести уже к первым векам христианства и даже ранее того - к Филону Александрийскому.

Блестящими главами книги Ш.И.Нуцубидзе является обзор мистических ересей на Востоке и Западе (см. там же, 27 - 51), а также главы, посвященные революционной стороне всех эпох ересей (см. там же, 52 - 83).

Центральной идеей исследования Ш.И.Нуцубидзе является выставление им неоплатонизма в качестве главной основы всех ересей весьма длительной средневековой истории. Здесь, однако, Ш.И.Нуцубидзе далеко не во всем прав и допускает ряд существенных историко-философских и историко-религиозных ошибочных интерпретаций.

Первая и основная, можно сказать, глубочайшая, ошибка Ш.И.Нуцубидзе заключается в том, что всякий неоплатонизм он считает обязательно еретическим и антицерковным, даже революционным. То, что живая и одушевленная мистика Ареопагитик часто бывала в оппозиции к официальному богословию, по необходимости принимавшему рационалистические формы, - это правильно. И в этом смысле, если угодно, здесь можно находить некоторую оппозицию и даже революцию, но только никак не в общественно-политическом смысле слова. Кроме того в состав Ареопагитик входят не только трактаты о божественных именах и "мистическое богословие", здесь мы находим чисто церковные богословские трактаты "О церковной иерархии" и "О небесной иерархии". Ни одного намека на какую-нибудь церковную ересь в этих трактатах найти невозможно. Это самые обыкновенные и вполне ортодоксальные церковные трактаты, в которых действительно на первый план выдвинута мистическая, а не рационалистическая сторона. В трактате "О небесной

иерархии", например, уст анавливаются иерархия девяти чинов ангельских, которая вообще вошла в основу православного учения об ангелах. Ш.И.Нуцубидзе хочет во что бы то ни стало понимать Ареопагитики как произведение антицерковное и даже совсем нецерковное. Этого никак невозможно сделать. Ему хочется считать еретиком даже византийского богослова XII в. Максима Исповедника. Имея в виду гонения, которые претерпел этот талантливейший византийский богослов, Ш.И.Нуцубидзе игнорирует, что Максим Исповедник в конечном счете был причислен к лику святых и получил высокое и торжественное звание "преподобного" (см. 89, 84 - 87). Даже известного богослова и проповедника, тоже именуемого в церкви "святым" и "преподобным", Симеона Нового Богослова, принципиального сторонника ареопагитского направления, Ш.И.Нуцубидзе тоже почему-то считает еретиком вместе со всеми учениками этого крупнейшего деятеля XI в. в Византии. Кроме того, и весь XI век в Византии Нуцубидзе именуется уже веком Ренессанса. Получается, что во всем византийском христианстве ничего и не было, кроме Ренессанса. К "еретическим" неоплатоникам Нуцубидзе относит Михаила Пселла и Иоанна Итала (см. там же, 88 - 90). Мы бы добавили к этому, что Иоанн Итал по существу вообще не был христианином, поскольку он признавал "бездушные иде" Платона, предвечную материю из которой творится мир, и переселение душ. Что же касается учения о сверхсущном Едином, которое лежит в основе всей ареопагитской мистики, то это вообще тогдашнее, доведенное до логического конца идеалистическое учение о единстве, начинающееся еще с VI книги "Государства" Платона. Тогда уж и Платона придется считать христианским еретиком, хотя это был чистейший язычник.

В своем желании сделать неоплатонизм обязательно христианской ересью Ш.И.Нуцубидзе понимает христианское "обожествление" не в том смысле, что человек, оставаясь тварью и человеком, но никак не богом, в то же самое время "наполняется божественной благодатью", а в том смысле, что человек при помощи молитвы становится богом по самому своему существу, по самой своей субстанции, по самой своей изначальной природе (см. там же 90 - 91). Здесь Ш.И.Нуцубидзе игнорирует христианскую веру в то, что за всю тысячелетнюю человеческую историю был только один человек, который в одно и то же время был и человеком по своей субстанции, и богом по своей последней, божественной, субстанции. Это богочеловек Христос. Все остальные люди, по общему и непреложному убеждению церкви, в условиях своего наивысшего состояния могли быть богами только по благодати, но никак не по природе. Такое трактование тысячелетнего церковного учения нужно было Ш.И.Нуцубидзе для того, чтобы признать не только возможность для человека быть богом по самой своей природе, но и для того, чтобы интерпретировать в этом смысле Ареопагитики, положив их в основу византийского, грузинского и Западного Ренессанса. На самом же деле и "Эннеады" Плотина, и "Первоосновы теологии" Прокла при всей своей духовности не имеют ничего общего с христианством и с учением о едином и истинном боге, опровергают творение мира, не знают никакого грехопадения, совершенно чужды христианскому учению о боговоплощении, о страданиях и крестной смерти богочеловека, об искуплении мира и человека,

воскресении и вознесении богочеловека, спасителя мира, о церкви с ее таинствами и обрядами, о страшном суде, о рае и аде. Такое нейтральное диалектическое учение о бытии, как в неоплатонизме, будучи наиболее зрелым плодом всей античной философии, впоследствии с большим успехом применялось как в христианском, и притом чисто ортодоксальном, так и в нехристианском богословии. Западный философ IX в. Иоанн Скот Эригена был, например, очень близок к языческим философам Плотину и Проклу, почему и был впоследствии осужден церковью как еретик. Византийские богословы вроде Максима Исповедника (VII в.), Симеона Нового Богослова (X в.) и всех мистиков XIV в., получивших прозвище исихастов, т.е. "безмолвников", и, наконец, сам вождь исихазма Григори й Палама, признанный в церкви "святым" и "преподобным", были крайними противниками всякого язычества и всякого языческого неоплатонизма, были вождями официальной церкви и в этом смысле никакого отношения ни к какому Ренессансу не имели. А если кто и был подлинным предшественником Ренессанса то это был основной враг Григория Паламы - Варлаам, признававший (впоследствии развитое Кантом) учение о непознаваемости бога как вещи в себе, невозможность видеть фаворский свет подвижниками на высоте умной молитвы и сводивший все человеческое познание действительно лишь к земному бытию. Он-то и пробрался на Запад и даже был учителем некоторых возрожденческих поэтов, хотя этот Варлаам тоже покался перед официальной церковью и даже был епископом.

Что действительно является огромной заслугой работы Ш.И.Нуцубидзе - это то, что он весьма энергично и с реальными фактами в руках доказал влияние Востока на Запад в самом начале Западного Ренессанса (89, 93 - 95). Эти факты мы не будем здесь разбирать, но совершенно ясно, что без прибытия греков на Запад едва ли возникла бы знаменитая Флорентийская академия во главе с Марсилио Фичино, ставшая первым ясным и совершенно отчетливым открытием целой новой эпохи, которую сами итальянцы потом и стали называть Возрождением. Это, однако, не значит, что Ареопагитики в свое время не имели никакого значения для официальной церкви и что весь Ренессанс нужно сводить только на восточные влияния и на прибытие греков. Действительно, ареопагитская философия приобрела для Ренессанса совершенно новое значение, под которым Ш.И.Нуцубидзе неправильно понимает лишь "церковную ересь". Один из старых знатоков средневекового богословия, а именно И.Клейтген, пишет: "Едва ли можно назвать какого-либо значительного теолога, который осмелился бы противоречить св. Дионисию в каком-либо пункте" (157, 69).

Но интересно, что такой энергичный сторонник всемирного значения Ареопагитик, как Нуцубидзе, считает подобное мнение Клейтгена ошибочным. Так оно и должно быть, поскольку Нуцубидзе понимает под неоплатонизмом обязательно только языческий неоплатонизм. По этому грузинский исследователь и зачислил в "еретики" и преподобного Максима Исповедника, и преподобного Симеона Нового Богослова, и преподобного Григория Паламу, а весь остальной византийский исихазм XIV в. вообще обошел молчанием. Были неоплатоники языческие, и были неоплатоники христианские. Были неоплатоники у арабов, а потом и в исламе. Были

неоплатоники византийские, т.е. православные, и были неоплатоники католические и протестантские. И в этом нет ничего удивительного. Ведь настолько тонко разработанная философия, каковой является неоплатоническая философия, могла привлекаться для логического оформления любого мировоззрения, особенно религиозного. И каждый раз новая религия, использовавшая неоплатонизм, конечно, прежде всего отбрасывала его языческую сторону, и в частности античную мифологию, а пользовалась только тончайшими философскими методами неоплатонизма. Ведь были же кантонианцы верующие и неверующие; были гегельянцы совсем нерелигиозные, но также и религиозные - как католические и протестантские, так и православные. Во второй половине XIX в. и в первой половине XX в. мы находим целый ряд спиритуалистических систем, из которых одни основаны на религиозной вере, другие равнодушны к ней, а третьи - прямые противники всякой религии. Почему же неоплатонизм необходимо считать только языческой теорией и почему его привлечение к обоснованию христианского богословия обязательно должно было вести к ереси и церковной революции? Философ XI в. в Грузии Иоанн Петрици был не только глубочайшим неоплатоником, но и православным монахом и даже настоятелем монастыря, а Руставели, глава грузинского Ренессанса в XII в., принял православное монашество и умер в Палестине, которую весь христианский мир всегда считал "святой землей". Итак, неоплатоническая основа Восточного Ренессанса вполне несомненна, и в открытии этой идеи основную роль безусловно сыграл Ш.И.Нуцубидзе. Но сущность европейского Ренессанса трудно охарактеризовать как христианскую ересь, хотя он и был христианством особого типа, а иной раз да же совсем не христианством. Западный Ренессанс отличается невероятной пестротой, как и весь восточный неоплатонизм. Неоплатоник Николай Кузанский был не только правоверным католиком, но и папским кардиналом. Неоплатоник Марсилио Фичино был в полном смысле слова светским философом, а неоплатоник Джордано Бруно был сожжен на костре.

Понимание философии Прокла как наиболее совершенной античной диалектической системы, а также зависимость окончательных христологических формулировок от ареопагитской диалектики взамен предыдущих односторонне античных и формальнологических попыток, весьма далеких от совершенства, все это прекрасно изложено у Ш.И.Нуцубидзе (см. 89, 105 - 111). Но в Августине Нуцубидзе увидел только невежественного платоника, хотевшего во что бы то ни стало разделаться с античным миром. Совершенно неправильно думать, что Августин не знал неоплатонизма, только потому, что он жил до Прокла. Августин прекрасно знал Плотина, основателя неоплатонизма, написавшего целых 54 трактата на неоплатонические темы. Самое же главное то, что во всем своем ученийшем и богатейшем сочинении Ш.И.Нуцубидзе прошел мимо того, чем Августин как раз и оказался для всей западной философии. Греческий и восточный неоплатонизм являются системами слишком логическими, слишком абстрактно-философскими, слишком объективно-онтологическими. Им чужда та те плота чувства, та субъективная взволнованность, та жажда покаяния и искупления и вообще вся та субъективно-психическая жизнь, которую Августин с такой глубиной и блеском выразил в своей

"Исповеди". Дело не в том, что у него не все так точно и диалектично, как в законченном неоплатонизме<sup>3</sup>. Поэтому как ни близок неоплатонизм к Западному Ренессансу и как ни является его основой или, вернее, одной из основ, все же он не может заменить августиновских слез, августиновской интимности переживания и августиновской сердечной любви к христианскому учению, хотя бы еще и далекому от окончательных логических формулировок. Вот почему нельзя так, "с потолка", отвергать тех ученых, которые наряду с античным миром признают в Ренессансе также и огромное влияние средневекового наследия. Необходимо присмотреться к тому сближению Августина и Псевдо-Дионисия, которое мы находим, например, у Артура Лавджоя (см. 166) или у Энтоня Педжиса (см. 179). Необходимо прислушаться также к мнениям Мартина Грабмана (см. 146) и Эрнста Кассирера (см. 129) относительно единой линии - от Августина через Псевдо-Дионисия, Фому Аквинского и немецких мистиков XIV в. до того, что обычно называется Ренессансом. В этом вопросе мы бы использовали также и труд Ж.Дюрантеля (см. 138), который с огромной ученостью доказывает наличие ареопагитских черт даже у такого главы католической схоластики, как Фома Аквинский. К.Кремер с неопровержимой ясностью доказал (см. 160) неоплатонический характер того аристотелизма, который характерен для Фомы Аквинского. Жаль, что план и размеры нашей настоящей работы не позволяют нам войти в ближайшее сопоставление учения о бытии у Фомы и у неоплатоников (см. там же, 351 - 469). Иначе наш читатель был бы поражен сходством этих двух систем и не стал бы удивляться тому, что Аристотель тоже стоит на линии наступающего Ренессанса и что Ареопагитики были известны Фоме не меньше, чем Николаю Кузанскому, а, может быть, даже и гораздо больше. У Э.Кассирера (см. 129, 8 - 9) также в очевиднейшей форме выявляется объединение средневековой мистики с учением об иерархии бытия, которое, по Нуцубидзе, впервые только и было сформулировано у Ареопагитиков. Но Кассирер здесь, как и в других местах своей книги, указывает еще на нечто другое, выходящее за рамки и неоплатонизма, и Ареопагитик, и Аристотеля, и схоластики, что как раз и является спецификой Ренессанса и о чем мы здесь пока еще не будем говорить.

Речь идет сейчас исключительно об Ареопагитиках, поскольку на них, и исключительно на них, как раз и базируется Ш.И.Нуцубидзе. Без исследования Нуцубидзе, как бы мы ни оценивали Ренессанс, никак нельзя обойтись. Главы его книги о грузинском Ренессансе XI - XII вв. и о деятельности Иоанна Петрици являются прекрасным исследованием, игнорировать которое не будет уже никакой исследователь происхождения Ренессанса не только грузинского, но и итальянского. Никто, как Ш.И.Нуцубидзе, не почувствовал в такой мере синтетического характера философии Прокла, и прежде всего его диалектики (см. 89, 124 - 125). Правда, невозможно вместе с Нуцубидзе считать подлинным учителем И.Петрици настоящего византийского еретика<sup>4</sup> И.Итала (см. там же, 126 - 127).

Казенное церковное учение заменяется в грузинском Ренессансе XI - XII вв. живым, энергичным и горячим отношением человека к восприятию бога и мира. Итальянские идеи XIV в. уже находили себе здесь место. Однако самое главное, что

имело огромное значение, - абсолютистско-человеческий индивидуализм, далеко не порвавший со средними веками, наоборот, пока еще находивший в них для себя основу. Это как раз и стало основным принципом Западного Ренессанса.

И почему Ренессанс, и Восточный и Западный, обязательно должен был быть или просто язычеством, или по крайней мере какой-то христианской ересью? И язычество, и христианское еретичество не замедлили проявить себя в Ренессансе, как они проявляли себя неодн ократно и в средние века. Но как мы увидим ниже, это еще не есть сам Ренессанс - ни в Грузии, ни в Италии. Жизнерадостность (хотя она была далеко не всегда характерна для Ренессанса) принципиально вовсе не противоречит христианству, которое не только требует всецелого отдания себя богу и монашества, но допускает также и брак, даже считает этот последний церковным таинством. Почему нужно после этого Иоанна Петрици и Руставели делать обязательно язычниками, чтобы поставить их во главе грузинского Ренессанса?

У нас здесь нет возможности разбирать строку за строкой исследования Ш.И.Нуцубидзе, но можно привести в пример Руставели, которого он пытается превратить в какого-то плоского материалиста, чтобы тем самым сделать его еретиком и поставить во главе всего западноевропейского Ренессанса. Никакого материализма у Руставели не было, никаким еретиком он не был, да и в самом-то Западном Ренессансе материализм и атеизм пока еще целиком отсутствовали, и появились они в Западной Европе не раньше XVIII в., да и то в слишком наивной и весьма недолго существовавшей форме. В настоящее время едва ли кто-нибудь согласится с приписыванием (см. 89, 243) великому грузинскому поэту XII в. якобы ареопагитского учения о необходимости для человека стать богом. Апофатизм Ареопагитик есть действительно проповедь о том, что человек может стать богом. Но для того чтобы не попасть в сети антиисторизма, необходимо иметь в виду, что идея обожания - это, вообще говоря, исконная церковная идея (см. 97, 165 - 213). Только здесь всегда имелось в виду становление человека богом не по своей субстанции и не по своей природе (это для христианства было бы языческой верой), но становление богом только по благодати, в результате высшего молитвенного восхождения человека, ни на одно мгновение не перестающего быть тварью, созданной "из ничего", а не эманлирующей из природы самого бога.

Таким образом, обожание человека в грузинском Ренессансе XII в. не содержит в себе ничего языческого и ничего греческого, оно основано на тысячелетней общецерковной вере в единого и истинного творца всего существующего из ничего и не содержит никакого навета на борьбу с официальным учением церкви и уж тем более никакого материализма или даже просто превознесения человека.

Чтобы приблизиться к правильному пониманию грузинского Возрождения XII в. у Иоанна Петрици и Руставели, надо выслушать еще мнения и других грузинских исследователей. Ш.В.Хидашели, так же как и Нуцубидзе, не стоит на точке зрения полного разрыва Возрождения со средними веками, потому что иначе ему пришлось бы устранить все разговоры о ренессансном характере Петрици и Руставели - деятелей средневековья. Он тоже признает известное историческое значение за средневековыми



ересями. Однако он тут же мудро замечает: "Изучение ересей и их роли в развитии общественной и философской мысли может дать правильные результаты только при конкретно-историческом подходе к каждой отдельной ее разновидности. Ереси в средних веках хотя и представляли в общем "революционную оппозицию феодализму", но многие из них отражали интересы далеко не всегда прогрессивных слоев общества" (110, 174).

И когда Ш.В.Хидашели хочет подчеркнуть элементы материализма или хотя бы еретичества у Руставели, он, собственно говоря, обнаруживает только некоторые черты пантеизма, которые вытекали у Иоанна Петрици и Руставели не из их полного отрицания единобожия, но из выдвигания на первый план также и земных сторон божественной деятельности вообще, которых, конечно, никогда не отрицала и официальная церковь. В этом смысле Ш.В.Хидашели трактует понимание у Руставели бога как "полноты всего сущего" (см. там же, 374). Это вовсе не значит, что Руставели исповедует какой-то безличный и бездушный пантеизм и что, по Руставели, земная жизнь человека только и сводится на одни земные удовольствия. Кажется, и сам Ш.В.Хидашели этого не думает. Трудно представить себе, чтобы монах и настоятель монастыря Иоанн Петрици употреблял в своих сочинениях имя Христа только формально, не понимая под этим именем ничего существенного (см. там же, 344).

В сочинениях Иоанна Петрици нет никакой возможности находить проповедь, направленную против учения о ничтожестве всего земного и против отрыва человека от реальной действительности. Земные радости и печали, по Петрици и Руставели, возможны и необходимы, но этот взгляд их не был направлен ни против вечной субстанции единого и истинного бога, ни против ничтожества земных дел перед лицом вечности, ни уж тем более против учения о творении и о тварности всего земного. Наконец, философия Иоанна Петрици в изложении Ш.В.Хидашели во вступительной статье к нашему переводу Прокла (см. 99, 5 - 21) уже никаких пантеистических или еретических крайностей не содержит.

Правильную объективную картину мировоззрения Петрици дает И.Д.Панцхава, который подробно излагает его учение о Едином, понимает возможность выдвигания земного человека на первый план, но нисколько не увлекается этим и не объявляет философию Петрици чистейшим пантеизмом (см. 92). И.Д.Панцхава совершенно неправ, понимая всякое учение о свете как языческое (в Византии у Максима Исповедника, Симеона Нового Богослова, Григория Паламы и у всех исихастов тоже находили сплошное учение о свете, но учение это максимум ортодоксальное и максимум духовное). И.Д.Панцхава не прав, утверждая, что в соответствующих учениях у Петрици было возвращение к старинному грузинскому язычеству и проповедь только одного лишь земного человека (см. там же, 198 - 199).

Наконец, среди исследователей Ренессанса в Грузии XI - XII вв. мы находим и таких, которые, отнюдь не отрицая возможности пантеистических выводов из философии Иоанна Петрици, в то же самое время, и притом совершенно правильно, констатируют вполне ортодоксальный характер этой философии, далекой в своем существе и от язычества, и от ересей, и от исключительного обожествления земной

жизни человека. Таковы исследования профессоров М.Гогиберидзе и К.Кекелидзе<sup>5</sup>.

Между прочим, по поводу понимания у К.Кекелидзе Руставели как "чистейшего теиста", не имеющего ничего общего с материализмом и атеизмом, Ш.В.Хидашели пишет: "Мы не знаем, против кого направлены утверждения Кекелидзе о невозможности считать Руставели "материалистом и атеистом". Во всяком случае, мы далеки от подобных утверждений" (110, 404). Отсюда можно с большим удовлетворением заключить, что сам Ш.В.Хидашели признает антиисторизм материалистически-атеистического толкования Иоанна Петрици и Руставели, а вместе с тем и всего грузинского Ренессанса XI - XII вв.

В итоге необходимо сказать следующее. Во-первых, после этих исследований следует считать доказанным, что в основе грузинского Ренессанса лежит неоплатонизм, и особенно философия Прокла. Это нужно считать чрезвычайно важным открытием, потому что оно дает нам возможность более глубоко подойти и к итальянскому Ренессансу.

Во-вторых, неоплатонизм был воспринят в Грузии в свете Ареопагитик, т.е. не как обнаженное языческое мировоззрение, но как христианско-теистически переработанная и одухотворенная диалектика Прокла. Ареопагитики решительно мешали в Грузии (да и в дальнейшем в других местах) воспроизводить старинную языческую мудрость и помогали лишь углублять и делать более живым догматическое учение церковного богословия. Один только ареопагитский трактат, а именно "О церковной иерархии", навсегда положил запрет на всякое языческое толкование Ареопагитик и их понимание как христианской ереси. Как же, в самом деле, можно отрицать учение о церкви в Ареопагитиках и вообще весь их церковный характер, если целый трактат в Ареопагитиках посвящен детальной и мистической интерпретации церковной иерархии? Это нисколько не мешало тому, чтобы всегда существовала борьба между догматическим богословием и христианским устроением жизни. Монахи и светские люди могут сколько угодно друг друга любить или ненавидеть, но христианская церковь всегда признавала и благословляла как монашеский, так и светский путь к спасению.

В-третьих, исследователи грузинского Возрождения, безусловно, доказали не то чтобы возможность прямо пантеистических выводов из Ареопагитик (принципиально Ареопагитики могут только целиком отрицать всякий пантеизм), но что в них содержатся идеи более полные, и более светского, и более земного человеческого пути к спасению. Поэтому здесь и нужно говорить о Ренессансе, ибо человеческая активность в трактовке Ареопагитик, несомненно, усиливалась, ее чувствительность углублялась и человеческое переживание не утопало бесследно в "океане" божественного света. Ареопагитики для одних указывали этот "океан", а для других указывали самостоятельность, активность, чувствительность и прогрессивность идей о чисто человеческом.

Кажется, не впадая в антицерковные крайности отсутствующего в Ареопагитиках пантеизма, можно одним словом характеризовать подлинный философско-эстетический смысл Ареопагитик, учитывая как их учение о высотах мистического восхождения, так

и их учение о ши роте общежизненного подхода человека к своей основной проблеме. Именно необходимо сказать, что и неоплатонизм Прокла, и основанные на этом учении Ареопагитики представляют собой только максимально зрелый этап и максимально разностороннее развитие антично -христианской дисциплины.

Так, если начать сверху, то учение о Едином в достаточно разработанном виде дано уже у Платона. Аристотель, стоики и неоплатоники в той или иной мере только продолжали развивать в этом отношении платонизм. Но нигде это учение не дано с такой подробностью , с такой детальнейшей понятийной разработкой, с такой страстностью и с таким упоением, с таким жгучим вниманием к психологии человеческого субъекта, экстатически и в то же время максимально духовно восходящего к Единому, как у Прокла и в Ареопагитиках.

Неиссякаемой проблематике этого восхождения посвящены у Плотина, Прокла и в Ареопагитиках сотни страниц. Здесь максимальное развитие учения о восхождении к Единому, когда человек забывает не только все окружающее, но и самого себя, он забывает даже свое собственное восхождение. Недаром учение о таком восхождении так и называлось в христианском мире - апофатизм, т.е. "отрицательное богословие".

Возьмем вторую основную проблему платонизма - учение об уме. Опять-таки уже у Платона, но опять-таки не везде, а, пожалуй, только в "Тимее" учение об уме доведено до космической полноты. Но, взяв соответствующие трактаты Плотина, Прокла и Ареопагитик, мы поражаемся детализации и глубине разработки этого учения об уме. Уже Аристотель говорил о самосознающем космическом уме как о перводвигателе. Но яркость, красочность и некоторого рода страстность, на путях которой дается это учение у Плотина, Прокла и в Ареопагитиках, оставляет далеко за собою всякого, даже Аристотеля. Общеплатоническое учение об уме как о свете приобретает здесь столь торжественный и, мы бы сказали, даже какой-то риторический характер, что сразу делает "отрицательное" богословие "положительным", "утвердительным", так что апофатизм диалектически переходит в свою противоположность, с которой он тут же, впрочем, и отождествляется диалектически, именно - в катафатизм, т.е. в "положительное богословие".

Платоническим является учение о мировой душе и о ее бесконечно внешне и внутренне разнообразных космических функциях. Но посмотрите, что мы находим у Плотина, Прокла и в Ареопагитиках. Эта одушевленность Вселенной, это одухотворение всякого малейшего проявления космической жизни, в том числе и всеобщее благословение всему человеческому и всему живому, тоже достигает здесь своей наиболее зрелой разработки, открывает неведомые до того пути человеческого спасения.

Ареопагитики - не пантеизм. Однако все космические изливания непознаваемого первоединого даются здесь в очень глубоко проанализированной форме и в то же время в форме весьма доступного непосредственному человеческому чувству, одухотворенного мировоззрения . Тем самым теоретически и принципиально открываются разные пути для устройства человеческой жизни. Желавшие погрузиться в этот сверхумный экстаз божественного океана света могли вполне уходить от мирской

жизни, становиться отшельниками и предаваться безмолвному восхождению ума к изначальному свету. Однако те, кто не хотел уходить от жизни, а хотел жить ее радостями и страданиями, получали для этого от Ареопагитик полное разрешение и даже благословение. Тот, кто изучал ареопагитский трактат "Таинственное богословие", может только удивляться небывалой силе и напряженности тогдашнего церковного апофатизма. Но тот, кто вникал во все глубины ареопагитского трактата "О божественных именах", тот опять-таки не может не поражаться имеющемуся в них разгулу философской мысли в направлении оправдания всего человеческого и одухотворенно-земного. Грузинские исследователи ошибаются, находя здесь пантеизм. Это не пантеизм, но просто зрелая и продуманная до конца неоплатоническая концепция, открывающая разные пути спасения, в том числе и чисто земные. Что эта последняя сторона Ареопагитик была очень интересна для Ренессанса, об этом спорить не приходится; исследователи грузинского Возрождения сделали только понятным и убедительным такое представление об использовании Ареопагитик в Ренессансе. После этих исследователей философии Прокла, Иоанна Петрици и Руставели едва ли кто осмелится сводить ареопагитское мировоззрение только на один апофатизм и только на одну теорию уединенного, келейного отшельничества.

Теперь совершенно иначе читается ареопагитский трактат "О божественных именах". Указанные исследователи действительно правильно подметили самый стиль этого трактата, хотя и не дали его научного анализа (который еще предстоит сделать). Для читателя этого трактата становится ясным, что он был написан не для доказательства основных догматов христианства, которые ко времени появления Ареопагитик, по-видимому, были достаточно подробно и ясно сформулированы (особенно на Первом Вселенском соборе 325 г.). Оставалось изучение того, как нужно жить и мыслить в условиях окончательно установленной догматической теологии. Но это уже не требовало столь неопровержимого и в такой же мере строгого богословствования. Наоборот, это теперь освобождало место частной инициативе всякого христианина устраивать свою жизнь в бесконечно разных направлениях, лишь бы в конце концов это не противоречило исходной и основной догматике. Вот почему стиль Ареопагитик весьма свободный и разнообразный, и вот почему здесь открывались широкие пути для мысли и жизни, ибо основные догматы уже не требовали новых доказательств и логической строгости для бесконечно разнообразных форм жизни. Таким образом, в XI - XII вв. не было пантеистического толкования Ареопагитик, но было лишь их использование в виде самого зрелого продукта византийского неоплатонизма.

И здесь имело место не отрицание самих основ византийского догматического богословия, но была лишь их секуляризация, и были лишь выводы из развитого христианского неоплатонизма Ареопагитик для светской, и во многих отношениях уже земной, жизни человека.

Об этом говорит не столько содержание упомянутого трактата, сколько, мы бы сказали, привольный и свободный стиль его религиозно-философских учений, открывавший дорогу к всеобщей секуляризации.

В-четвертых, наконец, исследователи грузинского Возрождения доказали, что грузинские мыслители выступили застрельщиками неоплатонического и ареопагитского Ренессанса в Европе, что им, безусловно, принадлежит в этом отношении приоритет и что они здесь на несколько столетий опередили Западную Европу. Спорить с этим невозможно, точно так же как невозможно и сводить ареопагитский неоплатонизм на язычество, на ересь, на пантеизм и на полное отрицание официальной церкви.

Так можно было бы резюмировать тот подлинный и настоящий историко-философский подвиг, который осуществили исследователи эпохи Ренессанса в Грузии, а вместе с тем и истории вообще мирового Ренессанса.

## **Глава вторая. ЗАПАДНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ**

Уже при беглом просмотре материалов Западного Ренессанса, которому и посвящена настоящая работа, нас поражает огромное и, можно сказать, прямо неисчислимое количество разнообразных имен, стран, периодов развития, направлений и стилей, обычно именуемых во зрожденческими. Но более пристальное изучение всего этого материала еще более увеличивает наше изумление перед безбрежным морем Западного Ренессанса. То, что многие проблемы, относящиеся к Ренессансу, уже давно разработаны или продолжают разрабатываться в настоящее время, это обстоятельство способно только углубить наше беспокойство относительно сведения всех этих материалов в одно достаточно расчлененное целое. Сейчас в виде некоторого вступления мы хотели бы сослаться на крупнейшего искусствоведа XX в. Эрвина Пановского. Из его многочисленных трудов мы хотели бы привести только некоторые рассуждения наиболее общего характера, которые будут бесполезны в преддверии самой эстетики Ренессанса.

Э.Пановский говорит о больших трудностях периодизации Возрождения и определения этого периода (см. 183). Лишь кратко упоминая о разнообразных эксцентрических концепциях Ренессанса, Э.Пановский считает бесспорным лишь то, что Ренессанс был очень тесно связан со средними веками, что он был верен наследию классической античности, что до "великого" века Медичи было несколько других мощных, хотя и не столь значительных культурных возрождений. Уже о том, насколько велика была в действительности роль Италии в Возрождении, можно спорить, так же как можно спорить о включении в рамки Возрождения XIV века в Италии и XV в северных странах. Но, согласно Э.Пановскому, нельзя, по-видимому, считать, что в Ренессансе не было ничего специфического, что это лишь одно из целого ряда явлений, которых было много в Европе на протяжении последних тысячи лет, и поэтому нужно говорить лишь об очередном ренессансе и писать его со строчной буквы (см. там же, 6).

В самом деле, о том, что Ренессанс действительно явился заметным историческим порогом, свидетельствует, согласно Э.Пановскому, уже тот факт, что после него стало возможным говорить о средних веках. Концепция поворота истории возникла именно в ренессансный период, а именно у Петрарки, который первым заговорил о светлой античности, о темном невежестве, начавшемся после того, как

христианство стало официальной религией и "римские императоры стали поклоняться имени Христа", и об ожидаемом возвращении к забытому древнему идеалу ("Africa", IX, 453 сл.).

Заботой Петрарки было прежде всего очищение латинского языка, возрождение древнего красноречия, а также знакомство с классической литературой. Но затем это узкое понимание Возрождения распространилось на живопись и другие искусства (см. 183, 8 - 11). Уже Боккаччо ("Декамерон", VI, 5) стал говорить о том, что Джотто "возвратил к свету" (*ritornata in luce*) искусство живописи, равно как и о том, что его "славный учитель" Петрарка "вновь облек муз в их древнюю красоту". Наконец, Лоренцо Валла заговорил об "оживлении" после долгого застоя скульптуры и архитектуры ("*Elegantiae linguae latinae*", написано между 1435 и 1444), отмечая одновременно появление хороших художников и писателей. Подобные констатации всеобщего возрождения весьма характерны для эпохи Ренессанса (см. 183, 13 - 16).

Менее единодушны были, по Пановскому, возрожденческие теоретики в вопросе о том, что, собственно, происходит в искусствах. Для Петрарки речь шла о возвращении к классикам; для Боккаччо, Виллани и впоследствии для многих других, например для Савонаролы, совершалось возвращение назад, к природе. Возможно, наибольшего торжества античный идеал достиг в архитектуре; здесь сыграли важную роль Филиппо Брунеллески и Антонио Филарете. Живопись, напротив, больше ориентировалась на "природу", тогда как скульптура придерживалась обеих этих тенденций (см. там же, 21).

У архитекторов-теоретиков возникает целая историософия, когда, опираясь на Витрувия, они говорят о первых постройках, возводившихся из переплетенных ветвями бревен, о расцвете архитектуры в Египте, Греции и Риме, о ее падении в темные века готики - одновременно с падением всех прочих наук и искусств - и о начавшемся восстановлении старых образцов. Впрочем, тот факт, что представление о Ренессансе возникло у самих писателей этой эпохи, хорошо известен.

Со временем две тенденции - подражание природе и подражание древним сливаются на основе того воззрения, что само классическое искусство было верным следованием природе. Возникают понятия о пропорции, сближающие изобразительные искусства с архитектурой, и понятия инвенции, композиции и света, соединяющие изобразительные искусства с литературой (см. там же, 30).

Итак, начиная с XIV и вплоть до конца XVI в. деятели культуры по всей Европе были убеждены, что они переживают "новый век", "модерный век" (Вазари). Чувство совершающейся "метаморфозы" было интеллектуальным и эмоциональным по содержанию и почти религиозным по характеру.

Все эти антитезы между "темнотой" и "светом", "сном" и "пробуждением", "слепотой" и "видением", которые служили для отграничения "нового века" от прошедшего, от средневековья, были заимствованы из Библии, равно как и сам термин "возрождение" (см., например, Евангелие от Иоанна, 3,3; "*nisi prius renascitur denuo, non potest viderere regnum Dei*" (если кто прежде не возрождается вновь, не может увидеть царствия божия) (см. там же, 36 - 37).

В этом, как думает Э.Пановский, не было ничего натянутого и фальшивого. Прибегая к религиозным аналогиям рождения, просвещения и пробуждения, люди Возрождения делали это потому, что испытывали слишком радикальное и интенсивное чувство обновления, чтобы его можно было выразить в других терминах, кроме терминов Писания. При этом, подобно юноше, бунтующему против своих родителей и ищущему поддержки у дедов, Возрождение было склонно забывать обо всем, чем оно было обязано средневековью, и преувеличивать значение античности.

Во всяком случае, между 1250 и 1550 гг. произошло, надо думать, нечто весьма значительное, и произошло именно на итальянской земле. Однако что именно отличает этот период от предыдущих периодов подъема искусств, от средневековых "возрождений"? Историю средневековой культуры можно представить как волнообразную кривую, то более, то менее отдаляющуюся от классической традиции.

Первым из больших приближений к ней была каролингская "реновация", "обновление", как ее называли писатели той эпохи, которые, однако, говорили о "возрождении" (*renasci*) пока еще только в строго религиозном смысле (см. 183, 42 - 43). Искусство эпохи Каролингов пользовалось богатым словарем классических "образов"; его фигуры или группы фигур были классическими не только по форме (что можно легко объяснить широким заимствованием античных сюжетов в раннехристианском искусстве), но и по своему значению. Классические олицетворения (солнца, луны, реки-океана) использовались здесь для иллюстрации Псалтыри и даже Евангелия и сцены страстей. Каролингское возрождение окончилось в 877 г. со смертью Карла Лысого.

Но в 970 - 1020 гг. происходит очередное оживление эллинистических и древнеримских тенденций в средневековом искусстве. И в конце XI в. начинается еще одно в полном смысле возрожденческое культурное движение, достигшее расцвета в XIII в. Оно возникло в Южной Франции, Италии и Испании, будучи средиземноморским явлением, хотя впитало некоторые "кельто-германские" тенденции (см. там же, 50 - 55). Высшая точка этого средневекового классицизма была достигнута в рамках готического стиля. Весь этот период можно назвать проторенессансом (а вышеупомянутые два возрождения - протогуманизмом). Так называемая схоластика только увеличивала полярность "свободных наук". Мир классической религии, легенды и мифа оживился, как никогда, причем не только ввиду растущего знакомства с источниками, но и вследствие возросшего авторитета учености и литературного искусства как такового (см. там же, 68). Все средневековье, с точки зрения Э.Пановского, было в отношении к античности циклической последовательностью ассимилятивных и неассимилятивных стадий. Отношение Высокого средневековья к классике было амбивалентным. Но здесь еще остро чувствовалась непрерывная преемственность классической античности. К древнему миру подходили не исторически, а прагматически, как к чему-то одному и далекому, и живому, и актуальному, а потому, возможно, и опасному. Из-за отсутствия "перспективной дистанции" классическая цивилизация никогда не рассматривалась в целом; даже просвещенный XII век смотрел на нее как на некий склад идей и форм, из которого

можно было заимствовать для непосредственных нужд момента (см. 183, 108 - 111).

Чувство исторической "дистанции", созданное в отношении античности Ренессансом начиная с Петрарки, лишило, согласно Э.Пановскому, античность ее реальности. "Классический мир" перестал быть одновременно и угрозой. Вместо этого он стал объектом страстной ностальгии, которая нашла свое символическое выражение в восстановлении - после пятнадцати веков - этого чарующего видения, Аркадии. Оба средневековых ренессанса независимо от разницы между каролингским *renovatio* и "обновлением двенадцатого века" были свободны от этой ностальгии. Античность, как старый автомобиль, если пользоваться нашим привычным сравнением, была еще на ходу. Ренессанс понял, что Пан умер - что мир Древней Греции и Рима утерян, как рай Мильтона, и может быть вновь обретен лишь в духе. В первые в истории классическое прошлое стали рассматривать как полностью отрезанное от настоящего и, следовательно, как идеал, о котором можно тосковать, а не реальность, которую можно использовать и бояться. Средние века оставили античность захороненной, время от времени гальванизируя и заклинаниями возвращая к жизни ее труп. Ренессанс стоял в слезах на ее могиле и пытался воскресить ее душу. В один фатально благоприятный момент это удалось.

Вот почему средневековое понимание античности было столь конкретным и в то же время столь неполным и искаженным, тогда как современное понимание, постепенно развивающееся в продолжение последних трех или четырех веков, цельно и связно, но, если можно так выразиться, отвлеченно. И вот почему средневековые ренессансы были преходящими, тогда как Ренессанс был перманентным. Воскрешенные души неосязаемы, но имеют преимущество бессмертия и всеприсутствия. Поэтому роль классической античности после Ренессанса является несколько "ускользающей" (*elusive*), но, с другой стороны, "проникающей" (*pervasive*), и эта роль может измениться лишь с изменением нашей цивилизации как таковой (см. там же, 113).

Из всех этих размышлений Э.Пановского в преддверии нашего анализа эстетики Ренессанса важно отметить следующие три идеи.

Во-первых, под Западным Ренессансом многие исследователи понимают самые разнообразные периоды европейского развития. Надо строго различать по крайней мере три разных ренессанса на Западе, предшествующих собственно Ренессансу: каролингский (IX в.), X - XI и XI - XII вв. Первые две эпохи Э.Пановский называет протогуманизмом, а третью - периодом готики или предренессансом.

Во-вторых, возрождение античности характерно как для этих трех предшествующих эпох, так и для итальянского Ренессанса в собственном смысле слова, т.е. для XIII - XIV вв. Однако для первых трех предварительных периодов, согласно Э.Пановскому, античность была все еще живой культурой, которая могла использоваться в разных отношениях и могла быть как безопасной, так и весьма опасной. Что же касается итальянского Ренессанса в узком смысле слова, то античность здесь, безусловно, уже отошла в далекое прошлое и уже ни для кого и ни с какой стороны не была опасной. Зато она с тем большей силой могла привлекаться для новых



идеалов, для нового чувства природы, для нового человека и для построения жизни уже в светском понимании слова в противоположность средневековой.

В этом смысле с античностью не расставалась и вся последующая европейская культура.

В-третьих, новый образ жизни и новое мировоззрение, с одной стороны, были антиподом всей тысячелетней средневековой культуре. Это была светская культура, т.е. светское мировоззрение, светское искусство, светская наука и, в известном смысле, даже светская религия. Однако, с другой стороны, средневековье тоже использовалось здесь в максимальной степени. Даже самое понятие возрождения и даже самый термин "возрождение" имели не только средневековое, но, как уже было сказано, прямо библейское происхождение.

В Новом завете постоянно говорилось о возрождении, о новом человеке, о новом духовном развитии. И итальянские возрожденцы, употребляя такого рода термины, поступали вполне искренно и вполне чистосердечно. Они действительно хотели возродиться и хотели жить какой-то новой жизнью. Более ясно об отношении средневековья и Ренессанса к античности Э.Пановский говорит в своей книге "Studies in iconology" (184, 3). Эти два отношения совершенно различны. Э.Пановский пишет: "Для средневекового ума классическая античность была слишком далека и в то же время слишком актуальна, чтобы рассматривать ее как историческое явление... Ни один средневековый человек не мог рассматривать цивилизацию античности как феномен, заверченный в себе и притом принадлежащий прошлому и исторически отделенный от современности, как культурный космос, подлежащий исследованию и, если возможно, усвоению, вместо того чтобы быть миром живых чудес и кладезем информации" (там же, 27). Эта двойственность в отношении к античности вела, согласно Пановскому, "к любопытному расхождению между классическими мотивами, которым придавалось неклассическое значение, и классическими темами, которые выражались неклассическими фигурами в неклассическом окружении" (там же, 20). Возрождение вновь соединило классические темы с классическими мотивами.

Так, средние века обычно изображали Амура слепым. Но "тот факт, что такой провинциальный немецкий художник, как Лукас Кранах Старший, под влиянием платонических учений изображает Купидона, возвращающего себе зрение", красноречиво свидетельствует о популярности, которую "платоническая" теория любви приобрела в XVI в. Во времена Кранаха эта теория была уже вульгаризирована во многих изящных маленьких книжках и стала необходимым предметом модной беседы. Однако первоначально и в "неразбавленном" виде она составляла часть философской системы, которую можно считать "одной из наиболее смелых интеллектуальных структур, когда-либо созданных человеческим духом" (184, 129).

Здесь имеется в виду та характерная для итальянского Ренессанса полусветская, а часто даже и прямо светская форма неоплатонизма, которая действительно была весьма оригинальным явлением для Европы и, как мы убедимся ниже, даже подлинной спецификой итальянского Ренессанса в собственном смысле слова. Однако этот светский неоплатонизм очень труден для его точной формулировки и еще более труден

для формулировки бесконечно разнообразных ступеней его развития.

К этому нашему тезису о светском неоплатонизме итальянского Ренессанса мы сейчас добавили бы только одно замечание, которое заслуживает анализа на страницах подробнейшего историко-философского труда, но которое здесь мы формулируем только в самом общем в иде, поскольку нас занимает все-таки не столько история философии вообще, сколько история эстетики. Дело в том, что огромнейшим и печальнейшим предрассудком является традиционное мнение не только любителей и знатоков, но и большинства исследователей, что эпоха Ренессанса была сплошь борьбой с Аристотелем и что вообще Аристотеля можно только противопоставлять Платону и никак нельзя их объединять. Как раз античный неоплатонизм и был не чем иным, как органическим объединением Платона и Аристотеля. И это органическое объединение остается характернейшим явлением для всего возрожденческого неоплатонизма. Против Аристотеля выступали, может быть, имея в виду только школьного и слишком уж абстрактного, слишком малоподвижного и рутинного Аристотеля.

Однако это не имеет ничего общего с принципиальным отрицанием и опровержением Аристотеля вообще. Как мы увидим ниже, даже Лоренцо Валла критикует у Аристотеля только его слишком формалистическую силлогистику. Но он нисколько не критикует риторической и вероятностной логики Аристотеля, которая зафиксирована у него в теории энтимемы, и жизненно насыщенной "топологической" структуры доказательства. Не входя в анализ указанного векового предрассудка о якобы возрожденческой критике Аристотеля, мы ограничимся здесь приведением только одного красноречивого рассуждения на эту тему: "Ученая Италия вопреки своему преклонению перед тем, кого она называла "князем философов", никогда не изменяла Аристотелю, который, будучи восстановлен в своей классической чистоте, представляется ее учителем с таким же правом, как и Платон. Мы видели, что в начале Кваттроченто Леонардо Бруни переводит "Этику", "Политику", "Экономику" Аристотеля; Паллас Строцци пользуется своим досугом в изгнании, чтобы читать и проникаться Аристотелем; папа-гуманист Николай V поручает грекам Трапезунцию и Газе перевод Аристотеля; Лауро Квирино объясняет Аристотеля публично, на площади в Венеции. Ермолао Барбаро тратит всю жизнь на распространение Аристотеля. "Будьте уверены, - говорит он молодым людям, которых он собирает в своем дворце, - что для вас не будет существовать большего наслаждения, как знакомство с Аристотелем настолько близкое, чтобы вы могли читать его без помощи комментаторов". Даже в самом центре платонизма, во Флоренции, Аргиро пул, несмотря на свою преданность Платону, преподает публично Аристотеля; Полициано читает с кафедры "Этику", "Органон", "Analytica priora" и "Analytica posteriora" Аристотеля; Марсилио Фичино считает Аристотеля путем к Платону: "Тот глубоко заблуждается, кто думает, что учение перипатетиков и учение Платона противоречат друг другу, потому что дорога не может противоречить своей цели". Война объявлена только средневековому (курсив наш. - А.Л.) Аристотелю, и даже в этом смысле, несмотря на удары, которые ему наносят такие люди, как Леонардо Бруни, Лоренцо

Валла, Ермолао Барбаро, - Аристотель не низложен вполне; он продолжает быть в силе, несмотря ни на что; он продолжает привлекать к себе горячих сторонников и последователей в Северной Италии: в Болонье, в Ферраре, в Венеции, в Падуе. В Падуе, напр., Николетто Верниа из Киети преподает с 1465 года Аристотеля Аверроэса" (81, 335). Прибавим к этому только то, что и немецкая Реформация XVI в. не нашла ничего лучшего, как привлечь тоже Аристотеля для обоснования своего нового мировоззрения.

Таким образом, светский неоплатонизм, который является спецификой Ренессанса, не только не исключал Аристотеля, но часто базировался на нем не меньше, чем на Платоне. Но как Платон, так и Аристотель использовались в XIII - XVI вв. не только для повышения общей культуры и образованности, но главным образом для титанического возвеличивания человека в окружении по преимуществу эстетически понимаемого бытия. Доказательству этого и посвящается настоящая книга, для которой основным предметом является именно больше всего характерный для подобного рода исторических оценок Западный Ренессанс.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

### Глава первая. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

#### Недостаточность большинства характеристик

Ренессанс - это тема, которая не сходит со страниц всех руководств по истории, по истории литературы и по истории искусства. О Ренессансе накопилась такая безбрежная литература, что она не поддается никакому обзору и никакому достаточно полному историческому или теоретическому анализу. Само собою понятно, что при такой популярности данной темы не могло не накопиться огромного количества предрассудков и общих мест, которые часто отличаются невероятной живучестью и цепкостью и опровергать которые вовсе не так легко. Вся трудность заключается здесь в том, что эти традиционные оценки Ренессанса, взятые сами по себе, отнюдь не являются такими уж плохими или неверными. Очень часто та или иная традиционная характеристика Ренессанса оказывается совершенно необходимой. Беда в том, что отнюдь не все необходимое обязательно является и достаточным. Иная традиционная характеристика Ренессанса - шаблонная и односторонняя, отличающаяся всеми чертами не критических предрассудков, - тотчас же получает свою полноценную значимость, как только мы расширим ее тем или иным добавлением и в некоторых случаях даже той или иной противоположной оценкой.

Ренессанс обычно характеризуется как возрождение античных наук и искусств. Это правильно. Однако сводить Ренессанс только на одну античность - это значило бы не уловить в Ренессансе самого главного. Тут непонятно и то, с какой стороны воспроизводилась античность в Ренессансе; непонятно и то, какую античность надо

иметь в виду. Говорят, что античность играла здесь роль земной опоры при отходе возрожденческого человека от средневековой твердыни. Однако в античности кроме земного было очень много и неземного, а возрожденческий человек в одних отношениях действительно отходил от средневековья, а в других отношениях пока еще вовсе не отходил. В истории, кроме того, никогда не бывает буквальных реставраций. Всякая реставрация старой и отжитой эпохи всегда не идет с собой и нечто новое. Наконец, и в самом средневековье тоже не раз были периоды античной реставрации, как, например, при Карле Великом в VIII - IX вв. или в XII в. Иначе говоря, сведение Ренессанса на восстановление античности, как бы отчетливо эта последняя ни была здесь представлена, является некритическим набором слов, тоже лишенных всякого критического содержания.

Всем известно и все неустанно повторяют, что Ренессанс в противоположность средневековой культуре был светской культурой и таким мировоззрением, которое основывалось только на земных стремлениях человека. Что и говорить! Ни одна эпоха в истории европейской культуры не была наполнена таким огромным количеством антицерковных сочинений и отдельных высказываний. Если бы заняться вопросом об учете всей этой антицерковной литературы, то для одной Италии она составила бы целый большой том. Но вот оказывается, что Ренессанс вовсе не был полностью светским мировоззрением, если только всерьез учесть, что писалось и думалось в течение этой, нужно сказать, весьма длительной исторической эпохи.

Возрожденцы удивительным образом умели объединять самые возвышенные, самые духовные, часто даже платонические и неоплатонические идеи с таким жизнерадостным, жизнеутверждающим, веселым и игривым настроением, которое иначе и назвать нельзя, как светским и даже земным. Как объединить неоплатонизм Флорентийской академии с царившим в ней беззаботным, привольным, порою игривым настроением - этот вопрос редко кому приходит в голову. А ведь флорентийцы - самые настоящие возрожденцы, которых часто называют и гу манистами. При таком чересчур светском понимании Ренессанса неизвестно не только куда отнести кардинала Николая Кузанского, но и как быть с трагическими мотивами в искусстве Высокого Ренессанса и даже как быть с Джордано Бруно, который при всей своей антицерковности (за это он и пострадал) уж во всяком случае был настроен и возвышенно и духовно, и притом опять-таки с прямой и буквальной опорой на неоплатонизм?

При теперешнем развитии науки о Ренессансе банально и некритично звучат и такие оценки Ренессанса, как выдвигание человеческой личности, или индивидуума, как некое прогрессивное стремление в противоположность средневековому застою, как гуманизм и даже как реализм. Все подобного рода характеристики, взятые сами по себе, конечно, правильны и даже неопровержимы. Но мало кто отдает себе полный отчет в том, что такое, например, хотя бы тот же гуманизм или что такое реализм. Ведь типов реализма было бесконечное количество. Какой же средневековый писатель или художник, даже если он ограничен исключительно религиозной тематикой, не считал себя подлинным и окончательным реалистом? Конечно, возрожденческие мадонны или вообще библейские персонажи в эпоху Ренессанса обязательно изображались

реалистически. Но характеризовать этот возрожденческий реализм в сравнении с реализмом, например, византийской или древнерусской иконы - задача совсем не легкая, потому что типов реализма, повторяем, очень много.

Наконец, при характеристике эстетики Ренессанса далеко не всегда учитывается историческая и географическая сложность этой эпохи. Все-таки как-никак Ренессанс длился по крайней мере четыре века (XIII - XVI). Неужели за сто, за двести, за триста лет в эстетике Ренессанса ровно ничего не менялось? Это невероятно. Сформулировать единую хронологическую линию развития Ренессанса - предприятие не только очень трудное, но, пожалуй, едва ли даже возможное.

Далее, Ренессанс был не в какой-нибудь одной стране, но во всех странах, и каждая страна переживала свой Ренессанс по-своему и хронологически, и по существу. Был, например, итальянский Ренессанс, а был еще и северный Ренессанс. К указанным четырем векам

Ренессанса относится не только итальянский Ренессанс в узком смысле слова, но, например, еще и готика. Но тогда в характеристике Ренессанса нельзя миновать и готики. Была возрожденческая эстетика, а была еще и готическая эстетика.

К Ренессансу обычно относят также и такое явление, как, например, гелиоцентрическая система Коперника или учение о бесконечности миров Джордано Бруно. Но тут, однако, возникает одна существенная трудность. Если Ренессанс понимать как возвеличение человеческой личности, то Коперник и Бруно превратили земную планету в ничтожную песчинку бесконечной Вселенной. Следовательно, ничтожной стала и та человеческая личность, которая обитает на этой "песчинке". Конечно, если подходить к делу только терминологически, то ничто не мешает нам называть астрономию Коперника и Бруно или механику Галилея и Кеплера не чем иным, как именно Ренессансом. Но тогда ни Николай Кузанский, ни Марсилио Фичино, ни Пико делла Мирандола, ни Лоренцо Валла уже не будут относиться к Ренессансу и эпоху Данте уже не придется именовать проторенессансом. Можно то и другое называть Ренессансом, но тогда Ренессанс, очевидно, уже не будет для нас эпохой бурного развития самостоятельной человеческой личности. Также и протестантизм без многих, и притом весьма существенных, оговорок не может быть относим к Ренессансу, поскольку все ведущие деятели Ренессанса сохраняли связь с католической церковью, а протестантизм был отпадением от церкви и от папства. Правда, совмещать идеи папского кардинала

Николая Кузанского или католического священника Марсилио Фичино с идеями Лютера и Кальвина в какой-то мере можно и даже нужно. Но как именно это можно было бы сделать при обычном некритическом употреблении таких терминов, как "церковь", "личность", "протестантизм" или "реформация", - вопрос до чрезвычайности трудный, решение его требует огромных усилий от исследователя.

### **Сложность фактического состава эстетики Ренессанса**

Эстетика Ренессанса всегда создавала для своих исследователей и толкователей огромные трудности, так как всем всегда хотелось свести ее на какой-нибудь один-

единственный принцип. Сделать это невозможно потому, что эстетика Ренессанса обладает чертами огромного и часто вполне стихийного субъективно-человеческого жизнеутверждения, еще далекого от последующих эпох господства тех или иных дифференцированных способностей человеческого духа. Эта стихийность Ренессанса приводила к совмещению самых разнообразных человеческих способностей, обладавших неизменной тенденцией к своему дифференцированному функционированию, однако покамест еще не настолько сильных, чтобы одной командовать всеми другими. Можно сказать, что уже в эпоху Ренессанса были выдвинуты и частично продуманы решительно все направления буржуазной эстетики, которые в дальнейшем характеризовали собою целые эпохи, но здесь они пока еще спорадически возникали и погибали в общем хаосе земного жизнеутверждения. Поэтому представляется более целесообразным излагать эстетику Ренессанса не по отдельным именам или произведениям и даже не по отдельным ступеням общего культурно-исторического развития, но в первую очередь по отдельным точкам зрения, которые в самом невероятном переплетении и дозировке попадают почти у всех представителей этой четырехвековой эпохи.

Того, кто впервые приступает к изучению эстетиков эпохи Ренессанса, поражает неожиданная близость их к средневековой эстетике. Эту близость, однако, невозможно принимать в буквальном смысле слова, но необходимо отдавать себе самый ясный отчет в неимоверной сложности и запутанности эстетики Ренессанса. Действительно, тут не только признают бога и творение им мира, не только ставят выше всего мораль, но и художника продолжают расценивать как смиренное орудие божественной воли. Тем не менее здесь уже с первых шагов везде чувствуется новый дух, заставляющий понимать средневековые термины в гораздо более светском и субъективистическом значении.

### **Примат самостоятельной красоты**

Прежде всего новизной является в данную эпоху чрезвычайно энергичное выдвижение примата красоты, и притом чувственной красоты. Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении и человеческого лица и в гармонии человеческого тела! Мир лежит во зле, и со злом нужно бороться. Но посмотрите, как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры! Ведь все это тоже есть создание божие. Даже заправские теисты Возрождения вроде Марсилио Фичино или Николая Кузанского рассуждают о красоте мира и жизни почти в духе пантеизма, внимательно всматриваясь в красоту природы и человека, в прекрасные детали всего космоса. Однако это только начало.

### **Чувственная математика**

Дальше следуют постоянные возрожденческие восторги перед достоинством, самостоятельностью и красотой самого художника. Сначала он тоже будто бы творит дело божие и по воле самого бога. Но те же самые теоретики, восхваляющие

послушание и смирение художника, рассказывают о том, как должен быть образован и воспитан художник, как много он должен понимать во всех науках и в философии, правда, конечно, и в богословии. Самым первым учителем художника должна быть математика, но математика какая? Ведь математика - это исходное основание для всего платонизма и пифагорейства и в античности и в средневековье. Теперь, однако, математика направляется на тщательнейшее измерение обнаженного человеческого тела; если античность делила рост человека на какие-то там шесть или семь частей, то Альберти в целях достижения точности в живописи и скульптуре делит его теперь на 600, а Дюрер впоследствии - и на 1800 частей. Средневековый иконописец мало интересовался реальными пропорциями человеческого тела, поскольку тело было для него только носителем духа; гармония тела заключалась для него, скорее, в аскетической обрисовке, в плоскостном отражении на нем сверхтелесного мира. Однако "Венера" Джорджоне представляет собою полноценное и самоудовлетворенное и притом женское и даже еще и обнаженное тело, которое хотя и является созданием божьим, но о боге уже нет никакого разговора. Здесь уже полноценное, естественно гармоничное и прекрасное человеческое тело, требующее к себе также и специфического внимания. На первом плане здесь знание реальной анатомии. Поэтому возрожденческий художник является не только знатоком всех наук, но прежде всего математики и анатомии. Три обстоятельства необходимо отметить как чрезвычайно характерные для возрожденческого понимания математики и - что в данный момент для нас важнее всего - для возрожденческой эстетики.

Во-первых, для эстетики Ренессанса оказывается наиболее значащим не только самостоятельно созерцаемое и самостоятельно изменяемое человеческое тело. Ведь это тело сколько угодно изображалось и в античной эстетике, черты этой человеческой телесности можно найти не только в скульптурных формах периода классики. Легко доказать, что этой человеческой телесности подчинялась даже архитектура. Весь афинский Парфенон, например, сконструирован по пропорциям человеческого тела<sup>1</sup>. А что примат тела в мироощущении приносил с собою сверхразумный принцип этой телесности, т.е. судьбу, это доказывал прежде автор настоящего труда (см. 73, 536 - 540). Поэтому когда речь заходит о возрожденческой телесности, то нужно сказать, что здесь не было ни античного субстанциального понимания тела, ни средневекового тела как только тени, ничтожного подобия вечного и вполне сверхтелесного мира. Возрожденец всматривался в человеческое тело как в таковое и погружался в него как в самостоятельную эстетическую данность. Не столь важны были происхождение этого тела или его судьба, эмпирическая и метафизическая, сколь его самодовлеющая эстетическая значимость, его артистически выражающая себя мудрость. Поэтому не будем удивляться тому, что Леонардо трактует всю философию и всю философскую мудрость именно только как живопись. Эта живопись для возрожденческого ощущения живописи и есть самая настоящая философия или мудрость, и даже не только философия и мудрость, но и вся наука. Наука для артистически мыслящего возрожденца есть не что иное, как живопись.

Во-вторых, человеческое тело, этот носитель артистической мудрости, для

индивидуалистического мышления Ренессанса обязательно не только само трехмерно и рельефно, но, будучи принципом всякого другого изображения, делает и всякое другое изображение, даже хотя бы только живописное, обязательно трехмерным и рельефным. Образцы возрожденческого искусства в этом смысле всегда как бы выпуклы, как бы наступают на нас, как бы осязательно телесны. И живопись, и архитектура, да и вся литература (но это требует специального анализа) всегда выпуклы, всегда рельефны, всегда скульптурны. В этом видели влияние античного искусства, но часто и удовлетворялись только такой простой констатацией воздействия античного скульптурного мышления на эстетику и искусство Ренессанса. Дело здесь, однако, вовсе не в простой констатации факта. Когда мы приводим анализ соответствующих форм античного, средневекового и возрожденческого искусства у Э.Пановского, становится ясно, что никакого прямого воздействия античной скульптурности на возрожденческую не было, что это воздействие было только частичным и что в смысле мировоззрения и стиля между Ренессансом и античностью пролегла целая пропасть. Под скульптурностью возрожденческого мышления лежал не античный вещевизм, в своем пределе дошедший до космологизма, но антропоцентризм и стихийно утверждающая себя индивидуальная человеческая личность, дошедшая до артистически творческого самоутверждения.

И наконец, в-третьих, эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии и без средневековой теологии. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видима я им картина мира и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительный эмпиризм, но то, что мы видим своими глазами, - это и есть на самом деле. А ведь мы видим на самом деле вовсе не те точные геометрические фигуры, в которые была влюблена античность. И прежде всего мы реально видим, как по мере удаления от нас зримого нами предмета он принимает совсем другие формы и, в частности, сокращается в своих размерах. Две линии, которые около нас кажутся вполне параллельными, по мере их удаления от нас все больше и больше сближаются, а на горизонте, т.е. на достаточно большом расстоянии от нас, они даже и просто сближаются между собою до полного слияния в одной и единственной точке. С позиции здравого смысла, казалось бы, это есть нелепость. Если линии параллельны около меня, то они параллельны вообще везде, на каком бы большом расстоянии я их ни рассматривал. А вот бесконечно удаленная точка, и притом для самого реального и самого доподлинного чувственного восприятия, как раз и оказывается точкой пересечения или слияния тех самых линий, которые вблизи нас казались параллельными.

Но здесь, однако, самое главное - настолько большая уверенность возрожденческой эстетики в реальности этого слияния параллельных линий на достаточно далеком от нас расстоянии, что из подобного рода реальных человеческих ощущений появилась целая наука, которая, правда, немного позже Ренессанса, но никак не позже XVII в. стала разрабатываться в качестве так называемой проективной геометрии. Нас здесь не может интересовать история математики как науки. Нас



интересует здесь исключительно история эстетики. А история возрожденческой эстетики как раз и свидетельствует о том, что перспективное смещение и, в частности, сокращение предметов, видимых на достаточно большом расстоянии, могут быть осознаны и оформлены вполне научно. Тут получается своя собственная, и притом вполне точная, геометрия. Субъективно она исходит из чувственного восприятия человека, подобно тому как примат этого последнего над всякой объективной реальностью отнюдь не мешал тому или другому преломлению этой реальности в субъективном человеческом сознании.

Тем не менее тут совершилось нечто сказочное. Оказалось, что этот настойчивый напор на субъективно-человеческое восприятие тоже может быть математически оформлен и тоже может приводить к специальной геометрии, далеко выходящей за пределы эвклидовских воззрений. Появилась указанная нами проективная геометрия, которая хотя и оформляет собою самую обыкновенную зрительную чувственность, тем не менее обладает точностью, характерной для математических наук вообще.

Таким образом, чувственно-зрительная данность настолько активна в эстетике Ренессанса, настолько уверена в себе и настолько безразлична к объективным соотношениям геометрических конструкций вообще, что достигла своего собственного научного оформления. И поэтому, когда Леонардо утверждает, что философия и мудрость - это только живопись, в нем говорит не просто капризная увлеченность художника создаваемыми им произведениями, но подает голос вполне точная наука, пусть пока еще и не оформленная в виде проективной геометрии, однако получившая для себя точное геометрическое обоснование в ближайшем же будущем.

Такова возрожденческая сила чувственной математики, и таков возрожденческий восторг перед чувственной математикой. И такова, в конце концов, сила артистически и стихийно самоутвержденного человеческого сознания, создавшего из простейшего эстетического факта чувственного восприятия целую новую науку, уже не опровержимую никакими философскими или вообще научными доводами<sup>2</sup>.

### **Специфика возрожденческой эстетики в сравнении с антично-средневековой**

В силу всего того, о чем мы только что говорили, возрожденческий художник резко отличается от антично-средневекового художника, и поэтому влияние античности, кажется, слишком преувеличивается исследователями и толкователями эстетики Возрождения. При формальном сходстве здесь невольно бросается в глаза субъективистически-индивидуалистическая жажда жизненных ощущений независимо от их религиозных или моральных ценностей, хотя эти последние здесь формально не только не отрицаются, но часто и выдвигаются на первый план. То же самое необходимо сказать и о других формальных чертах сходства между возрожденческой и античной эстетикой.

Возрожденческая эстетика не хуже античной проповедует подражание природе. Однако, всматриваясь в эти возрожденческие теории подражания, мы сразу же замечаем, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник. В своем произведении художник хочет вскрыть ту красоту, которая кроется в тайниках самой

природы. Поэтому художник здесь не только не натуралист, но он считает, что искусство даже выше природы. Сначала художник на основании своего собственного эстетического вкуса отбирает те или иные тела и процессы природы, а уж потом подвергает их числовой обработке. Вся эта возрожденческая числовая вакханалия говорит отнюдь не о первенстве природы, но о первенстве художественного чувства. Отсюда, например, прославленные произведения итальянских колористов, люминаристов и стереометрических живописцев, едва ли превзойденные последующим искусством. У теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как бог творил мир, и даже совершеннее того. Здесь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам. Такое индивидуальное творчество в эпоху Возрождения часто понимали тоже как религиозное, но ясно, что это была уже не средневековая религиозность. Это был индивидуалистический протестантизм, крепко связанный с частнопредпринимательским духом восходящей буржуазии. О художнике теперь не только говорят, что он должен быть знатоком всех наук, но и выдвигают на первый план его труд, в котором пытаются найти даже критерий красоты. И как Петрарка ни доказывал, что поэзия ничем не отличается от богословия, а богословие от поэзии, в эстетике Возрождения впервые раздаются весьма уверенные голоса о субъективной фантазии художника, вовсе не связанной никакими прочными нитями с подражанием; да и само подражание в эту эпоху, как мы отметили выше, весьма далеко от натуралистического воспроизведения и копирования.

Художник постепенно эмансипируется от церковной идеологии. В нем больше всего ценятся теперь техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, ученость и специальные навыки, острый художественный взгляд на вещи и умение создать живое и уже само довлеющее, отнюдь не сакральное произведение искусства. Перед нами появляются яркие живописные краски и телесная выпуклость изображений, то зовущая глаз наблюдателя успокоиться в неподвижном созерцании, то увлекающая в бесконечные дали, не знакомые никак ой антично-средневековой эстетике; здесь заложены и классическое равновесие, и беспокойный романтический уход в бесконечность, и художественный энтузиазм, о котором много говорили в эпоху романтизма, и, с другой стороны, выдвигание на первый план принцип наслаждения как основного для эстетики, вполне наличные уже здесь, в эпоху Возрождения, хотя в развитом виде это станет достоянием только последующих столетий.

Новизна и наслаждение, по Кастельветро (1505 - 1571), вообще являются основанием всякого искусства. Этот теоретик к тому же громит все античные авторитеты, не признает никаких теоретических канонов и вообще понимает художественное творчество как вполне независимую и самодовлеющую деятельность, не подчиненную никаким правилам, наоборот, только впервые создающую эти правила. С этой точки зрения, когда Лука Пачоли (ок. 1445 - 1509) называл закон золотого деления "божественной пропорцией", тут было не столько ко божественности, сколько самодовлеющей власти искусства над прочей жизнью и бытием.

### **Эстетика бурного жизнеутверждения**

Эстетика Ренессанса, основанная на стихийном жизнеутверждении человеческого субъекта, вообще успела пройти почти все этапы последующей истории эстетики, хотя этапы эти были пройдены слишком стихийно, слишком инстинктивно, с большой горячностью и пафосом и потому без необходимого здесь научного анализа и расчленения. В лице Джордано Бруно мы получаем такую эстетическую концепцию пантеизма, понятийно проанализировать которую могли, кажется, только немецкие идеалисты два века спустя. Леонардо да Винчи, кот орого никак нельзя подвести под какую-нибудь одну формулу, проповедовал живопись как подлинную мудрость и философию, но почти и как какой-то механицизм, разработка которого могла состояться в Европе не раньше Декарта и просветителей.

Возрожденцы дошли до полного изолирования художественного образа от всей жизни и от всего бытия. Уже с начала XV в. раздавались голоса, что поэзия есть чистый вымысел, что поэтому она не имеет никакого отношения к морали, что она ничего не утверждает и не отрицает, - это точка зрения, которая впоследствии (XX в.) будет принадлежать неопозитивизму. А во многих суждениях Николая Кузанского просвечивается будущий априоризм Канта и неокантианства.

### **Элементы самокритики**

Таким образом, эстетика Ренессанса, будучи стихийным и буйным самоутверждением человеческого субъекта, а также и соответствующего жизнеутверждения, в своем нерасчлененном, но мощном историко-культурном размахе сразу выразила в себе все те возможности, которые таились в глубине буржуазно-капиталистического мира. И даже больше того. Эстетика Ренессанса дошла до таких пределов субъективистического развития, когда субъект уже начинает ощущать свою ограниченность и свою связанность своей же собственной изоляцией.

Между прочим, необходимо сказать, что обычная путаница и неопределенность в исторической терминологии относительно Ренессанса зависят от того, что в анализах культуры и эстетики Ренессанса не учитывают тех его элементов, которые являются полной его самокритикой. Выставляют человеческий индивидуум как последнюю инстанцию эстетики Ренессанса. Но например, в пантеизме Джордано Бруно индивидуум вовсе не играет первой роли, наоборот, проповедуется его растворение в общемировом пантеизме. С такой точки зрения Джордано Бруно формально вовсе не деятель Ренессанса, но его противник. Поэтому или пантеизм Джордано Бруно надо включить в общевозрожденческую эстетику, но тогда необходимо думать, что Ренессанс основан не только на стихийном самоутверждении человеческой личности, а еще и на отрицании безгрешности такого самоутверждения, или же придется считать Джордано Бруно мыслителем вовсе не возрожденческого типа.

Гелиоцентрическая система Коперника, ее развитие у Бруно основаны вовсе не на выдвигании вперед цельной человеческой личности, напротив, на толковании человека, да и всей той планеты, на которой он обитает, в качестве незаметной

"песчинки" в бесконечном мироздании. Где же тут стихийное самоутверждение человеческой личности? Следовательно, эстетику Возрождения необходимо излагать не только в виде учения о примате стихийно-свободного человеческого жизнеутверждения, но и со всей той самокритикой, которая и эволюционно возникала в эпоху Ренессанса у такого абсолютизированного субъекта, сразу же обнаружившего невозможность подобного рода абсолютизации. И опять: или эстетика Ренессанса в нашем объективно-историческом ее изображении есть результат буйного индивидуального самоутверждения человека вместе с осознанием невозможности такой абсолютизации, или Коперник вовсе не есть явление возрожденческое, но только зародившееся в эпоху Ренессанса, по существу же это есть достояние уже последующих веков.

Ниже мы увидим, что и все гениальные художники Высокого Возрождения вместе с глубинами самоутвержденной человеческой личности чрезвычайно остро, глубоко и вплоть до настоящего трагизма ощущают ограниченность и даже беспомощность человеческого субъекта.

По своей стихийной напряженности возрожденческий индивидуализм был ограничен, он часто сам сознавал свою ограниченность. "Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того временем человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и кот орая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными" (З, 346). Поэтому, повторяем, под Ренессансом мы будем понимать не только стихию индивидуального самоутверждения человека, не только идею абсолютизации человеческого индивидуума, выдвигавшуюся против абсолютизации надмировой божественной личности в средние века, но и всю самокритику такого индивидуализма. Иначе придется расстаться с множеством величайших имен деятелей Возрождения и считать их уже не возрожденческими.

Самую глубокую критику индивидуализма дал в XVI в. Шекспир, титанические герои которого столь полны возрожденческого самоутверждения и жизнеутверждения. Об этом ярко свидетельствуют такие общеизвестные шекспировские персонажи, как Гамлет и Макбет. Герои Шекспира показывают, как возрожденческий индивидуализм, основанный на абсолютизации человеческого субъекта, обнаруживает свою собственную недостаточность, свою собственную невозможность и свою трагическую обреченность. В самом деле, всякая такая личность - титан в своем безудержном самоутверждении хочет решительно все на свете покорить себе. Но такая личность-титан существует не одна, их очень много, и все они хотят своего абсолютного самоутверждения, т.е. все они хотят подчинить прочих людей самим себе, над ними безгранично властвовать и даже их уничтожить. Отсюда возникают конфликт и борьба одной личности-титана с другой такой же личностью-титаном, борьба не на живот, а на смерть. Все такого рода титаны гибнут во взаимной борьбе в результате взаимного исключения друг друга из круга людей, имеющих право на самостоятельное существование. Ренессанс, который так глубоко пронизывает все существо творчества

Шекспира, в каждой его трагедии превращается лишь в целую гору трупов, потому что такова страшная, ни чем не одолимая и убийственная самокритика всей возрожденческой эстетики. Шекспир, колоссальное детище возрожденческого индивидуализма, на заре буржуазного индивидуализма дал беспощадную критику этого абсолютного индивидуализма, хотя только в XIX и XX вв. стали понимать всю его ограниченность и невозможность. Что же после этого, считать Шекспира деятелем Ренессанса или не считать? Многие исследователи и представители широкой читающей публики путаются в этом вопросе, не знают, как на него ответить. Наш ответ вполне ясный, отчетливый и совершенно безоговорочный: да, Шекспир несомненно есть деятель Ренессанса; но это значит, что под Ренессансом необходимо понимать не только эстетику стихийного индивидуализма, т.е. титанизм, но и всю критику такого индивидуализма, которая была результатом его же собственного развития и которую сам же он глубинным образом осознал.

Черты рожденного этим осознанием пессимизма нетрудно обнаружить и в творчестве Торквато Тассо, и у Рабле, и у Сервантеса. Французские мыслители того времени Шаррон и Монтень известны как далеко идущие скептики, несмотря на бурный характер возрожденческого жизнеутверждения. Но и в этом отношении соответствующие критические анализы Ренессанса мы можем найти только в XIX и XX вв. Прежде чем перейти к такой критике, европейская эстетика после Ренессанса еще в течение трехсот лет будет развивать и культивировать отдельные и пока еще плохо расчлененные принципы эстетики Ренессанса.

### **Жизненный смысл самокритики возрожденческого индивидуализма**

Сейчас мы хотели бы указать на то чрезвычайно важное обстоятельство, что самокритика и даже самоотрицание стихийного индивидуализма, которые мы находим в эстетике Ренессанса, не есть явление случайное и поверхностное, которое могло быть, но которого мог бы и не быть. Эта коренная самокритика, самоотрицание и даже самоотречение входят в глубочайшую сущность всей возрожденческой эстетики. Дело здесь в том, что возрожденческий индивидуализм обладает всеми чертами детского и юного характера. Ему свойственна та непосредственность и наивность, которая оберегла его от крайних выводов, а если выводы тогда и делались, то сами возрожденцы совсем не понимали тех страшных путей, на которые толкал их этот красивый и юный индивидуализм. Ренессанс был далек от всякой буржуазной ограниченности. Он еще не понимал и не предвидел абстрактной жестокости и беспощадности, которые ожидали его в дальнейшем в связи с быстрым созреванием буржуазно-капиталистической формации. Возрожденческие поклонники человеческой личности и человеческой красоты были пока еще честными людьми. И как они ни увлекались этим эстетическим индивидуализмом, субъективизмом и антропоцентризмом, а также как они ни ориентировали себя перед лицом этих стихийно нахлынувших чисто человеческих чувств и мечтаний, они все-таки видели, что изолированный и чисто индивидуальный человеческий субъект, на котором они базировались, которым они увлекались и который они превозносили, в сущности

говоря, вовсе не являлся такой уж полной, такой уж окончательной и абсолютной основой для человеческой ориентации в мире и для всего человеческого прогресса в истории.

Удивительным образом все деятели Раннего и Высокого Ренессанса в Италии при всем небывалом проникновении в тайники человеческой души и при всем небывало тонком изображении телесных и вообще вещественных картин душевных и духовных судеб человека всегда свидетельствовали своими произведениями также и о небывалой недостаточности и слабости человеческого субъекта. И это понятно, ибо возрожденческие художники и эстетика в своем индивидуализме были пока еще слишком юными людьми и слишком честными людьми.

В дальнейшем, после Ренессанса, этот юный и красивый индивидуализм, прекрасно и честно чувствующий свою ограниченность, будет прогрессировать в своей изолированности, в своей отдаленности от всего внешнего и от всего живого, в своей жесткости и жестокости, в своей бесчеловечности ко всему окружающему. Сам Ренессанс еще не был этапом буржуазно-капиталистической формации. Он только ее подготавливал, и притом бессознательно, независимо от себя. Культура частной собственности и культура производства на основе эксплуатации рабочей силы в эпоху Ренессанса начиналась. Но она здесь была еще слишком юной и наивной, и она все еще ставила выше всего красоту человеческой личности, красоту человеческого тела и возвышенную картину космических просторов. И это было лишь прямым и непосредственным результатом стихийного человеческого самоутверждения и жизнеутверждения. Но совсем другая картина культуры и цивилизации, и прежде всего совсем другая культура производства, создавалась в последующие века, уже после Ренессанса.

Этот юный и невинный возрожденческий индивидуализм в послевозрожденческие времена постепенно уже переставал чувствовать свою ограниченность; делал он это, конечно, достаточно бесчестно, так как не мог же он в самом деле не понимать той эксплуатации трудящихся, к которой его манили субъективные выгоды и верно обслуживавшая эти выгоды философия абстрактного рационализма, абстрактного эмпиризма и абстрактного объединения того и другого в идеализме конца XVIII и начала XIX в. О развитии этого абстрактно-материального и в своей абстрактности жесточайшего идеализма в течение XIX - XX вв. мы уже не говорим.

Эстетика Ренессанса базировалась на человеческой личности, но она прекрасно понимала ограниченность этой личности. Она буйно и бурно заявляла о правах человеческого субъекта и требовала его освобождения - и духовного, и душевного, и телесного, и вообще материального. Но эстетика Ренессанса обладала одним замечательным свойством, которого не было в последующей эстетике буржуазно-капиталистического мира: она знала и чувствовала всю ограниченность изолированного человеческого субъекта. И это навсегда наложило печать трагизма на всю бесконечно революционную стихию возрожденческого индивидуализма.

Вот почему ошибаются те, кто изображает искусство и литературу Ренессанса, а

заодно и всю его эстетику в каком-то монотонном, одномерном и одноплановом стиле. Эстетика Ренессанса чрезвычайно многомерна и многопланова. И эта многомерность обнаруживается прежде всего в огромном напряжении индивидуального человеческого самочувствия и в то же самое время в его безвыходности и трагизме, как раз и возникавших на путях проникновенного изображения стихийно-человеческого самоутверждения. В этом-то и заключается огромный смысл всей возрожденческой самокритики. Но из этого следует также, что в своем анализе эстетики Ренессанса мы должны избегать узкой одноплановости и слишком уж абсолютизированной точки зрения. Вся глубина, вся красота и притом вся историческая и даже специально экономическая картина эстетики Ренессанса от этой самокритики, самоотрицания, а часто даже и самоотречения Ренессанса не только ничего не проиграет, а, наоборот, лишь выиграет; и благодаря этому впервые только и становится возможным путь ее реалистического и непредубежденного исследования.

Между прочим, отсюда же делается понятным и то, что эстетика Ренессанса очень часто остается внутренне связанной со средневековой ортодоксией. Это отнюдь не значит, что эта ортодоксия в течение всего Ренессанса оставалась непоколебимой, как это хотят видеть те исследователи Ренессанса, которые находят в нем только нечто поверхностное и которые желают спасти его серьезность лишь указанием на глубокое наличие в нем средневековых традиций. Дело обстояло как раз наоборот. Средневековая традиция в эпоху Ренессанса была поколеблена в самых своих глубинных корнях, и после возрожденческой духовной революции она уже никогда не сумела встать на ноги в виде полноценной средневековой доктрины. Тем не менее, однако, хотя эта средневековая традиция была в эпоху Ренессанса на третьем плане, она все же помогала стихийно утверждавшему себя человеческому субъекту не терять почвы под ногами и не погружаться в беспринципный нигилизм. При этом остатки средневековой ортодоксии вовсе не были в эпоху Ренессанса единственным основанием для самодеятельно чувствующего себя человеческого субъекта. Были и другие, уже чисто гуманистические, идеалы, которые заставляли тогдашнего человеческого субъекта искать для себя опору и в морали, и в науке, и в общественности, и в историческом прогрессе, и даже в утопических построениях. Так или иначе, но стихийно жизненно утверждающий себя возрожденческий субъект отнюдь не был настолько дерзок и беспринципен и отнюдь не являлся таким безудержным, развязным и самообожествленным субъектом, что бы закрыть глаза на все окружающее и упиваться только своим абсолютизированием и своим анархизмом. Стихийно утверждающий себя человеческий субъект в эпоху Ренессанса еще не потерял разумной ориентировки, еще понимал свою беспомощность перед громадой бесконечной жизни и космоса и еще не потерял чувства меры, т.е. чувства своей фактической ограниченности. В этом и заключается вся юная прелесть возрожденческой эстетики. И если мы в дальнейшем будем находить черты трагизма у Боттичелли или Микеланджело, черты отчаяния и бессилия у могучего Леонардо и в маньеризме черты колоссального порыва вырваться за пределы всего успокоенного, всего гармоничного и благоприличного, то это только очень хорошо. И если точная

наука Ренессанса в лице Коперника, Кеплера и Галилея отнимет у человека его жизненную почву в виде неподвижной земли, а готика заставит человеческую личность рваться вверх вплоть до потери своей земной тяжести и веса, то все это окажется неизбежным противоречием в самом Ренессансе, но несколько не будет противоречием в нашей науке о Ренессансе. Мы теперь прекрасно понимаем эту глубинную противоречивость Ренессанса. И больше того. В этом, и только в этом, мы теперь и находим всю специфику возрожденческой эстетики, весь могущественный и непреодолимый историзм Ренессанса и всю его юную прелесть, несравнимую со всеми зрелыми и безнадежными в своей абстрактной метафизичности последующими периодами как художественного, так и социально-экономического буржуазного развития.

Безусловное превознесение эстетики Ренессанса должно быть безоговорочно исключено с самого начала

Если всерьез принять во внимание то, что мы сейчас сказали о самокритике Ренессанса, входящей в самое его существо и предполагающей не только его величайший индивидуализм, но и самоотрицание этого индивидуализма, становится очевидным, почему в умах царит такая путаница относительно передового характера эстетики Ренессанса.

Вошло в обычай безусловно превозносить всю возрожденческую эстетику, бесконечно умиляться ею, торжественно ее восхвалять и считать отсталыми людьми тех, кто с какой-нибудь стороны замечает отрицательные черты возрожденческого индивидуализма и не считает его явлением насквозь передовым. Эти достаточно пошлые критики часто бывают очень злыми людьми, и тех, кто пытается анализировать и ограничивать передовой характер Ренессанса, они прямо зачисляют в культурно-исторических консерваторов и реакционеров. Нам кажется, что культурно-историческая наука в настоящее время созрела настолько, что может не бояться этих несправедливых инвектив.

Что эстетика Ренессанса возникает на основе стихийного самоутверждения человеческой личности, на основе полного или частичного отхода от антично-средневековых эстетических моделей, это ясно всем, и это не вызывает никакого сомнения даже у тех, кто указывает на всю недостаточность возрожденческой эстетической позиции. То, что здесь перед нами великий мировой переворот, не известный никакому иному периоду предыдущей человеческой истории, что тут появились титаны мысли, чувства и дела, что без такого Ренессанса не могло быть никакого последующего передового культурного развития, - сомневаться в этом было бы не только дикостью и недостатком образованности, такое сомнение даже и фактически неосуществимо ввиду слишком уж ярких исторических фактов, на которые наталкивается даже тот, кто только впервые начинает изучать Ренессанс. Это совершенно ясно.

Но является ли изолированный и мечтающий о своем абсолютном самоутверждении человеческий субъект достаточно твердой и основательной почвой для всех бесконечно расширительных толкований подобного рода индивидуализма?



Самостоятельная и стихийно утверждающая я себя возрожденческая личность в сравнении с ее антично-средневековой скованностью, конечно, была чем-то новым, передовым и даже революционным. Но является ли такой изолированный человеческий субъект достаточно сильным и можно ли действительно уверенно говорить о том, что у него есть гарантия своей безграничной абсолютизации?

Ведь если возрожденческие деятели прямо и не были деятелями буржуазно-капиталистической формации, то во всяком случае они были ее прямыми предшественниками и ее, так сказать, прямыми родителями. Но может ли для нас этот буржуазно-капиталистический субъект представляться чем-то бесконечно твердым, безусловно надежным и не требующим никакого для себя ограничения?

Такая субъективистическая иллюзия действительно стала господствующей в ближайшие после Ренессанса века. Но для нас, переживших революции и войны XIX и XX вв., тут не может быть никаких иллюзий. И от этих иллюзий нас прежде всего освобождает марксистско-ленинская теория, отнюдь не отрицающая значения отдельной человеческой личности, но в то же время видящая подлинную основу исторического развития вовсе не в отдельной изолированной личности, а прежде всего в коллективе. Можем ли мы с этой точки зрения безгранично восхвалять возрожденческий индивидуализм и считать его каким-то окончательным достижением человеческой истории, и в частности эстетической теории?

Все очарование и вся прелесть возрожденческого искусства заключается в том, что здесь была осознана необходимость самоутверждения человека, но отнюдь не в том смысле, чтобы частный предприниматель на основании такого индивидуализма получал право считать себя единственным фактором человеческого развития.

Впоследствии мы будем часто встречаться с тем обстоятельством, что эстетика и вся культура Ренессанса были результатом борьбы с феодальным застоем, результатом выдвигания городов и результатом индивидуального творческого почина и работников городских мастерских, и старших мастеров, управлявших этими мастерскими. Все эти люди впервые обрели в те времена свои индивидуальные творческие потребности и считали себя деятелями восходящей культуры. Никакому возрожденческому предпринимателю или купцу даже и не снились те мрачные бездны, которые в дальнейшем должны были обнаружиться в связи с господством буржуазно-капиталистической формации. И предприниматели и работники в эпоху Ренессанса впервые стали упиваться своей индивидуальной свободой, и в те времена никто и не предполагал, что на путях такого частнопредпринимательского индивидуализма европейское человечество зайдет в нечеловеческий тупик буржуазно-капиталистической эксплуатации.

Поэтому эстетика Ренессанса ввиду последующего буржуазно-капиталистического развития является для нас чем-то детским и наивным. В этом бурном развитии индивидуалистических страстей и в этом стихийном самоутверждении человеческой личности в эпоху Ренессанса для нас чрезвычайно много близкого, симпатичного и даже родного. Этот период детства и юности европейского индивидуализма останется в истории навсегда, и ему обеспечены

симпатии всех последующих периодов культурно-исторического развития, как бы далеко они ни уходили от Ренессанса.

Но если все это принять всерьез, то должно быть до чрезвычайности ясным, понятным и убедительным то, что великие деятели Ренессанса, такие, например, как Боттичелли, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тициан и другие, глубоко сознавали ограниченность исповедуемого ими индивидуализма, а иной раз даже давали в самом настоящем смысле трагическую его оценку. Указывать на эти черты трагизма в эстетике Ренессанса - значит историко-критически относиться к возрожденческому индивидуализму, но это ни в каком случае не значит его снижать, его унижать, им пренебрегать. Вся невероятная и небывалая гениальность художников Ренессанса заключается именно в глубочайшем индивидуализме, доходящем до изображения мельчайших физических черт этого индивидуализма и этой небывалой до тех пор психологии, и в то же самое время в неумолимой самокритике деятелей Возрождения, в чувстве недостаточности одной только изолированной человеческой личности и в трагизме творчества, отошедшего от антично-средневековых абсолютов, но еще не пришедшего ни к какому новому и достаточно надежному абсолютизму.

Таким образом, восхвалять индивидуалистическую эстетику Ренессанса мы должны, и мы будем это делать. Но делать это мы будем критически, без восторгов, с которыми говорили о Ренессансе все буржуазно-либеральные деятели европейской культуры и цивилизации в течение четырехсот лет, но и без того мрачного осуждения Ренессанса, которое часто сквозило у исследователей и авторов, действительно настроенных консервативно и реакционно и не признававших в Ренессансе величайшего культурного переворота. Если деятели Ренессанса стояли на пути стихийного человеческого самоутверждения, то в этом заключалась их передовая и революционная направленность. Но если они осознавали всю недостаточность опоры на изолированный человеческий субъект, то и в этом они были вполне правы. Мы в настоящее время тоже не хотим базироваться только на одном изолированном человеческом субъекте, как бы стихийно и как бы красиво он себя ни утверждал на путях европейского культурно-исторического развития.

Поэтому не нужно удивляться тому, что мы считаем одной из очередных задач истории возрожденческой эстетики вскрытие стихийно-человеческого индивидуализма вместе со всем остро и глубоко представленным в Ренессансе и жизненным, и теоретическим, и художественным антиномизмом.

### **Противоречивость эстетики Ренессанса, а также историческая и логическая необходимость этой противоречивости**

Прежде чем мы перейдем к анализу отдельных ступеней эстетического развития Ренессанса и отдельных трактатов, художественных произведений и национальных особенностей, необходимо ввиду сказанного выше не только не смущаться глубочайшими противоречиями этой эпохи, но выдвинуть их на первый план вопреки всяким попыткам сводить эстетику Ренессанса только на какой-нибудь один принцип. Этот единый принцип, конечно, был, и мы о нем уже успели сказать, но этот принцип

слишком общий, и останавливаться на нем никак нельзя, поскольку в нем таилось творческое противоречие, приводившее всю эту эстетику к разному при полной закономерности такого разнobia.

Возрожденческая эстетика, как мы видели выше, базировалась на стихийном самоутверждении человеческой личности в ее творческом отношении как ко всему окружающему, так и к себе самой. Жизнь и мир существовали в пространстве. Надо было побороть это пространство и творчески подчинить его себе. У человека были умственные способности и жажда применения их на практике. В эпоху Ренессанса хотели абсолютизировать человеческий ум и его стремление к вечному прогрессу. Где было искать опоры для такой синтетически понимаемой эстетики? Удивительным образом, и, однако, притом вполне закономерно, возрожденческая эстетика обратилась к мировому платонизму, или, точнее, к неоплатонизму.

Но в конце концов в этом не было ничего удивительного. Ведь возрожденческим деятелям хотелось решительно все познать, решительно во все войти и решительно все творчески преобразовать. Этим деятелям вовсе не хотелось ограничиваться одним только материальным существованием. Однако одних только идеальных построений в те времена было недостаточно. Единственная глубоко синтетическая система в философии, обнимавшая собою и все реальное, и все идеальное, была до тех пор представлена почти исключительно платонизмом. Платонизм со своим учением о примате идеи над материей был не только типичным идеализмом, но даже одной из первых в истории разновидностей идеализма вообще. Но возрожденческая эстетика вовсе не хотела быть только платонизмом, пусть античным или средневековым. Платонизм был для нее лишь оформлением ее стихийного индивидуализма, стремившегося обнять собою решительно все: и идеальное, и материальное. Платонизм в эпоху Ренессанса оформлял все его вдохновенные мечты, весь его жизненный энтузиазм и все его неудержимое стремление охватить бытие в целом, постоянно входить в глубины человеческой жизни и человеческой души, не сковывая себя никакими материальными ограничениями. При помощи такого платонизма возрожденческая эстетика пыталась преодолеть противоречие титанизма и всех его слабых, воистину человеческих сторон, о котором мы говорили. Другими словами, платонизм привлекался в эстетике Ренессанса не для целей самого платонизма как некоторого рода абсолютно правильной и надисторической философской теории. Это был - да будет позволено употребить термин, используемый обычно некритически, но получающий у нас в дальнейшем специальное разъяснение, гуманистический платонизм.

Древний Платон восторженно созерцал свои идеи, представлял их в виде каких-то субстанций небесного или занебесного мира и умилялся тому художественному осмыслению, которое они получают в мировой жизни, т.е. в космосе (слово, которое даже и по своей этимологии указывает на красоту, лад, вечный порядок и гармонию). Нужен ли был возрожденческой эстетике такой платонизм? Он был для нее совершенно необходим. Мир и все живое для Возрождения, влюбленного в жизнь и в ее красоту, обязательно должны были обрести свой безусловный смысл, свое оправдание и свою

вечную одушевленную целенаправленность. Получался некоторого рода весьма светский платонизм, далекий от всякой отвлеченной логики, моралистики или аскетизма и успешно боровшийся с тогдашним школьным засильем абстрактных и сухих аристотелевских схем.

Обычно все знают, что Ренессанс - это есть прежде всего борьба со школьным аристотелизмом. Но это "знание" совсем не критическое. Во-первых, были формы платонизма, не мешавшие аристотелизму, а, наоборот, с ним совпадавшие, так что тогдашний школьный и абстрактный аристотелизм вовсе не был единственной формой аристотелизма, а во-вторых, если в те времена и происходила борьба с аристотелизмом, то именно с позиций платонизма. Платонизм еще и в средние века не раз оплодотворял собою многочисленные религиозные секты, которые в настоящее время расцениваются как передовые для своего времени. В эпоху Ренессанса платонизм был попыткой синтезировать необходимую в тогдашние времена и вдохновенно переживаемую духовность с материально понимаемой жизнью, тоже переживаемой с глубоким вдохновением и с чувством энтузиазма перед ее вдруг открывшейся свободой и интимно-человечески переживаемым ее характером.

Самое же главное здесь то, что даже и не просто Платон был учителем для возрожденцев. Ведь в последние четыре века античной философии восторжествовала новая, и последняя, форма платонизма, которая сейчас обычно называется неоплатонизмом. Неоплатонизм ввиду чрезвычайного развития субъективно-философских потребностей в последние века античного мира весьма углубил платоновскую доктрину, довел ее до интимных человеческих ощущений и старался перевести все абстрактное и идеальное, что было у Платона, на язык интимного ощущения значимости любой платоновской категории. Тут-то и пригодился Аристотель, который со своим постоянным стремлением превращать всеобщие категории в единичные конкретности весьма способствовал превращению платонизма в интимное ощущение излияния космических идей на всю человеческую жизнь и на все человеческие переживания.

Неоплатонизм как бы заново перестроил всю платоновскую систему, заново рефлектировал ее отдельные области и ступени и острейшим образом перевел все это на язык человеческого переживания, отнюдь не отказывая бытию в его объективности, а, наоборот, стараясь патетически и с энтузиазмом проникнуть в его глубины.

Кроме того, и платонизм и неоплатонизм ведь были язычеством, т.е. обоснованием не личного надмирового божества, но самого же космоса, т.е. самой же материи. И уже это одно не могло не импонировать представителям Ренессанса, сколь бы последний ни оставался в некоторых отношениях еще достаточно близким к средневековой ортодоксии. Поэтому ясно, что стихийный человеческий субъект, восторжествовавший в период Ренессанса и бывший, в конце концов, вполне земным субъектом (хотя сам за собою он это часто отвергал), нашел в неоплатонизме очень выгодный для себя принцип, позволявший ему быть и чем-то земным, каким-то вполне самостоятельным стихийным самоутверждением и жизнеутверждением и в то же самое время разрешавший и даже оформлявший для него любое космическое стремление и

любую жажду охватить мир в целом. Да, эстетика Ренессанса в основе своей оказалась неоплатонизмом, конечно вполне гуманистическим неоплатонизмом. И как бы это ни казалось противоречивым новому и новейшему исследователю, такое противоречие - безусловный факт, без которого нет никакой возможности формулировать эстетическую специфику Ренессанса. Как это противоречие будет разрешаться у тех или иных деятелей Ренессанса, мы еще увидим. Сейчас пусть хотя бы в виде общих принципов, но платонизм и неоплатонизм мы должны представить как то, чем возрожденческая эстетика определялась с самого начала и до конца, по крайней мере в своих важнейших представителях, хотя бы и с некоторыми исключениями.

Итак, эстетика Ренессанса таила в себе глубочайшие противоречия. Но не только потому, что Ренессанс был переходной эпохой. В реальной истории (а не в уме абстрактных доктринеров) только и существуют переходные эпохи, и никаких непереходных эпох мы вообще не знаем. Нет, все дело здесь заключается в том, что в эпоху Ренессанса нужно было обосновать такой мир красоты, который удовлетворял бы всем интимным потребностям стихийно растущей светской личности. Обоснование это уже было дано в неоплатонизме. Нужно было только очистить неоплатонизм от его скованно античной и скованно средневековой разновидности. Античный неоплатонизм был слишком космологичен и в этом смысле слишком созерцателен. Он не ставил себе никаких гуманистических целей. Средневековый неоплатонизм был, наоборот, слишком теологичен и тоже не ставил себе никаких гуманистических целей. И вот возник новый неоплатонизм - не античный и не средневековый, а возрожденческий. И это явление теперь уже не сводилось на те обыкновенные противоречия, которые свойственны каждой переходной эпохе. Это было то глубинно логическое противоречие, глубинно жизненное и глубинно художественное, словом, то глубинно историческое противоречие, без которого оказалась немислимой эстетика Ренессанса ни по своей сущности, ни в своих отдельных проявлениях. Это было не просто совмещение противоположностей, которое мы находим в любой исторической эпохе, но их единый, необходимый, не делимый ни на какие отдельные моменты эстетический лик и художественная методология.

### **Из новейшей литературы по вопросам эстетики Ренессанса**

Литература эта огромна. И не представляется ни возможным, ни нужным делать обзор этой литературы и критиковать ее. Однако мы хотели бы остановиться на одном исследователе, который в основном проводит ту же самую точку зрения на эстетику Ренессанса, что и мы. Правда, не совсем ту же самую. Мы говорим, и еще не раз будем говорить, о превращении в эстетике Ренессанса абсолютного бытия в бытие самодовлеюще-созерцательное, тогда как А.Шастель ведет речь об особом рода художественной интуиции, лежащей в основе возрожденческой эстетики. По мнению А.Шастеля, здесь выступал не просто человек, а именно художник, так что в свете этого художественного самосознания мыслилось даже и само божество, которое трактовалось в те времена именно как художник, как "бог-мастер". Можно спорить о преимуществах нашего возрожденческого первопринципа или того первопринципа,

который выдвинут Шастелем. Но спорить сейчас об этом мы не будем. Для нас очень важно и возрожденческое учение о победе над пространством, о чем тоже красноречиво пишет А.Шастель. И наконец, А.Шастель принадлежит к тем не очень многочисленным исследователям, которые находят сущность возрожденческой эстетики именно в неоплатонизме. Но все подобного рода рассуждения А.Шастеля настолько важны, что нам хотелось бы познакомить с ними нашего читателя поподробнее. Вот что мы читаем у него.

"Устремления Ренессанса, - пишет Шастель, - в значительной мере обнаруживают потребность овладеть пространством и, если можно так сказать, "проявить" его; орудия, отвечающие этому стремлению, все относятся к технике "зримого": образ, форма играют здесь господствующую роль" (132,8 - 9). "...Период, который издавна выделяют под именем Ренессанса, имеет специфическую черту: это... чувство полной солидарности между всеми аспектами человеческой жизни и мысль, что все они могут быть одновременно преображены". "Если говорить лишь о литературе, мы видим, как интеллектуальный пыл, возникший среди наследников Петрарки, в кругу Бруни и Николи, и распространившийся впоследствии не только на всю Европу, есть нечто большее, чем страсть к учености. Он связан со все более явной попыткой понять этику, общественные дела, знание, искусство как различные стороны одной и той же центральной реальности, а следовательно, связан с работой "интеграции", с глобальным мировоззрением, которое в свою очередь не может быть отделено от жажды обладания и превосходства, или "обновления"; связан со сложной гармонией, которая постоянно нацелена на будущее".

"Забота о "возвращении к античности" является в конечном счете лишь главным и основным следствием этого общего и смутного стремления к "новому миру". Столь активно обращаются к прошлому именно потому, что устремляются к будущему и хотят овладеть настоящим. То, чего ожидают, определяет собою то, чего ищут. Надежда (которую скептицизм XX в. с полным правом может расценивать как безрассудную в той мере, в какой он сам приходит на смену всеобщему и наивному оптимизму XIX в.), бесстрашная надежда повсюду питает активность и инициативу, и тем более живо, чем более горьким и обманчивым может оказываться опыт настоящего" (там же, 8, 9). Этот "миф Ренессанса" Шастель прослеживает в своей книге на примере многочисленных произведений искусства.

"Необходимо отметить в основании всех тенденций эпохи исходную позицию, которая подтверждает их: стремление к эстетическому удовлетворению. В самых неожиданных областях, например в сфере научного познания, оно внезапно вплетается в теоретическое изложение и всем своим весом склоняет к несовершенным объяснениям. Можно считать показательной особенностью, общую для некоторых философов и возобновленную скромными гуманистами, называть Бога великим архитектором или *summus artifex* (великий мастер). Еще и другие искали образ для сравнения в сфере живописи или скульптуры. Метафоры такого типа самопроизвольно выходят из-под пера с небывалой ранее настойчивостью. Творец мира есть Великий художник - понятие типическое для среды, которую привлекали формальные струк-

уры, и для века, в который слова о великолепии, о красоте делаются более частыми и становятся более богатыми подразумеваемым смыслом. Это понятие *Deus artifex* (бог-мастер), притягательное для мифологических построений, представляется вполне поразительным : оно должно заинтересовать историка, ориентировать его... Даже такой гениальный богослов, как кардинал Николай Кузанский, даже такой заботящийся о внутренней чистоте философ, как Пико, тоже любят прибегать к эстетизирующим символам" (там же, 10).

"Возможно, "миф Ренессанса" следует просто характеризовать неудержимым доверием к возможности разрешить все трудности, преодолеть все препятствия, победить все противоречия, как только должным образом произойдет осознание в каждой сфере и для всякой ситуации". "Это век великого нетерпения. Экзистенция ощущается как напряжение" (132, 10 - 11).

В этой ценной характеристике возрожденческой эстетики содержится много правильных моментов, без которых невозможно себе представить сущность всей великой эпохи Возрождения.

А.Шастель очень метко говорит не об индивидуализме Возрождения, не о выдвигании проблем, связанных с человеческой личностью, и не просто о светском характере подобного рода эстетики. Он указывает на образ Великого Художника, который подчиняет себе пространство путем наложения на него разных форм и образов. Это не просто учение о боге. Ведь то, что бог творит мир, и творит его, между прочим, и художественно, об этом средневековые знали не хуже Возрождения. Дело заключается в том, что в эпоху Возрождения именно человеческая личность берет на себя божественные функции, человеческая личность представляется творческой по преимуществу и только человек мыслится как овладевающий природой.

Человек, ставящий своей целью художественное овладение природой, прекрасно сознает, что в абсолютном смысле оно или вообще невозможно, или возможно только в некоторых отношениях. Но отсюда вытекает, и это вполне естественно, неудовлетворенность возрожденческого человека и невозможность для него остановиться на том или ином достигнутом результате. Казалось бы, если речь идет только о земных вещах и эти вещи для человека вполне доступно создавать, то тут же должна быть у него и полная удовлетворенность своим творчеством. Но всякий изучавший искусство Ренессанса не без удивления наталкивается на огромную неудовлетворенность, переживаемую художниками Возрождения, и притом несмотря ни на какие античные принципы гармонии и симметрии.

Но где же та философия, которая могла бы в ясной и четкой форме осознать такую художественную сложность Возрождения? В книге А.Шастеля можно найти немало намеков на эту специфически возрожденческую эстетику. Но в приведенном рассуждении мы ее не видим в отчетливой форме. Значит, даже такой глубокий образ, как образ Великого Художника, даже и он, несмотря на свою огромную значимость для эстетики Ренессанса, все-таки не вскрывает возрожденческой эстетики во всей ее философской сущности. Эстетика той или иной эпохи может опираться на какие-нибудь символы или мифы, характерные для этой эпохи, но эстетика для нас все же не

есть ни просто система символов, ни просто мифология. Эстетика для нас есть наука, пусть не формулированная в данную эпоху с необходимой точностью, но зато продуманная во всей ее логической последовательности.

Прочитаем еще одно весьма важное рассуждение того же автора: "Именно в религиозной архитектуре отвержение готических форм произошло в резкой и убедительной форме, начиная с новых базилик Брунеллески. В большей мере, чем использование арок с полным сводом, плоских потолков или даже колонн античного типа, этому послужила унификация внутреннего пространства; здесь мы видим организованное целое, где ничто не скрыто от взора, где все кажется занимающим необходимое место. Игра перспективы умножает сочетания линий и объемов; но зритель должен понимать, что эта распределенность стремится вызвать сосредоточение духа, а не его бегство. Зритель оказывается помещенным в лоно пространства удивительно строгого и спокойного; он идет по тому идеальному миру, о котором говорит Альберти.

Но одним из самых ярких и наиболее насыщенных последствиями фактов эволюции XV в. было появление строения с центральным планом... Централизованное строение представляет пластический сам по себе объект, где внешний объем, масса, модулированная нишами и пилястрами, представляет собой в точности оболочку, муляж внутреннего пространства; чередования вогнутостей и наполнений и линии организации соответствуют здесь друг другу с неотразимой точностью. Таким образом, предлагается некая умопостигаемая модель: не обходимыми моментами безошибочной практики становятся разделение этажей, появление купола над тамбуром. Но этот тип [архитектурного] произведения выделяется уже одним своим совершенством... Упорядоченная масса и пропорциональность таких построек отделяют их от окружения. Кроме тех редких случаев, когда удавалось создать для их принятия рамку городских построек или монументов (это наблюдается прежде всего на воображаемых городских видах того типа, которые предлагал Урбино), эти столь дорогие для XV в. архитектурные шедевры, какими являются постройки с центральным планом, самым своим характером, как кажется, ускользают из своего контекста и среди улицы, с которой они не могут слиться, служат торжественными и примечательными знаками идеального и неосуществленного мира, единственными свидетельствами которого они являются. Будучи воспринимаемым как совершенная структура, здание с центральным планом или куполом (полусферой) покоится на объеме с эквивалентными силами (куб) и передает в современном и убедительном духе древнейшую символику священной архитектуры" (132, 106 - 107).

Никто не скажет, что приведенное рассуждение А.Шастеля неправильно. Характеристика торжественной и самоудовлетворенной полноты, выраженной к тому же геометрически правильно, действительно может быть с большим приближением отнесена к стилю Ренессанса. Однако два замечания все же не могут не возникнуть у того, кто захотел бы найти для себя ощутимые и убедительные контуры возрожденческой эстетики.

Во-первых, эта характеристика относится только к архитектуре и только к



определенному ее периоду. Тут нет не только никакого намека на готику, но даже из самой архитектуры возрожденческой Италии взят лишь один ее момент, который в течение нескольких веков в Ренессансе достаточно варьировался. Во-вторых, сама собою здесь напрашивается определенного рода эстетика. Тут, несомненно, мыслится нечто идеальное, однако такое, которое торжественно, властно и всеобъемлюще воплощено в реальном. Это воплощение к тому же безусловно спокойно, устойчиво, лишено всяких аффективных изгибов и болезненности. Однако что это за эстетика и в каких терминах ее нужно выражать, об этом у А.Шастеля ни слова. Поэтому искусствоведчески правильная картина возрожденческого искусства еще не дает нам эстетического анализа. Искусствоведческий анализ еще не есть анализ эстетический, хотя искусствоведческая точность и необходима для того, чтобы построить правильную эстетику данного искусства.

Наконец, из того же автора прочитаем и следующие рассуждения, используя другую его работу (131).

"Основной факт, явление, которое можно рассматривать как техническое определение Ренессанса, - это потребность разграничить обыденную жизнь и духовную деятельность. Достаточно доказано, что схоластические иерархии в той мере, в какой они внедрялись на практике, не позволяли художнику знать оптику или же секретарю Синьории читать философов. Успех *studia humanitatis* (занятия гуманитарными науками) в Италии разрушил эти преграды, создав наряду с университетским знанием живую культуру, основанную на знании античной литературы и, следовательно, стимулированную чувством оригинальности Италии. Честолюбивые художники, а также желающие утвердиться писатели находят в этом течении возможность выйти за обычные пределы своей деятельности... С того момента, как глава художественной мастерской начинает рассматривать себя не как ремесленника-производственника, но разрешает себе определенное интеллектуальное любопытство, в его работе обнаруживается целый ряд перемен. Использование *prospettiva pingendi* порождено в конечном счете техническим развитием оптических понятий, которые никто не истолковывал и которые пришлось в голову использовать Брунеллески, подобно тому как Альберти нашел в риторических трактатах, предназначенных для клира, средство определить новый статус живописи. Графическое изображение становится способом "научного" исследования, и, как многократно подчеркивалось, основные "открытия" эпохи обязаны своим появлением настоящим потребностям мастера рисунка и скульптора, намеревающихся с помощью организованных форм овладеть миром явлений" (там же, 6 - 7).

Шастель считает, что "эту эволюцию... можно представить лишь с помощью несовершенных, но впечатляющих понятий неоплатонизма, который вел, не без колебаний и сомнений, к созданию универсального знания нового типа".

Вот тут наконец Шастель и указывает на ту эстетику, которая, сама не будучи только возрожденческой, тем не менее легла в основу этой последней, подобно тому как и раньше она не раз принималась за подлинное основание для эстетики того или иного периода и вообще для философии в разных предшествующих культурах. Это

эстетика неоплатонизма, в отношении которого, однако, необходимо тончайшим образом учитывать ту культурно-историческую почву, на которой он много раз появлялся. Неоплатонизм тоже имел много своих разновидностей, каждый раз весьма оригинальных и для историка часто даже неожиданных. Ренессанс использовал неоплатоническую эстетику до чрезвычайности оригинально и совершенно небывало. Он применил ее для своих вполне светских нужд, для своего вполне реалистического искусства и для своего прогрессивно-гуманистического понимания личности и общества. В свое время мистическая сторона неоплатонизма была очень сильна, хотя не везде и не во всех отношениях. Но Ренессанс сумел так обойтись с этой мистикой, что либо устранил ее целиком, либо применил ее для целей реализма и гуманизма. Поэтому сначала дадим себе отчет в том, что такое платонизм и неоплатонизм, потом сформулируем его главные разновидности и уже потом посмотрим, в каком виде и для каких надобностей неоплатонизм оказался необходимым эстетике Ренессанса.

## **Глава вторая. ПЛАТОНИЗМ, НЕОПЛАТОНИЗМ И ГУМАНИЗМ**

### **Платонизм**

Термин "платонизм" употребляется настолько часто и настолько небрежно, что иной раз уже начинает терять свое определенное значение и лишается той отчетливости, без которой невозможно пользоваться им в истории философии, и в частности для характеристики эпохи Ренессанса.

Если начать с самой общей формулы, то под платонизмом нужно понимать учение о примате идеи над материей. Правда, это характеризует не только платонизм, но и вообще весь идеализм, разновидностью которого и является платонизм. Платонизм утверждает, что не материя является той основой, которая создает свою идею и оформляет ее, а, наоборот, идея создает из себя необходимую для нее материю, ее оформляет и осмысляет, является для нее порождающей моделью. Подобное определение платонизма правильно, но оно слишком общо. Ведь и всякий идеализм есть то или иное учение о примате идеи над материей. И картезианство, и кантианство, и гегельянство, и спиритуализм XIX - XX вв. тоже являются идеализмом. Тем не менее называть их платонизмом никак нельзя; а если кто их так и называет, то только в порядке весьма изощренной интерпретации, к тому же обыкновенно спорной. Но тогда в чем же специфика платонизма?

Специфика эта заключается в той весьма насыщенной и углубленно жизненной характеристике идеального принципа, которая в других типах идеализма представлена достаточно слабо или никак не представлена.

Прежде всего платоническая идея вещи является максимальной и предельно данной смысловой ее полнотой. Платонизм исходит из двух совершенно эмпирических, вполне здравых и даже общечеловеческих, общепонятных наблюдений, на которых он, однако, не останавливается и которые безгранично преувеличивает.

Действительно, палку можно строгать, ломать и даже совсем сжечь. Но идею палки нельзя ни строгать, ни ломать, ни жечь. Воздухом можно дышать, и хлеб можно есть, но идеей воздуха нельзя дышать, и идею хлеба нельзя есть. Это наблюдение

настолько элементарно, что против него никто не будет спорить. И то, что платонизм из него исходит, является величайшей его заслугой. Правда, этим он далеко не ограничивается и расширяет данное наблюдение до огромных размеров, с которыми многие уже не соглашались и которые многим мешают видеть даже указанные нами простейшие и понятнейшие наблюдения. Тем не менее уже эта одна общепонятная черта платонизма обеспечила для Ренессанса высокое уважение к платонической эстетике.

Второе исходное утверждение платонизма тоже весьма понятно и тоже не требует никаких доказательств, а тем не менее платоническая интерпретация опять-таки делает его для многих чем-то весьма непонятным и даже неприемлемым. Это наблюдение заключается в том, что частая и сплошная текучесть вещей в корне мешает отличать одну вещь от другой и даже в пределах одной вещи мешает называть ее в целом. Если каждый момент становления вещи исчезает в тот же момент, в который он появляется, то становится непонятным, что же такое сама-то вещь, которая все время становится и которая каждое мгновение меняется. Само собою разумеется, что в каждый момент становления вещи мы не должны забывать самой вещи, так как иначе все время будет оставаться неизвестным, что же такое само то, что в данном случае становится и меняется, т.е. что такое сама вещь. Исходя из этих двух простейших наблюдений, против которых никто ничего не может возразить, платонизм тут же начинает трактовать идею вещи в отличие от самой вещи как нечто смысловым образом насыщенное, как смысловую полноту вещи, обладающую самостоятельным и совершенно полноценным существованием. Она не только смысл вещи, но и ее огромная жизненная сила. И даже больше того, будучи смысловой полнотой вещи (когда вещь всячески меняется и даже может погибнуть, а идея вещи никак не меняется и вовсе не может погибнуть) и будучи жизненно насыщенным содержанием вещи (когда она является силой, направляющей ее жизнь, ее конечной причиной и ее конечной целью), идея вещи в платонизме определяет и осмысливает собою также и всю структуру вещи, и все ее изменчивые формы, порождая их и являясь их первообразом. Идея вещи в платонизме есть вечная и порождающая модель вещи. Становится вполне понятным, почему эстетика Ренессанса ухватилась за эту платоническую идею и почему для нее оказалось столь легким делом применить ее для своих гуманистических и земных целей.

Далее, в платонизме, как и во всякой развитой философии, речь шла не просто о неорганических и неодушевленных вещах, но также и о всем органическом и одушевленном мире, о всей природе, а главное, и о всем человеке, включая всю его внутреннюю жизнь, все его переживания, все его мысли, чувства и волевые акты, все его поведение, а также все его человеческое окружение, т.е. все общество и всю историю. Все эти области действительности тоже ведь нечто значат и тоже ведь имеют свой смысл, так как иначе они ровным ничем не отличались бы друг от друга. Но, следовательно, все эти области бытия тоже имеют свою идею, свое множество идей, и даже целую бесконечность идей. Вот тут-то и выступает платонизм. Мир идей, о котором учит платонизм, относится уже не просто к мертвым вещам. Он определяет

собой, осмысляет и организует уже и всю человеческую личность. Теперь он и для нее является основной причиной ее проявления и основной целью для ее жизни и поведения. Это еще более расширяет платонический мир идей и делает его еще более заметным фактором, наиболее ценным для человека, а это значит, и предметом его постоянных стремлений, предметом его наивысшего воодушевления и вдохновения. Повторяем, платонизм Ренессанса есть светский, мирской, платонизм. Он привлекается только для обоснования индивидуально-человеческого самоутверждения.

Наконец, платоническим идеям, согласно мысли самого Платона, присуще и свое собственное существование, и они являются особого рода действительностью. Наивное античное мировоззрение, ограниченное чувственным восприятием как общей основой для всякого познания, в лице платоников прямо представляет себе идеи как существующие на небе или за небом и как прилегающие вплотную к шарообразной периферии самого мира. Однако для платонизма это вовсе не обязательно. Ведь сам же платонизм учит о том, что идеи вещи ни в каком смысле не свойственны вещественные особенности самой вещи, а следовательно, этой идее не свойственны и никакие пространственно-временные характеристики. Поэтому более зрелый платонизм помещает свои идеи на небе или выше неба не в буквальном, но с корее в символическом смысле слова. Это, однако, нисколько не мешает, а скорее способствует учению о вполне специфической действительности мира идей, об их ни на что другое не сводимом и вполне специфическом субстанциальном существовании. С точки зрения продуманного до конца платонизма эти идеи существуют и везде и нигде.

Итак, платонизм, будучи учением о примате идеи над материей, понимает идею как предельную смысловую полноту, максимально жизненно насыщенную, как вечную и вполне невещественную порождающую модель для самой же чувственной вещи, образующую поэтому и вполне специфическую, и совершенно особо субстанциальную действительность.

Таким образом, зрелый платонизм не только не отрицает существования вещей, но, наоборот, старается всячески их обосновать, освободить от иррациональной текучести, а также сделать насыщенными для познания, тем самым не нарушая, но активно утверждая их текучесть. Могла ли эстетика Ренессанса обойтись без понимаемого таким образом платонизма? Она ведь тоже хотела сохранить вещи во всей их текучести, и она тоже хотела утвердить человека во всей его творческой мощи. Для тех времен платонические идеи оказал ись, пожалуй, наиболее эффективным средством этого сохранения и утверждения. Признание платонических идей, пусть хотя бы даже и субстанциально самостоятельных, только и делало в те времена возможным обоснование насыщенной одушевленности Вселенной и творческой мощи индивидуального человека.

### **Неоплатонизм**

Неоплатонизм является последней и весьма длительной эпохой античной философии (III - VI вв. н.э.), и уже по одному этому в нем приходится видеть наиболее зрелую и наиболее синтетическую философию во всем античном мире. Название этой

школы вполне условно, поскольку досократики, Аристотель и стоики сказались в ней несколько не меньше Платона. Чтобы ясно представить себе сущность неоплатонизма, необходимо установить, в каком направлении неоплатоники продолжили платоническое учение об идеях и чем они дополн или его "сверху" и "снизу", а также чем они дополнили его и по его собственному содержанию.

а) Чтобы формулировать то, в каком направлении неоплатонизм является прямым дополнением непосредственного содержания платоновского учения об идеях, необходимо констатировать, что здесь наибольшую роль как раз сыграло влияние Аристотеля.

Платоновское учение об идеях было концепцией исключительно логико-объективистического характера. Аристотель внес в мир платоновских идей не только момент объекта, но и момент субъекта. Аристотель учил, что мир идей, который он называл Нусом - Умом, обяза тельно сам себя мыслит и является самосознанием. С одной стороны, он то, что мыслит; а с другой стороны, он есть также и то, что мыслится. Таким образом, платоновский мир идей превратился в особое надкосмическое сознание, которое является тождеством мысл ящего и мыслимого. Далее, платоновские идеи были одновременно и бытием и смыслом: идея каждой вещи, с одной стороны, не могла не существовать, раз существует вещь, а с другой стороны, не могла не осмысливать свою вещь, поскольку именно благодаря идее вещь и можно было узнать, что же такое сама-то вещь. Аристотель в своем Нусе - Уме (Нус, повторяем, это, по Платону, место идей, или "идея идей") тоже стал различать смысловую сторону и сторону бытийную, т.е. идеальное и реальное, или материальное. Получило сь особое учение об умственной (интеллигибельной) материи. И это аристотелевское расширение платоновской концепции идей неоплатоники тоже включили в свой идеализм.

Наконец, и еще в одном отношении Аристотель расширил платоновский мир идей, и это расширение получило у неоплатоников одно из самых почетных мест. Именно, Аристотель стал мыслить идеи не просто сами по себе, но и в их обращенности к миру, как бы в их зар яженности миром, в той их роли, когда они являются заданностью всяких материальных оформлений, а эти последние их осуществлением, или реализацией. Другими словами, из отдельных намеков Платона Аристотель создал целое новое учение о потенции и энергии.

Мир идей, взятый сам по себе, оказывается только потенцией всякого возможного инобытия, а в своей обращенности к этому последнему - энергией.

Итак, вместо простого непосредственно данного платоновского мира идей неоплатоники под влиянием Аристотеля стали учить о самосознающем и мыслящем самого себя Уме, материально, т.е. субстанциально, осуществленном без всякого мира и над ним и, кроме того, энергично заряженном в отношении всех возможных оформлений космического бытия и жизни.

б) Теперь отметим, чем обогатился у неоплатоников платоновский мир идей снизу. Уже у Платона было очень глубоко осознано различие между бытием и становлением: бытие существует само по себе, а становление во всякий момент

времени, т.е. сплошь и непрерывно, меняется, так что каждая отдельная точка такого изменения исчезает в тот же самый момент, в который она и появляется. В плане материального, или физического, бытия этот процесс хорошо понимали стоики, учившие не только о своем первоогне, но и о его эманации, т.е. о таком его исхождении, или становлении, которое распространялось по всему миру, создавая собою всю иерархию бытия, начиная от самого первоогня, переходя через демонов и человека (душа человека, согласно стоикам, была не чем иным, как именно теплым дыханием) и кончая неодушевленными и неорганическими вещами. Подобного рода эманация высшего бытия была очищена у неоплатоников от всякого элементарно-вещественного материализма и тем самым превращена в чисто смысловое становление мира идей, или Нуса; стоическая чисто материальная эманация превратилась у неоплатоников в становящуюся сущность, такую движущуюся идею, которая является началом движения вообще для всякой вещи. Эту подвижную идею неоплатоники уже не могли именовать просто Нусом. На этой ступени ей нужно было дать совсем другое название. И этим названием у неоплатоников стал весьма тонко разработанный термин душа, или, точнее, Мировая Душа. Результатом вечной подвижности такой Мировой Души стал у неоплатоников Космос. Ясно, что и сам Космос, и то, что внутри Космоса, было отражением и воплощением прежде всего Мировой Души, а затем и самого Нуса.

Мы бы теперь сказали, что неоплатонический Нус есть попросту система мировых закономерностей, а неоплатоническая Мировая Душа - постоянная подвижность мира и жизни, осуществляющая те или иные мировые закономерности, те или иные законы природы. Но для неоплатоников подобная терминология была бы и слишком материалистической, и слишком позитивистской, а главное, и слишком прозаической, слишком скучной и слишком неспособной выявить тайны мироздания.

Итак, Мировая Душа и Космос как ее наилучшее и предельно художественное осуществление и являются тем дополнением и расширением снизу, которым отличается неоплатонический мир идей от исконно платоновского.

Здесь, однако, мы должны немного задержаться перед проникновением в эстетическую сущность возрожденческого неоплатонизма. Дело в том, что классический платонизм, как мы видели, достигает в неоплатонизме своей последней зрелости, впитывая в себя, насколько это было для него возможно, почти все философские системы предыдущего античного развития. Все моменты платонизма как бы заново пересматриваются неоплатонизмом, заново им рефлектируются и доводятся до глубочайшей внутренней и, мы бы сказали, интимно человеческой интерпретации. Человеческий субъект во времена поздней античности подвергся слишком большому развитию и уже мало удовлетворялся отдельными платоническими теориями, которые у самого Платона часто развивались весьма случайно, весьма разбросанно и только в платоновском "Тимее" достигли некоторой унификации, тоже не всегда достаточно развитой и понятной и тоже часто чересчур краткой и далекой от общесистематического философского построения. Так, учение об Уме вовсе не достигло у Платона той системы мировых закономерностей, которая нашла для себя

место у неоплатоников.

И понятно, почему возрожденческая эстетика именно это неоплатоническое учение об Уме привлекала более всего. Ведь возрожденческий человек хотел обосновать и себя, и окружающий его материальный мир. Но обосновать материальный мир значило для возрожденческой эстетики представить его в максимально одушевленном, максимально красочном и увлекательном для зрения и слуха виде. Возрожденческие философы в этом восхвалении мира и природы часто доходили до настоящего пантеизма, доводя и всю структуру и всю историю космоса до прямого обожествления. Многих исследователей это обстоятельство заставляло находить пантеизм даже у таких возрожденческих мыслителей, которые принципиально имели мало общего с пантеизмом, как тот же Николай Кузанский или же Марсилио Фичино, которые были в первую очередь убежденными теистами и даже церковниками. Однако их близость к пантеизму несомненна, и их восторги перед одушевленной Вселенной нельзя подвергать никакому сомнению. Кроме того, в эстетике Ренессанса были и самые настоящие пантеисты, вроде итальянских натурфилософов XVI в. Это было самым настоящим и притом вполне сознательным неоплатонизмом, правда, в его гуманистической интерпретации.

То же самое нужно сказать и о неоплатонической Мировой Душе. Чтобы понять здесь и неоплатоников и возрожденцев, надо на время отказаться от наших теперешних естественнонаучных представлений. Однако и современный материализм в поисках конечной причины, не ища ее в каком-нибудь надприродном бытии, погружает это самодвижение в недра самой же материи и строит теорию именно самодвижущейся материи. Но конечно, эстетика Ренессанса была далека от такого диалектически продуманного до конца материализма. Прекрасно чувствуя самодвижение в мире и не находя возможным обойтись без него для самоутверждения индивидуального человека, она мыслила это самодвижение в виде отдельной субстанции, а именно в виде Мировой Души, которая, согласно мыслителям Ренессанса, и была Первым движущим, т.е. самодвижущим, началом всей природы и всего космоса.

Поэтому в неоплатоническом возрожденческом учении о Мировом Уме и Мировой Душе вовсе не была только одна глупость. Тут сказалось героическое стремление обосновать индивидуального человека во всем его стихийном самоутверждении, которое оказывалось с такой точки зрения только приближением к Уму и Душе в космосе, а Ум и Душа становились лишь необходимым для последовательной мысли пределом человеческого самоутверждения.

Тут тоже был глубочайший и коренной синтез неоплатонизма и гуманизма, но синтез этот, к сожалению, до сих пор все еще остается непонятным весьма многим и весьма ученым исследователям Ренессанса и его эстетики.

в) Наконец, формулируем те дополнения к Платону, которые неоплатоники делали сверху; это было учение о Едином. Учение об абсолютном единстве, превышающем всякое единство многообразия, мы находим уже у самого Платона, а именно в книге VI его "Государства". Но у Платона это Единое рассмотрено только в виде абстрактно-всеобщей категории, без которой, по Платону, не может обойтись

никакая последовательная диалектика. В учении о реальном бытии и о конкретной жизни Платон его не применял; в своем единственном систематическом натурфилософском трактате "Тимей" Платон не нашел нужным упомянуть об этом Едином ни одной фразой и ни одним термином. Должны были пройти еще целые века, прежде чем античные философы научились понимать это абстрактное Единое как максимально конкретное оформление жизни и бытия.

Ведь и всякая отдельная вещь не состоит только из одних своих отдельно данных признаков и свойств. Когда мы перечисляем признаки какого-нибудь растения, то это растение мыслится нами как нечто единичное и нераздельное, как некоторого рода субстанция, превышающая все отдельные приписываемые ей признаки и свойства. Она - их носитель, но она на них никак не дробится окончательно и всегда только дробно. Иначе чему же именно мы будем приписывать те или иные признаки и свойства? В этом смысле всякая вещь выше своих признаков и свойств и вовсе не делится на них без остатка. Дерево мы должны понимать сначала как просто дерево, т.е. без всяких признаков и свойств дерева, покамест только еще просто как носитель определенных признаков и свойств. И только тогда мы получим возможность приписывать дереву все необходимые для него признаки и свойства. Теперь возьмем мир в целом. Он обладает неисчислимым количеством признаков и свойств и состоит из бесчисленного количества больших и малых частей. А так как ничего, кроме мира, не существует, то все необходимые для него признаки и свойства мы уже ему приписали, так что сам он остается уже выше всяких своих признаков и свойств и выше всяких идей, а Платон говорит, что, значит, и выше всякой отдельной сущности, выше всякого отдельного бытия и выше всякого отдельного познания. Познать - значит сравнивать. Но миру мы уже приписали всякие возможные признаки и свойства, так что уже не осталось никакого такого бытия, с которым мы могли бы наш мир сравнивать. Это значит, что, какие бы признаки и свойства мы ему ни приписывали, он, как отличный от них их носитель, остается чем-то превысившим всякого бытия и превысившим всякого познания или мышления.

Вот это Единое, абстрактно формулированное еще у Платона, но конкретно нигде им не применявшееся, и было тем дополнением, которое Плотин, основатель античного неоплатонизма в III в., сделал сверху и тем завершил всю систему античного платонизма. Мало того, как представитель крайнего интимно-субъективного развития личности, он и это безусловно трансцендентное Единое все же сделал предметом человеческого сознания, но сознания уже не расчлененно-множественного, не логического и даже не душевного и не умственного, а сверхумственного, т.е. познаваемого только в нерасчлененно-восторженном состоянии, в особого рода наитии или исступлении, в сверхумном экстазе.

Здесь тоже будет уместно спросить, могла ли возрожденческая эстетика, основанная на неоплатонизме, миновать эту теорию сверхумного экстаза, сверхбытийного вдохновения и такого высокого энтузиазма, который уже далеко выходит за пределы отдельных чувств и мыслей, за пределы всего расчлененного и разрозненного, погружает человеческое сознание в эти глубочайшие экстазы, при



помощи которых только и можно, оказывается, обнять мир в целом? Иной раз у возрожденческих философов это учение прямо входит в систему их философии, как, например, в теории Николая Кузанского о "совпадении противоположностей" (*coincidentia oppositorum*) и в соответствии с этим об "ученом неведении" (*docta ignorantia*); то же самое мы находим и у Марсилио Фичино. Иной раз это учение совсем не достигало систематической разработки, но все же оно звучало в тех или других отдельных эстетических концепциях и незаметно одухотворяло собою все такого рода концепции. Для стихийного самоутверждения человеческой личности в эпоху Ренессанса, стремивш ейся обнять собою всего человека, всю жизнь, всю историю, все мироздание и все божественные эманации, такое неоплатоническое учение о Едином часто оказывалось единственным средством и единственным построением, позволяющим человеку Возрождения утвердить с ебя навсегда и найти для себя вечную опору в бытии. Такое учение о Едином уже далеко выходило за рамки церковной традиции, и тут папский кардинал Николай Кузанский и убежденный антицерковник Джордано Бруно совершенно одинаково и в одном и том же смысле о казывались сторонниками неоплатонической эстетики сверхумного первоединства.

Так образовалась система неоплатонизма в античности, такой она была в средние века, и такой же, но уже с гуманистическим преломлением она упорно и настойчиво функционировала и в эпоху Ренессанса. Если подвести итог и выразиться максимально кратко, то нео платонизм был учением: о 1) Едином, о 2) Мировом Уме, о 3) Мировой Душе и о 4) Космосе.

г) На этом основании эстетику неоплатонизма можно формулировать так: красота - это есть чувственно воспринимаемый, видимый и слышимый космос с Землей посредине и с небесным куполом сверху, состоящим из правильно расположенных и точнее движущихся светил , с периодическими пожарами всего этого космоса и превращением его в огненный хаос, а с другой стороны, тоже и с периодическим возвращением его в абсолютную стройность, порядок и непререкаемо правильную подвижность. Сам же космос является предельным осущ ествлением Ума как идеального первопринципа при помощи непрерывно пульсирующей подвижности космической души, в чем осуществляется никогда не гибнущая и всеохватывающая единичность бытия в целом.

Но все это есть только обрисовка неоплатонической эстетики в ее отвлеченном виде. Чтобы понять ее возможное прогрессивное, как и ее возможное реакционное, общественно-политическое существо, нужно обратить внимание на следующее.

Во-первых, необходимо учитывать, что понять передовые стороны античного неоплатонизма может только тот, кто прекрасно разбирается в его консервативных и реакционных сторонах. Будучи последней философской школой погибавшего языческого мира, неоплатонизм в течение всего своего существования старался воскресить все самое древнее и самое длительное, что было в античности, так что в конце концов неоплатоники оказались безусловными реставраторами античной старины, погибшей уже задолго до их появления. В частн ости, они воскрешали старинную античную мифологию, в которую тогда уже никто не верил, и воскрешали

при помощи логических и диалектических методов, с которыми удивительным образом у них совмещалось иррациональное понимание отношений между миром и человеком и такое же понимание задач духовной жизни человека. Поскольку все это было основано на первобытном обожествлении сил природы, постольку неоплатонизм не мог не играть глубоко консервативную роль и не мог не взывать к тем сторонам античной жизни, которые уже ушли в далекое прошлое и были мало кому понятны.

Во-вторых, что же является в таком случае основой для передовых тенденций в неоплатонизме? Таковой основой для нас может являться только основа социально-историческая. Но как сказано выше, как раз в социально-историческом отношении неоплатонизм был полностью противоположностью тогдашней погибавшей античности.

Однако К.Маркс учит, что периоды расцвета литературы и духовного творчества совсем не обязательно совпадают с периодами экономического и технического расцвета, как это случилось, например, в период расцвета греческой мифологии и греческого эпоса, вырастающих на почве самой ничтожной экономики и самого слабого технического развития. Отброшенные в полное уединение и общественно-политическую изоляцию, неоплатоники именно по этой причине подвергли всю философию, мифологию и науку самой утонченной рефлексии, которая и привела их к небывалым в античности культурным достижениям, отчего у них и возникла самая передовая тогда логика и диалектика.

В-третьих, чем же оказалась область философской эстетики, ставшая у неоплатоников наиболее передовой в силу ее предельно рефлексивного развития? Парменидовско-платоновское учение о Едином получило в неоплатонизме форму доказательства неделимой единичности и как каждой вещи, так и мира в целом. Аристотелевское учение о космическом уме стало у неоплатоников теорией систематического развития всех мировых закономерностей, взятых в их принципе. Платоновскую теорию мировой души неоплатоники сделали учением о самоподвижности мира. И наконец, их размышления о природе далеко ушли от прежних натурфилософских абстракций и превратили природу в живой и пульсирующий организм, насыщенный вечными одушевленными энергиями.

В-четвертых, здесь рисуются перед нами и контуры будущей реалистической эстетики.

Даже только эти четыре выдвинутые нами сейчас проблемы (а их можно было бы привести гораздо больше) делают для нас понятным то, что в эпоху Ренессанса всегда необычайную роль играл как раз античный неоплатонизм который применялся уже не к отжившим античным формам мысли и жизни, но к выдвиганию на первый план свободомыслящей человеческой личности. С традиционной точки зрения совершенно непонятно, зачем здесь понадобился неоплатонизм и почему он играл огромную роль, например, на Западе, начиная от Фомы и

Данте, переходя через Николая Кузанского и Платоновскую академию во Флоренцию и кончая Джордано Бруно и Реформацией. Настоящее наше изложение хотело бы сделать понятным эту передовую роль неоплатонизма во многих культурах христианского Востока и Запада.

Как мы видим, античный неоплатонизм заново прорефлектировал главные достижения философии и эстетики, подверг их систематической обработке и перевел на язык внутреннего ощущения, вполне понятного и даже интимно переосмысленного. В этом свете основные категории прежней античной философии расцвели в максимально доступном и убедительном виде. Так, старый аристотелевский Ум из абстрактной категории превратился в неоплатонической эстетике в красивейшую и привлекательнейшую смысловую структуру мироздания, которая благодаря развитому учению о мировой душе наполнила весь космос живыми энергиями и пульсирующе оживленными картинами радостной и эстетической веселящей природы. А весь космос засиял небывалыми красками и звал к общению с собой могуче и весело. Правда, та античная мифология, диалектикой которой оказался античный неоплатонизм, давно ушла в далекое прошлое. Но ведь зарождались новые культуры со своей собственной, теперь уже молодой и могущественной мифологией, и какая же другая система эстетики, кроме античного неоплатонизма, могла послужить для осознания и оформления всякой новой мифологии? Сейчас мы увидим, что в эпоху западноевропейского Ренессанса место такого мифа занял утверждающий сам себя и артистически функционирующий человеческий индивидуум со всеми своими небесными упованиями и земной ограниченностью, со всей своей радостно-творческой силой и всеми своими слабостями, тоской и неуверенностью. Какая же другая эстетика могла лечь в основу эстетики Ренессанса, как не неоплатоническая? Эта эстетика и стала навсегда неоплатонической, где принципиально проводимый гуманизм часто до полной неузнаваемости сливался с неоплатоническими восторгами перед жизнью и бытием всего космоса.

Как мы только что сказали, уже в самой античности неоплатонизм отнюдь не был насквозь консервативной теорией. Тем менее консервативен он был в эпоху Ренессанса, где часто играл не только передовую, но в самом настоящем смысле слова революционную роль. Как консервативным здесь часто оказывался слишком дистинктивный и слишком дескриптивный аристотелизм, и он часто критиковался именно с позиций более живого и более радостного платонизма, причем это происходило не только в многочисленных средневековых и возрожденческих ересьях, но и в строго академической, строго научной эстетике самого серьезного и ученого, самого монументального и классического Ренессанса. Игнорирование неоплатонической сущности эстетики Ренессанса до сих пор почти всегда мешало распознать специфику возрожденческого гуманизма и понять его подлинно передовую, подлинно реалистическую и подлинно революционную роль. Реализмом здесь было не восхваление обывательщины и пошло-мещанского благополучия в сравнении со средневековой ортодоксией, как это выходит у многих толкователей, восхваляющих Ренессанс, а та новая радость антропоцентрического самоутверждения, которая хотя и боролась со средневековой ортодоксией, но старалась заменить ее не пошлым мещанством благоденствующего обывателя, а красивым артистизмом гуманистически и неоплатонически самоутвержденной и космически устремленной земной и человеческой личности.

### **Три основных всемирно-исторических типа неоплатонизма**

Теперь мы можем подойти к возрожденческому неоплатонизму вплотную. Но для этого среди многочисленных исторических типов неоплатонизма мы во всяком случае должны различать три основных всемирно-исторических типа.

Прежде всего это античный неоплатонизм. Мы уже сказали, что античность есть язычество, а язычество есть обожествление сил природы и материальных сил общественного развития. Это приводит к тому, что последним типом бытия для неоплатоников было не что иное, как материальный, чувственно воспринимаемый и видимый физическими глазами космос, т.е. Земля со всем небесным сводом неподвижных в своем правильном круговращении светил. При таком астрономическом мировоззрении боги и демоны оказывались только принципам и космического круговращения и порождающей моделью для всего того, что творится внутри космоса. Поэтому античный неоплатонизм в своей основе есть не что иное, как космология с попыткой объяснить правильность космического круговращения, общебытийного вечного возвращения и вообще круговорота вещества и душ в природе. Поэтому античная неоплатоническая эстетика в первую очередь космологична.

Средневековый неоплатонизм обслуживает не только природу и природного человека и не только космос в целом, но прежде всего теорию абсолютной личности, существующей выше всякой природы и мира и, наоборот, являющейся творцом всякого бытия и жизни из ничего. Средневековый неоплатонизм противостоит политеизму. Средневековая неоплатоническая эстетика есть оправдание и выражение монотеизма. Следовательно, в основе своей она не космологична, но теологична.

Возрожденческий неоплатонизм не удовлетворяется ни античным политеизмом, ни средневековым монотеизмом. С античным неоплатонизмом у него есть общее: он старается оправдать, возвысить и превознести материальный мир, увековечить его при помощи идеалистических категорий основных представителей античного неоплатонизма Плотина (III в.) и Прокла (V в.). Но и со средневековым неоплатонизмом у него тоже есть нечто общее, а именно культ самостоятельной и универсальной личности, не сводимой ни на какие природные и материальные данности. Самое же главное в эстетике Ренессанса это такая личность, которая абсолютна не в своем надмировом существовании, но в своей чисто человеческой осуществленности. Индивидуальный человек, согласно античным моделям, мыслится здесь исключительно материально, природно, естественно и даже просто телесно. Но, согласно средневековым моделям, он мыслит себя уже как личность, и притом постоянно стремящуюся абсолютизировать себя в своем гордом индивидуализме, в своем самостоятельном, ни от кого и ни от чего не зависящем существовании. Поэтому эстетика Ренессанса не космологична и не теологична, но антропоцентрична.

Можно дать и еще более точную формулу возрожденческого неоплатонизма. Дело в том, что средневековая доктрина не то чтобы вообще снимала проблему человеческой личности. Правда, здесь в первую очередь утверждалась личность надмировая и, следовательно, надчеловеческая. Однако все то, что существовало вне и

помимо этой абсолютной личности, согласно общеизвестному средневековому учению, так или иначе отражало в себе исходную абсолютную личность. Тогдашние теологи говорили, что человек создан "по образу и подобию Божию". Если так, то ясно, что в той или другой степени проблема человеческой личности в средние века тоже играла одну из центральных ролей. Поэтому антропоцентризм, которым, как мы сейчас сказали, характеризуется возрожденческая эстетика, пожалуй, не мешало бы некоторым образом уточнить. Нам кажется, что правы те исследователи Ренессанса, которые, подобно А.Шастелю, подчеркивают одну из частых и весьма ходячих возрожденческих интуиций, согласно которой и бог и человек являются в эпоху Ренессанса прежде всего "мастерами", или "художниками". Поэтому, насколько можно судить, возрожденческий антропоцентризм отличался артистическим характером. Возрожденческий человек мыслил себя в первую очередь творцом и художником наподобие той абсолютной личности, творением которой он себя сознавал.

Кроме того, надо выдвигать этот момент артистизма и в целях более четкого отмежевания Ренессанса от античного платонизма. Вспомним, что ведь еще у Платона, по крайней мере в его "Тимее" (29 e - 31 b), вечная и бесформенная материя оформляется тоже каким-то демиургом, использующим для этого тоже некоторого рода извечный "образец", или "модель" (paradeigma). Слово "демиург" взято из ремесленной практики тогдашних работников физического труда и буквально значит "мастер". Но тут у нас не должно быть никакой путаницы. Именно платонический демиург "подражает" некоторого рода безличному "образцу", в то время как возрожденческое понятие художника основано на подражании абсолютной личности, представляющей собою предел всякой разумности и красоты. Поэтому не про сто "мастер", но именно "художник" есть то, что отличает возрожденческую личность и от античных демиургов, которые не столько артистичны, сколько просто космологичны, и от средневекового универсального демиурга, который не космологичен, но и далек от про стого артистизма, являясь результатом абсолютно персоналистической теологии.

Итак, античный неоплатонизм прежде всего космологичен; средневековый неоплатонизм в первую очередь теологичен, и притом абсолютно персоналистически теологичен и, наконец, возрожденческий неоплатонизм антропоцентричен, причем этот "антропос" мыслился там не просто индивидуалистически, но именно артистически-индивидуалистически.

Таковы три главнейших всемирно-исторических типа неоплатонизма. Но мы уже сказали, что никакой исторически данный неоплатонизм не был той или иной мертвой и неподвижной схемой. Он всегда развивался в связи с развитием соответствующих исторических эпох, и его интенсивность всегда проявлялась от бесконечности до нуля. Кроме того, были и другие, не совсем неоплатонические, а часто и совсем внеплатонические типы эстетики. И в эпоху Ренессанса все эти типы эстетических построений настолько чудовищно и причудливо переплетались, что еще и до сих пор требуется огромный труд для ясного и отчетливого их анализа.

Попробуем теперь, пока только предварительно и кратко, наметить эти главнейшие типы эстетического развития Ренессанса, включая как чисто

неоплатонические, так и внеплатонические типы, а также главнейшие типы индивидуалистического развития Ренессанса вообще.

### **Жизненный смысл гуманистического неоплатонизма эстетики Ренессанса**

Только что мы несколько подробнее формулировали существо платонизма и неоплатонизма в их гуманистическом преломлении, а сейчас нам хотелось бы еще раз выдвинуть на первый план жизненный смысл такого гуманистического неоплатонизма.

То, что Ренессанс есть эпоха стихийно-человеческого самоутверждения, знают все - как поклонники и восхвалители Ренессанса, так и его враги. Однако мало кто понимает настойчивую попытку Ренессанса оправдать, возвысить и увековечить стихийно самоутвержденную личность человека и ее энтузиазм, оправдать свою новую жизненную ориентацию. Конечно, Ренессанс является в общем попыткой именно земного человека утвердить именно земное свое существование. Но мало кто понимает, что этот "земной" характер возрожденческой эстетики был явлением весьма далеким от всяких элементарных и повседневных нужд человека. Когда изображают "реализм" Ренессанса, то часто дело сводят просто к тому, что возрожденческий человек хотел, дескать, только сытно поесть и сытно попить и хотел, дескать, без всяких затруднений и предрассудков удовлетворить свои сексуальные потребности. И удивительнейшим образом такого рода "реализм" часто объявляется даже материализмом, который, очевидно, и понимается здесь по преимуществу как стремление попить да поесть, как стремление ни от кого и ни от чего не зависеть и иметь полную сексуальную свободу. Мы должны сказать, что такое понимание материализма является чем-то весьма уничижительным для материализма и такого рода "реализм" есть для нас явление весьма поверхностное, бездейное и заслуживающее только критики и презрения. Если уж говорить о материализме и реализме, то такого рода образ мысли и поведения полон для нас глубокого идейного смысла, требует борьбы с житейским превознесением еды и питья и понимается нами как строительство человека и человечности в самом широком смысле слова.

Эпитет "земной" является для возрожденческой эстетики чем-то слишком общим, слишком мало говорящим и заслуживающим, с точки зрения возрожденческого человека, только критики и отрицания. Все земное для возрожденческой эстетики пока еще было насыщено глубокой идейностью и духовным благородством, для которого с точки зрения Ренессанса не было настоящей свободы ни в античности, ни в средние века. Но античность в лице неоплатонизма все же была ближе к обоснованию возрожденческого антропоцентризма.

Ведь мы уже сказали, что и античный платонизм, и античный неоплатонизм были в своей глубинной основе все-таки язычеством. А язычество есть обожествление естественных сил природы и материальных сил общественного развития. В условиях наивной античности такое обожествление превращалось в политеизм. Но боги Греции были воплощением всех реально человеческих черт, включая всякого рода недостатки человека, его ограниченность и даже его пороки. Возрожденческий человек был далек от такого рода политеизма, и он всегда старался очистить его от всяких человеческих

недостатков, однако не лишая его всей близости к материальным нуждам стихийно утверждавшего себя чисто человеческого индивидуализма. Но неоплатонизм, ввиду своей философской широты и глубины, оформлял и оплодотворял собою также и средневековую мысль, которая была уже не политеизмом, но монотеизмом. И возрожденческая эстетика с большим энтузиазмом использовала для своих потребностей решительно все то положительное, что она находила для себя и в иудаистской, и в христианской, и в мусульманской теологии, отбрасывая, конечно, всю исключительность и абсолютизм этих религий и используя только новое учение о своеобразии личного начала, которого не знало прежнее язычество и которое с таким триумфом одержало свою мировую победу в последовательно проводимом монотеизме.

Все это создавало, конечно некоторого рода зависимость возрожденческой эстетики от монотеистических форм средневековой мысли. Но всякому видно, что возрожденческое выдвижение личности на первый план и ее бурное, стихийное самоутверждение были лишены всякого конфессионализма. Марсилио Фичино был католическим каноником, но он, да и все прочие флорентийские неоплатоники проповедовали единую и общую религию, превосходившую по своей общности всякую отдельную религию. Возрожденческому человеку важно было только одно, а именно утвердить свое самостоятельное существование, но так, чтобы это не было изгнанием всякой высокой и благородной идейности из человеческой мысли и человеческого существования. Важно было не превращать человека в животное, которому действительно важно только поесть-попить, да удовлетворить свой элементарный секс. Возрожденческий человек хотел оставаться духовным существом, пусть вне всякого культа и вне всякой конфессии, но все-таки не вне того духовного благородства, которое раньше человек черпал из своего сознания о высшем и надчеловеческом идеале истины и красоты. Поэтому языческий, да и монотеистический, неоплатонизм был для возрожденческой эстетики чрезвычайно близким и максимально интимным идеалом, в котором так легко было усилить гуманистические черты и применить который было так легко для земных, но в то же время максимально осмысленных человеческих действий. Другого обоснования для своего духовного понимания материального человека Ренессанс пока еще не знал.

Но для реалистически мыслящего историка ведь должно быть понятно, что для возрожденцев XIII - XVI вв. это было и естественно, и максимально прогрессивно. До материализма с иным обоснованием возрожденческий человек не дорос, да это было для него и слишком рано. Со своим гуманистическим пониманием неоплатонизма он и без того был максимально прогрессивен.

Этот тип гуманистического неоплатонизма очень плохо усваивается большинством исследователей, искони находящихся под влиянием либерально-буржуазной оценки возрожденческого реализма и такой же, но уже чисто отрицательной оценки неоплатонизма. Когда восхваляют и расписывают "Декамерон" Боккаччо, то это произведение считается результатом подлинно возрожденческого образа мышления. Но когда тот же Боккаччо кается за то безобразие, которое он

допустил в "Декамероне", то об этом либо совсем ничего не говорят, либо говорят, что это была у Боккаччо только дань отжившему средневековому вероучению. Почему же? И его слишком светски понимаемое возрожденчество, и его раскаяние в нем были просто историей души возрожденческого человека и результатом подлинно возрожденческого мировоззрения большого писателя и крупного мыслителя. И каялись не только Боккаччо и Петрарка. В эпоху Ренессанса каялись в своем свободомыслии почти все деятели этого времени, не исключая даже и Леонардо, казалось бы очень далекого от всякой средневековой ортодоксии. Реалистически мыслящий историк не увидит в этом ровно ничего постыдного и унижительного. И стихийное самоутверждение человеческой личности, и естественное для юного индивидуализма чувство ограниченности такого рода личности, и то и другое одинаково есть Ренессанс, этот юный и прекрасный, этот наивный и пока еще вполне честный и уж во всяком случае откровенный индивидуализм. Он не прятался от тех ограничений, которыми отличается изолированная человеческая личность, и не прятал их от других, что очень часто можно обнаружить в истории послевозрожденческого индивидуализма и субъективизма. За это нельзя осуждать неоплатонические попытки возрожденческой эстетики выражать себя наиболее благородным способом, каким только и могло мыслиться благородство в те века. За это можно только преклоняться перед возрожденческим индивидуализмом, перед возрожденческим неоплатонизмом и перед гуманистической трактовкой этого неоплатонизма. За эту честность и откровенность возрожденческого художественного мыслителя можно только любить его и преклоняться перед ним. То, что возрожденческая эстетика максимально использовала методы неоплатонизма, было для нее так естественно и необходимо, так наивно и юно, а для историка эстетики - только дорого и приятно, хотя и не очень долговечно. Ведь как-никак этот возрождаемый в эпоху Ренессанса неоплатонизм был лишен своей исключительности, своей абстрактной метафизичности, своей ограниченности и аскетизма и привлекался на службу только светского, мирского, только с тихийно самоутвержденного человеческого индивидуализма. В эпоху Ренессанса этот неоплатонизм был не только гуманистическим явлением. Он всегда приобретал либо строго научные и философские формы, либо художественную и поэтическую образность. Он весьма часто носил очень увлекательный и даже веселый и чуть ли не божественный характер. Историкам мысли придется расстаться с унылым, мрачным, скучным и исключительно абстрактно-метафизическим пониманием неоплатонизма, и античного и средневекового, а особенно с морально и эстетически сниженным пониманием Ренессанса, сводимым только на элементарный позитивизм обывательских потребностей бытового и пошлого человека.

Само собою разумеется, что неоплатонизм вовсе не был единственной формой эстетического учения в эпоху Ренессанса. Ниже мы увидим, что, во-первых, и сам неоплатонизм имел свою историю, в которой он выступал в самых разнообразных формах. Во-вторых, он выступал с самой различной степенью напряжения и выразительности, начиная от ярких и вполне систематических форм и кончая едва заметными намеками. И вообще, выставляя ту или иную формулу возрожденческой



эстетики, мы ни в каком случае не должны понимать ее как нечто мертвое, нечто неподвижное и в течение всех четырех веков Ренессанса монотонное и однозначное. И в-третьих, наконец, кроме неоплатонизма в течение этой долгой эпохи Ренессанса мы встречаемся с определенными намеками, иной раз даже весьма упорными и настойчивыми, также и других типов эллинистического мышления вроде стоицизма, эпикуреизма и скептицизма. Однако историческая значимость этих систем эстетического мышления в эпоху Ренессанса совершенно ничтожна по сравнению с ведущей линией неоплатонизма. А иной раз даже и эти, казалось бы, весьма далекие от неоплатонизма эстетические теории Ренессанса перемешиваются с самым настоящим неоплатонизмом, получают от него весьма заметную окраску или в целом, или в своих деталях. И поэтому со строго исторической точки зрения часто нет никакого смысла выделять их в такие отдельные школы, которые заслуживали бы специального, а уж тем более специфического рассмотрения. Неоплатоническая эстетика, гуманистически переработанная, во всех случаях остается основным направлением возрожденческой мысли, основной тенденцией Ренессанса с начала и до конца.

Теперь, наконец, мы попробуем выделить конкретные периоды развития возрожденческой неоплатонической эстетики.

### **Типы возрожденческой неоплатонической эстетики**

а) Прежде всего необходимо отдавать себе отчет в социально-экономическом происхождении неоплатонической эстетики Ренессанса.

Именно: Ренессанс не есть начало буржуазно-капиталистической формации, как это думают многие, но простое товарно-денежное хозяйство, которое, согласно В.И. Ленину, пока еще предшествует буржуазно-капиталистической формации. В связи с этим частное предпринимательство в эпоху Ренессанса, достаточно расшатав феодальные отношения, еще не дошло до абсолютного индивидуализма, но строило культуру уже на основе освобождения отдельной человеческой личности как от средневекового абсолютного персонализма, так и от античного космологизма, равно как и на основе свободы от последующего метафизически развитого субъективизма. Выражаясь более определенно, возрожденческий тип культуры основан на превращении антично-средневековых абсолютов в предмет самодовлеюще-созерцательной данности, способный освободить человеческую личность для ее произвольного и вполне самостоятельного самоутверждения. Античная мифология и средневековая теология, оставаясь нетронутыми сами по себе, используются в эпоху Ренессанса в меру их субъективно-имманентной данности и в плане их логического или эстетического самодовления.

Мы хотим предложить одно историческое наблюдение, которое представляется нам чрезвычайно важным. Возрожденческому человеку никак не хотелось расставаться с античностью, которая так гениально и так красиво обосновывала земного человека и его материальное, его телесное существование, хотя и при помощи идеалистического примата идеи над материей. Мы ведь уже говорили, насколько эта идея была интимно пережита античным человеком и насколько она не мешала самостоятельному

существованию материи, даже насколько она ее обосновывала. Эта идея мыслилась в античности по своему содержанию настолько материально, по при своем функционировании в пределах материи она только обосновывала материю или во всяком случае ее гармонию, ее красивую упорядоченность и вообще ее красоту.

Однако стать всецело на позицию античного неоплатонизма для возрожденца было предприятием слишком элементарным и примитивным, слишком наивным и детски-непосредственным. Но был выход из этого положения. Вовсе не нужно было принимать античный космос и античного человека в его буквальной данности. Можно было воспринимать античную красоту вовсе не субстанциально и вовсе не окончательно всерьез. Можно было воспринимать античность только эстетически, только как предмет самодовлеющего созерцания, как предмет художественной игры, совершенно лишенной всяких корыстно-жизненных целей.

Но то же самое происходило в эстетике Ренессанса и с монотеистической и геологической ортодоксией. Вовсе не нужно было отрицать ее целиком и опровергать ее субстанциальную данность. Пусть себе церковь существует, как она хочет, и пусть себе церковные люди относятся к церкви с величайшей серьезностью". Я, говорил возрожденец, совершенно ничего против этого не имею. Но если брать лично мои, и притом самые интимные, воззрения, то для меня достаточно уже и одного того, что всю эту средневековую ортодоксию с ее учением о человеке, мире и божестве я воспринимаю только эстетически. Тут ведь очень много глубокой красоты и очень много художественной привлекательности. Однако я, думает возрожденческий человек, воспринимаю все это только как предмет незаинтересованного удовольствия, только как предмет самодовлеющего созерцания и только как мир бескорыстного, легкого и человечески самоутверждающегося существования. Это эстетическое понимание действительности, с одной стороны, освобождало возрожденческого человека от всех обязанностей, которые на него накладывала средневековая ортодоксия. А с другой стороны, оно защищало его от всякого вульгарного материализма, от всякого грубого проявления индивидуально-человеческой силы и от всякого корыстного самоутверждения, которое уже возникало и в самом Ренессансе и которое особенно легко могло возникать после отхода от антично-средневековых абсолютов.

Благодаря этому Ренессанс навсегда остался в памяти человечества как эпоха эстетической меры, как эпоха того благородного духа, который с величайшим уважением относится и к античности и к средневековью, хотя и не считает для себя обязательным их субстанциальное признание, а также с глубочайшим уважением относится к точной науке и даже к материализму, но без преклонения перед их "бесчеловечным" механицизмом, который так часто возникал в периоды послевозрожденческого развития. И все это определялось только тем, что такая умеренность и такая юная привлекательность была уже и в самой историко-экономической сущности Ренессанса, одинаково далекой и от феодальной связанности, и от последующей буржуазно-капиталистической развязности и бесчеловечности.

Таково общекультурное и, в частности, общеэкономическое происхождение неоплатонической эстетики Ренессанса. В дальнейшем возрожденческий человек уже

втянется в бесчеловечную стихию буржуазно-капиталистического предпринимательства и забудет наивные и глубокие эстетические картины Ренессанса, пока еще не боявшиеся ни стихийного самоутверждения человеческой личности, ни ее честной и откровенной самокритики, а во многом даже и самоотрицания. Буржуазно-капиталистическому предпринимателю и его работнику будет уже некогда заниматься привольной и свободомыслящей эстетикой неоплатонически настроенного Ренессанса.

В заключение всех этих мыслей о первостепенной эстетической значимости жизни и бытия в эпоху Ренессанса мы хотели бы на одном примере показать, как зарождалось эстетическое чувство природы вместо прежнего, слишком наивного и субстанциального его выражения в антично-средневековой мысли. Для возрожденческого человека было мало природы то ли в виде извечной и прекрасной данности, то ли в виде одного из результатов творения надприродной личности. Петрарка в своем письме другу от 26 апреля 1335 г. выражает с восторгом созерцания природы с высоты горы близ Авиньона. Вероятно, после средних веков это было первое в Европе свидетельство самостоятельной эстетической значимости природы. Петрарка не ради каких-нибудь деловых целей, а именно только ради того, чтобы обозреть большие горизонты природы, с великим трудом поднялся на эту гору, и вот его впечатления: "Потрясенный грандиозностью открывшегося передо мной зрелища и замороженный какой-то необычайной легкостью воздуха, я остановился на вершине. Я осмотрелся и увидел тучи у себя под ногами. И менее невероятной показалась мне тогда слава Ата и Олимпа, когда я собственными глазами с горы менее славной увидел то, что я слышал об этих горах. Я обратил взоры туда, куда влечет меня мое сердце, в сторону Италии, и хотя весьма далекие, покрытые снегом, величественные Альпы показались мне совсем близкими... и возмечтал я, сознаюсь, о небе Италии, которое было еще более близко моему воображению, чем моим глазам..." (цит. по: 38, 262). По этому поводу М.А.Гуковский пишет: "Так на вершине горы, видя тучи под своими ногами, Петрарка как бы созерцает бескрайние горизонты создающейся при его непосредственном участии новой системы мышления, системы, основанной на невиданном ранее интересе к человеческой личности и к неразрывно с ней связанной и окружающей ее природе. Было чему захватить дух перед такой перспективой, было чему потрясти чувствительную душу певца Лауры" (там же, 262 - 263).

Только в XVI в. европейский человек впервые стал ощущать природу как эстетически значащую конкретность. И таких примеров превращения недоступной субстанциальности мира и жизни в эстетически самодовлеющую и творчески созерцательную конкретность можно было бы привести из эпохи Ренессанса сколько угодно. Но и на одном приведенном примере из жизни Петрарки видны вся сущность и все происхождение возрожденческого артистического антропоцентризма, стремившегося превратить все бытие в эстетическое самодовление.

Теперь перейдем к краткому обзору эстетических теорий Ренессанса, базируя их, с одной стороны, на неоплатонизме, а с другой стороны, на свободомыслящем гуманизме и стихийном самоутверждении освобожденной человеческой личности уже

за пределами буквально принимаемых антично-средневековых абсолютов.

б) Философско-теоретический тип возрожденческой эстетики и вообще культуры заложен уже в философии XIII в. у Фомы Аквинского, Бонавентуры, Ульриха Страсбургского и других представителей так называемого расцвета схоластики. Это не расцвет схоластики, но у же проторенессанс, поскольку здесь имеет место вовсе не аристотелизм, как это считала ныне устаревшая традиция, но самый настоящий неоплатонизм с ареопагитским истолкованием и с аристотелевской акцентуацией (особенно в области учения о формах). Неоплатонизм как раз оказался весьма подходящей базой для возрожденческой философии, поскольку вместо сухих дистинктивно-дескриптивных аристотелевских конструкций давал живое ощущение человеческого восхождения в высший мир, наполненную божественными энергиями при роду и идеальный мир как живую и в человеческом настроении вполне достижимую красоту. Учение о формах, развиваемое еще Фомой Аквинским, делало все последовательные выводы из неоплатонизма, которые обычно не делались или делались неярко и нерешительно. А именно формой вещи оказывалась теперь насыщенная космическими энергиями вещь с выдвиганием на первый план ее чеканной пристальной цельности, доходившей до скульптурной выпуклости, архитектурной гармонии и живописной колористики. Понятно, почему Леонардо трактовал живопись как наивысшую философию и как глубочайшую мудрость и почему вся возрожденческая культура пронизана эстетическим любованием религиозных, моральных, естественнонаучных и человеческих ценностей, и любованием, часто вполне бескорыстным и далеким от всякого утилитаризма. Техницизм не был коренной целью Возрождения, а безмерно увлекавшийся этим типом строительства жизни Леонардо сам же в нем глубочайше разочаровался. Школьный и абстрактный аристотелизм в те времена критиковался, как мы об этом уже упомянули, с позиций этого живого и поэтически-мифологического платонизма.

Однако для освобожденного и привольно чувствовавшего себя индивидуума возрожденческой философии необходимо было пройти через два противостоящих явления XIV в., а именно через номинализм В.Оккама и немецкую мистику Мейстера Экхарта, Сузо и Таулера, куда с ледует прибавить также и теорию двойной истины у Помпонаци (уже на рубеже XV - XVI вв.).

С использованием этих двух достижений, но без их крайностей возникает в первой половине XV в. неоплатонизм Николая Кузанского, связанный уже с восходящим веком математики и естествознания, а во второй половине того же века - Платоновская академия во Флоренции, в которой Марсилио Фичино и Пико из Мирандоты (а также и многие другие члены этой Академии) создавали неоплатонизм как раз в поэтически-мифологической, светской, игривой и доподлинно возрожденческой форме. Этот неоплатонизм не боялся и самых настоящих антицерковных позиций, что особенно можно видеть в пантеистической философии Джордано Бруно (вторая половина XVI в.).

Самый настоящий философско-теоретический тип Возрождения - это светлый светский свободомыслящий и индивидуалистически преобразованный антично-

средневековый неоплатонизм переживаемый вполне имманентно-субъективно, или, если использовать терминологию Бруно на путях "героического энтузиазма". Поэтому неоплатонизм приводил возрожденческую мысль не просто только к космологии и натурфилософии, но и к весьма красочным, структурно гибким, вполне чувственным построениям этих дисциплин.

в) Философско-практический тип возрожденческой культуры есть то, что обычно именуется гуманизмом, - термин весьма многозначный и стершийся в своем постоянном употреблении до такой степени, что уже не раз возникал вопрос о нецелесообразности употребления столь неопределенного термина в исторических исследованиях, претендующих на точность. Дело осложняется еще и тем, что под именем гуманистов обычно перечисляются деятели Возрождения, имеющие мало общего между собою. Однако термин этот вполне заслуживает быть оставленным в науке, но только требует точного определения. Гуманизм, несомненно, есть учение о правах свободного индивидуума, и логических, и моральных и эстетических с весьма частой антицерковной тенденцией (что, впрочем, для возрожденческого гуманизма совсем необязательно), с энтузиазмом в области научных филологических исследований и с общественно-политическими выводами против светской власти папства. Весь этот комплекс идей является у гуманистов не чем иным, как практическими выводами все из того же антично-средневекового платонизма, в котором, однако, примат идеи над материей и над светским человеком не мешает делать все последовательные выводы для идеального преобразования материи.

В начале XV в. Лоренцо Валла пропагандирует принцип вполне светского удовольствия, но настоящего удовлетворения, по его мнению, мы достигнем только в царствии небесном, в раю. Во второй половине того же века гуманист Пико из Мирандолы, не говоря уже о крупнейшем неоплатонике Марсилио Фичино, тоже выступает как последовательный неоплатоник и как один из первостепенных деятелей Платоновской академии во Флоренции, так что его трактат о достоинстве человека является только логическим выводом из его христианского неоплатонизма. Гуманисты Северного Возрождения (Ульрих фон Гуттен, Иоган Рейхлин, Эразм Роттердамский и многие другие) базировали свой либеральный индивидуализм тоже на платонизме, а Рейхлин, будучи прямым последователем флорентийской Платоновской академии, даже придерживался неоплатонизма средневековой Каббалы (собрание разного рода еврейских религиозно-философских трактатов за несколько столетий, впервые кодифицированное в XVIII в.). К гуманистам во Франции обычно причисляют Лефевра д'Этапля, но он - прямой последователь не только Платоновской академии, а даже и Николая Кузанского, правда на этот раз с высокой оценкой аристотелизма. Даже такие свободомыслящие гуманисты, какими были возрожденческие утописты, являлись прямыми последователями Платона со всеми недостатками и странностями идеального государства у этого последнего: Томас Мор был учеником Пико и другом Эразма, а Кампанелла, несмотря на весь свой сенсуализм, - прямым учеником неоплатоника Патрици.

Итак, деятели Возрождения, обычно упоминаемые как представители гуманизма,

почти всегда являются последовательными платониками, однако с либерально-индивидуалистическими и свободомыслящими выводами для науки, морали и общественно-политической теории, час то с антицерковными взглядами, но с выдвиганием на первый план простоты первоначального христианства.

г) Физико-математический тип возрожденческой культуры. Этот тип представляет собою дальнейшую детализацию общевозрожденческого платонизма. Мы уже видели, что индивидуалистическая светская трактовка неоплатонизма приводила тогдашних мыслителей к одушевленной и весьма насыщенной натурфилософии, отличавшейся к тому же использованием весьма четких чувственных ощущений с опорой на резко очерченные скульптурно-архитектурные формы. Это же необходимо обнаруживается и в тогдашних учениях о природе, о ее естественной закономерности и разумности и о необходимости во всем ей подражать. Под природой здесь меньше всего понималась антично-средневековая абстракция и еще меньше естественнонаучный предмет послевозрожденческого времени. Возрожденческая природа была полна божественных сил, являясь прежде всего предметом самодовлеющего и вполне бескорыстного созерцания и только в своем крайнем развитии становилась предметом эксперимента или технического преобразования. Отсюда уже указанный выше общеизвестный математический уклон возрожденческого мировоззрения, заставлявший тогдашних мыслителей и художников резко противопоставлять одни части другим в пределах общей цельности и всякую отдельную цельность другим цельностям. Это иной раз приводило к некоторого рода арифметически-измерительной вакханалии, заставлявшей Альберти и Дюрера, как об этом мы уже говорили, делить человеческий рост на невероятное количество мельчайших единиц. Все эти измерители сначала выбирали то проявление природы, которое казалось им прекрасным, а уже потом пытались делить его на те или иные измерительные единицы. Эта измерительная оргия смягчалась у Альберти его связью с флорентийскими неоплатониками, а у Дюрера - его драматической и трагической колористикой. Самый же главный апологет математизма - Леонардо в конце концов разочаровался не только в целесообразности всей этой арифметической техники, но и вообще в необходимости изучения природы.

Лежавшее в основе возрожденческого математизма неоплатоническое учение особенно ярко выразил и отчетливо формулировал Лука Пачоли. Крайним выражением этого возрожденческого физико-математического подхода к природе был тот его индивидуализм, который пытался перенести в человеческий субъект и его интеллект вообще все объективные ценности и оставить на долю объективной действительности только ее интеллектуалистические структуры, распространенные к тому же на все бесконечное и пустое пространство.

Гелиоцентризм Коперника, учение о законах движения планет вокруг Солнца у Кеплера и аналитическая индуктивно-дедуктивная теория у Галилея с его законами механики и динамики - весь этот тип возрожденческого мышления гипертрофировал интеллектуальную способность человека, приводил к развитию механистической метафизики и в этом смысле уже был самоотрицанием Возрождения и переходом к

материализму Нового времени, хотя Кеплер все еще обосновывал свою систему пифагорейско-платоническими методами, а Галилей все еще учил о двойной истине.

Наконец, возрожденческий размах физико-математических методов привел к открытию компаса, к изобретению пороха и книгопечатания и к открытию новых, неведомых до тех пор горизонтов Азии, Африки и Америки. Здесь возрожденческий индивидуалистический платонизм через интеллектуальную гипертрофию переходил, собственно говоря, уже к своей противоположности, отрицал самого себя и становился на путь не платонической, но уже новоевропейской позитивистской метафизики. Те черты механицизма, которые были у Леонардо, если верить интимной исповеди в его записях, в конце концов им же самим были с ужасом отброшены, а Галилей прославился своей критикой механицизма. Итак, механицизм не есть возрожденческий тип мышления, но результат его самоотрицания, что, конечно, не помешало ему сыграть огромную передовую роль в науке Нового времени.

### **Специально о гуманизме Ренессанса**

Ни сам Ренессанс, ни его эстетика не могут излагаться вне того центрального для Ренессанса культурного течения, которое обычно именуется гуманизмом. Если иметь в виду этимологию это, о латинского слова (*humus* почва, земля), то лучшего обозначения Ренессанса как небывалой в Европе эпохи гуманизма нельзя себе и представить. Но у этого термина оказалась весьма плачевная судьба, какая была, впрочем, и у всех других слишком популярных терминов, а именно судьба огромной неопределенности, многозначности и часто даже банального верхоглядства. Мало ли когда в истории появлялись разные теории человека и мало ли где мы можем находить построенные именно на индивидуально-человеческих интересах эстетику и искусство? Весь античный эллинизм тоже в значительной мере построен на выдвигании человеческого субъекта на первый план, включая и бытовую личность новоаттической комедии, и общественно-политическую и даже мировую личность римского принцепса у Вергилия, Горация и Овидия. О какой личности и о каком человеческом индивидууме мы должны говорить в своих анализах эпохи Ренессанса?

Если почитать современную литературу, то гуманистами окажутся решительно все деятели Ренессанса. В некоторой степени, возможно, это так и было. Однако изучение современной литературы о Ренессансе повелительно требует по возможности сузить и специфицировать понятие гуманизма. Нельзя под одной рубрикой гуманизма рассматривать и Петрарку, и Лоренцо Валлу, и деятелей Платоновской академии во Флоренции, и Джордано Бруно, и немецких реформаторов. Очевидно, необходимо, говорить не столько о типе гуманиста или о мировоззрении гуманиста, сколько об известном течении, охватывающем таких авторов, которые в прочих отношениях малосравнимы один с другим: весь Ренессанс - это есть и теория и практика гуманизма. И все возрожденческие неоплатоники, о которых мы говорили и выше, тоже свободомыслящие гуманисты. Но применять этот термин безразлично ко всем деятелям Ренессанса значило бы спутать всю историю Ренессанса и отказаться от ясного представления о том, что же такое сам-то гуманизм в его существовании.

В одних случаях то, что обычно называют гуманизмом, вполне сливалось с теоретическими взглядами разных представителей Ренессанса и с их практическими жизненными целями. В других случаях такого слияния не происходило. В одних случаях неоплатонизм и гуманизм были единым целым; в других случаях они представляли собою нечто разное, но все-таки уживались в пределах одного и того же философского сознания; в третьих случаях они не только резко противоречили один другому, но и не уживались вместе, так что тот и ли другой деятель Ренессанса оставался неоплатоником, но не был гуманистом или, наоборот, оставался гуманистом, но уже не был неоплатоником. В этой путанице невозможно разобраться без точной договоренности о том, как же надо понимать гуманизм и какую сторону в нем надо считать наиболее существенной.

Нам представляется, что гуманизм есть, во-первых, типичное для Ренессанса свободомыслящее сознание и вполне светский индивидуализм. Но чтобы подчеркнуть специфику этого термина, будем, во-вторых, считать гуманизм не просто светским свободомыслием, но по преимуществу общественно-политической и гражданской стороной этого последнего, исторически прогрессивной его стороной, включая всякие формы утопизма, педагогической и бытовой и, в конце концов, просто практической и моральной стороной этого свободомыслия.

К числу практических проблем гуманизма необходимо отнести также и общеизвестные занятия гуманистов древними языками, но не просто в целях технического овладения ими. Техническое владение древними языками в средние века было не меньшим, чем в эпоху гуманизма. Новостью было то, что латынь теперь уже переставала быть чем-то таким, что разумелось само собою. Латынь стали изучать и научно, и эстетически, и стилистически. Она теперь уже переставала быть чем-то просто традиционным и деловым. Ею стали любоваться и в ней разыскивали наилучший стиль. Итальянские гуманисты так чисто писали на цicerоновской латыни, что состязаться с ними было трудно даже крупнейшим знатокам более поздних веков. Не удивительно поэтому, что итальянские гуманисты оказались основателями и целой огромной научной области, именно классической филологии, одной из самых ранних разновидностей филологии вообще, получившей в последующие века общеизвестное грандиозное развитие. Это тоже было результатом педагогически-просвещенческого и уже в практическом смысле естественного характера итальянского гуманизма.

Что касается возрожденческих неоплатоников, о которых шла речь вообще, то их гуманизм, очевидно, был совершенно особого типа. Это было философско-мифологическое, поэтическое и лично-энтузиастическое свободомыслие. Общественно-политическая значимость этого о гуманизма, очевидно, была наименьшая. Но если обычно первым гуманистом считают Петрарку, то и о Петрарке надо сказать, что гуманизм у него был вполне специфический.

Петрарка много страдал по поводу судеб своей родины, его очень волновали распри, общественная несправедливость и неравенство окружавшей его общественно-политической жизни. Он написал специально даже целую поэму под названием "Африка", в которой воспевал победу Рима над Карфагеном как торжество благородной



цивилизации над варварским примитивом. Петрарка и для своего собственного времени тоже ждал какого-то общественно-политического освободителя, который (в самом обыкновенном практическом смысле слова) сделал бы всех граждан счастливыми. Эта общественно-политическая, или гражданская, линия у Петрарки, конечно, есть его гуманизм, но если не отрываться от реальной исторической действительности, то необходимо сказать о том, что эти мечты о красоте справедливого человеческого общежития вполне совмещались у него с его глубочайшей внутренней жизнью, с его взлетами и спадами, с его любовью и ненавистью, с его оптимизмом и разочарованием - и со всем его платонизмом. Платонизм Петрарки как самоощущение свободомыслящей личности тоже был гуманистичен, но это уже совсем другой гуманизм, не общественно-политический. И чтобы не путаться в словах, лучше его гуманизм вовсе не называть гуманизмом или называть гуманизмом со всей его небывалой спецификой.

## **Глава третья. БЫТОВЫЕ ТИПЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

### **Вступительные замечания**

Здесь, однако, мы должны самым четким образом ограничить гуманистически-неоплатоническую эстетику Ренессанса, которая в те времена была все же достоянием теоретической мысли и высококультурной светской жизни и еще ничего не говорила о том фактическом и чисто бытовом индивидуализме, который был тогда тоже явлением стихийным, неудержимым и ничем не ограниченным. Вероятно, найдутся такие читатели нашей книги, которые будут трактовать эту область как не эстетическую и потому не подлежащую анализу при изложении эстетики Ренессанса. Против этого, однако, необходимо категорически протестовать. Во-первых, здесь было много самой настоящей эстетики. Во-вторых же, там, где не было эстетики в прямом смысле слова, выступали черты такого самодовления, такого наслаждения от этого самодовления, такой изощренной выразительности и такой автономии выразительных форм, что все это можно сравнить только с чисто эстетической предметностью. В нашей работе читатель найдет много разнообразного материала на эту тему. Но сейчас мы остановим внимание читателя только на весьма малом количестве примеров из этой бытовой области, располагая их, однако, в определенном порядке. Мы начнем с религиозного быта, перейдем к быту высокому и благородному, затем к более повседневному быту и закончим тем разгулом страстей, преступлений и всякого рода аморального поведения, который хотя и можно находить в самых разных эпохах, но в эпоху Ренессанса это был результат не чего иного, как стихийно-земного индивидуализма, уже освобожденного от всякого принципиально строяемой культурной жизни. Между благородными представителями гуманистического неоплатонизма и этими аморальными преступниками эпохи Ренессанса было нечто общее - стихийный человечески-земной индивидуализм, резко противопоставлявший себя всякому другому, т.е. авторитарному, обществу. Совершенно ясно, что глубочайшим образом ошибаются те историки эстетики, которые берут в Ренессансе только самое чистенькое, самое безупречное, самое передовое и закрывают глаза на возрожденческий стихийный индивидуализм,

взятый в целом. Если брать возрожденческий стихийный индивидуализм в целом, то давайте брать его уж без всякой лакировки и без всяких подлогов. Мы берем его во всей его развернутой широте и глубине, понимая не только как абстрактный принцип, но и как бесконечно разнообразную степень осуществления этого принципа, включая все его положительные и отрицательные стороны, а в дальнейшем даже всю его самокритику и все его самоотрицание. Об этой самокритике и самоотрицании Ренессанса выше мы уже успели сказать несколько слов. В нашей работе, однако, эта сторона эстетики Ренессанса будет изложена специально и подробно в главах, посвященных уже не принципиальному, но модифицированному Ренессансу.

### **Религиозный быт**

Коснемся сначала немного религиозного быта. Противоположность строго онтологического византийско-московского православия и субъективистического западного католичества анализировалась в науке уже много раз<sup>1</sup>. Но в эпоху Ренессанса, который был эпохой стихийного разгула секуляризованного индивидуума, этот субъективизм сказался в небывало резкой форме. Все недоступные предметы религиозного почитания, которые в средневековом христианстве требовали к себе абсолютно целомудренного отношения, становятся в эпоху Ренессанса чем-то очень доступным и психологически чрезвычайно близким, так что изображение такого рода возвышенных предметов часто приобретает здесь в самом настоящем смысле натуралистический и панибратский характер. Даже такой благочестивый человек, как Данте, не постеснялся посадить Беатриче, свою возлюбленную из городских мещанок, отнюдь не феодальную даму, на вершину той колесницы, которой в конце чистилища он изображает церковь. О том, что возрожденческие мадонны уже давно перестали быть иконами, а становились светскими портретами, и притом определенного типа дам, так или иначе близких к художнику, об этом знают все. Но то, что мы читаем в произведениях той эпохи, кажется, превосходит собою всякий натурализм и часто способно вызывать в нас только чувство отвращения и омерзения.

Приведем, например, такие слова Христа, с которыми он обращается к одной тогдашней монахине: "Присаживайся, моя любимая, я хочу с тобой понежиться. Моя обожаемая, моя прекрасная, мое золотко, под твоим языком мед... Твой рот благоухает, как роза, твое тело благоухает, как фиалка... Ты мною завладела подобно молодой даме, поймавшей в комнате юного кавалера... Если бы мои страдания и моя смерть искупили лишь одни твои грехи, я не сожалел бы о тех мучениях, которые мне пришлось испытать" (цит. по: 68, 90). Один источник в изложении В.Н.Лазарева гласит следующее о Деве Марии: "Мария укоряет юного клирика в том, что он коварно бросил ее из-за другой женщины, хотя она уготовила его душе богатое ложе в своих небесных чертогах. Она посещает благочестивого пономаря и в ответ на его просьбу разрешить ему целовать ее ноги, смеясь, позволяет целовать не только ноги, но и лицо" (там же).

Мы не будем забавлять читателя отвратительной религиозной эстетикой эпохи Ренессанса. Уже этих двух примеров будет достаточно для уразумения того, что такое стихийно-земной индивидуализм в религиозной эстетике Возрождения (некоторые

материалы на эту тему приводятся у нас ниже, на с. 220, 231). Однако ради справедливости необходимо сказать, что не вся религиозная эстетика Ренессанса отличалась такими панибратскими чертами. Конечно, были в эту эпоху и другие типы религиозной эстетики. Но поскольку эти типы существовали и раньше и потому не являются существенно новыми для Ренессанса, о них не стоит сейчас говорить. Может быть, только об одном типе религиозной эстетики Ренессанса следовало бы бегло здесь упомянуть. Именно в лице Франциска Ассизского (XIII

в.) прежний церковный тип достигает если не прямого пантеизма, то во всяком случае созерцательно-любовного и умиленного отношения к природе. О Франциске Ассизском нам еще придется говорить.

### **Куртуазный быт**

Определенным типом эстетики если не Ренессанса, то во всяком случае проторенессанса, безусловно, является та куртуазная жизнь, которая связана со "средневековым рыцарством". Термин этот безусловно устарел. Во-первых, речь идет здесь уже о конце средневековья, весьма мало похожем на ту неприступную крепость католической ортодоксии, какую только и можно было бы называть настоящим средневековьем. Во-вторых, это даже и не средневековье, а ввиду развития индивидуализма самый настоящий Ренессанс, хотя, правда, пока еще в своей зачаточной форме. О рыцарской бытовой практике и о рыцарской поэзии написано столь много и явление это настолько яркое и общеизвестное, что здесь достаточно будет только бегло об этом упомянуть. В любых учебниках средневековой и возрожденческой литературы наш читатель может почерпнуть все необходимые для этого сведения. "Средневековые" представления о героической защите возвышенных духовных идеалов в лице культурного рыцарства (XI - XIII вв.) получили небывалую художественную обработку не только в виде изысканного поведения рыцарей, но и в виде изощренной поэзии на путях растущего индивидуализма. Это рыцарская практика трубадуров, труверов и миннезингеров. Такая бытовая практика деградирует до божьего и беспринципного поведения вагантов.

Прямые и непосредственные неоплатонические формы быта

а) Может быть, наиболее ярким возрожденческим бытовым типом было то веселое и легкомысленное, углубленное и художественно красиво выраженное общежитие, о котором говорят нам документы Платоновской академии во Флоренции конца XV в.<sup>2</sup> Здесь мы находим турниры, балы, карнавалы, торжественные выезды, праздничные пиры и вообще всякого рода прелести даже будничной жизни, летнего времяпрепровождения, дачной жизни, обмен цветами, стихами и мадригалами, непринужденность и изящество как в повседневной жизни, так и в науке, в красноречии и вообще в искусстве, переписку, прогулки, любовную дружбу, артистическое владение итальянским, греческим, латинским и другими языками, обожание красоты мысли и увлечение как религией, так и литературой всех времен и всех народов. Невозможно даже сказать, чего тут было больше, неоплатонизма или гуманизма, религии или свободомыслия, духовности или светскости, небесных

восторгов или простейших, прелестнейших земных радостей, серьезности или легкомыслия. И среди всего этого подлинно возрожденческого быта Марсилио Фичино перевел на латинский язык всего Платона (1477), всего Плотина (1485), частично Дионисия Ареопагита, античных неоплатоников Порфирия, Ямвлиха и Прокла и других античных философов и писателей. Тут же он занимался и астрологией, демонологией и колдовством, за что не раз таскали его в инквизицию, от которой он, впрочем, сумел отвертеться. Но, собственно, инквизиция имела на то основания, поскольку Марсилио Фичино всерьез занимался астрологией. Кроме того, он был еще и католическим духовным лицом, совершавшим богослужения и наставлявшим верующих в их искании спасения души. И притом он был не просто духовным лицом. Он был еще и каноником (т.е. настоятелем кафедрального собора во Флоренции). А Пико делла Мирандола, второй по важности представитель Флорентийской академии, доказывал, что бог еще не совсем создал человека и что человек, чтобы быть настоящим человеком, кроме сотворения его богом, должен еще и сам себя сотворить. Мы не будем здесь говорить о поэтическом творчестве Платоновской академии. Об этом тоже нетрудно прочитать в общих руководствах по истории литературы. Но мы все-таки должны сказать, что творчество это было жизнеутверждающее, светское и веселое, ученое и юношески наивное, а если тут и была капля мистицизма, то она делала эту поэзию только еще более острой, еще более светской, еще более веселой и игривой. Насколько можно судить эстетика Платоновской академии во Флоренции в конце XV в. была одним из самых ярких, одним из самых последовательных и одним из самых убедительных типов не только теоретической, но как раз именно практически-бытовой эстетики Ренессанса<sup>3</sup>.

б) В качестве другого и тоже основного примера чисто возрожденческого, притом по преимуществу платонического, быта может послужить трактат Бальдассаре Кастильоне "Придворный" (1514 - 1518), где рисуются все необходимые качества тогдашнего благовоспитанного человека: умение красиво драться на шпагах, изящно ездить на лошади, изысканно танцевать, всегда приятно и вежливо говорить и даже изощренно ораторствовать, владеть музыкальными инструментами, никогда не быть искусственным, но всегда только простым и естественным, до мозга костей светским и в глубинах души верующим. А кончается этот трактат панегириком Амуру, подателю всех благ и всего довольства, включая душевное спасение, панегириком, конечно, в чисто платоновском стиле. И тут тоже не в меньшей степени, чем у флорентийцев, полное слияние неоплатонизма и гуманизма, религиозной веры (вместе с учением о спасении души) и абсолютно светского жизнеутверждения, а также чистейшей эстетики платонизма и всяких возможных украшений и достоинств земной, и притом блестяще земной, жизни.

в) Эти два самых ярких примера бытовой эстетики Ренессанса, т.е. флорентийская Платоновская академия и Бальдассаре Кастильоне, оба являются наилучшим подтверждением формулированного у нас выше тезиса о превращении в эпоху Ренессанса антично-средневековых ценностей из безоговорочно онтологических в самодовлеюще-эстетические. Не то чтобы здесь отрицалась античная космология.

Наоборот, она здесь всячески превозносилась. И не то чтобы средневековая ортодоксия начисто отрицалась. Наоборот, она всячески признавалась: многие возрожденческие эстетики, как мы знаем, были даже духовными лицами католической церкви. Нет, дело здесь вовсе не в безусловном отрицании антично-средневековых абсолютов, что будет происходить уже в послевозрожденческие века. Все дело здесь в эстетическом любовании антично-средневековыми ценностями, в превращении своей собственной жизни в предмет эстетического любования. Только так и можно понять Марсилио Фичино и Бальдассаре Кастильоне. За 300 лет до Канта они проповедают эту всеобщую эстетическую предметность, но проповедают ее покамест только как факт, как результат своей прямой и непосредственной художественной интуиции. Чтобы формулировать это эстетическое самодовление в достаточно точных категориях, до этого европейским мыслителям нужно было работать и размышлять еще три века.

### **Астрология и прочая магическая практика**

Наряду со всем этим бытовая практика алхимии, астрологии и всякой магии охватывала все возрожденческое общество снизу доверху и была отнюдь не результатом невежества, но результатом все той же индивидуалистической жажды овладеть таинственными силами природы, которая дает себя знать даже у Фрэнсиса Бэкона, этого знаменитого поборника индуктивных методов в науке. Приведем несколько примеров, которые часто излагаются у историков Ренессанса (см. 21, 2, 256 - 297).

Астрологами были уже многие папы. Папа Иннокентий VIII узнает у астрологов о течении своей болезни, Юлий II - о дне своего коронования, Павел III свои официальные собрания тоже согласовывал с астрологами. И даже известный папа-гуманист Лев X считал, что астрология придает особый блеск его двору. В Платоновской академии во Флоренции относительно астрологии мнения расходились. Но ее глава Марсилио Фичино во всяком случае привлекался инквизицией именно за свои астрологические занятия. Он действительно составлял гороскопы детям Лоренцо Медичи и предсказал маленькому Джованни Медичи, что он станет папой Львом X (как это действительно в дальнейшем и произошло). Пико делла Мирандола, другой главнейший деятель Платоновской академии, наоборот, астрологию отвергал и считал ее безбожным делом. В войне между Флоренцией и Пизой в 1362 г. и та и другая сторона в важнейших случаях прибегали к предсказаниям астрологов. О светских правителях и говорить нечего. Кондотьеры вообще, как правило, согласовывали свои походы с астрологами. И тут можно было бы привести много имен.

Астрология была все-таки в некотором смысле периодом или направлением в науке. Но уже без всякой науки Ренессанс весьма богат бесконечными суевериями, которыми охвачены были решительно все слои общества, включая ученых и философов, не говоря уже о правителях и политиках. Знаменитый флорентийский поэт Полициано, к тому же деятель Платоновской академии, объяснял своим лирикам, что один из заговорщиков заключил перед смертью союз с дьяволом; поэт одобрял действия людей, вырвавших труп этого заговорщика из могилы, долго таскавших его по городу и

бросивших его в реку, после чего, по мнению Полициано, ливень прекратился. Известный гуманист Поджо верил в битву между галками и сороками, верил и в то, что морской сатир с плавниками и рыбьим хвостом утаскивал женщин и детей, пока пять отважных прачек не убили его палками и камнями. Бенвенуто Челлини рассказывает, как один колдун с помощью своих заклинаний наполнил весь Колизей демонами, от которых сам Бенвенуто Челлини едва не умер. В эпоху Ренессанса гадали на труп ах, заклинали публичных женщин, составляли любовные напитки, вызывали демонов, совершали магические операции при закладке зданий, занимались физиогномикой и хиромантией, бросали в море распятия с ужаснейшими богохульствами и зарывали в землю ослов для вызывания дождя во время засухи. В массовом порядке верили в привидения, в дурной глаз и вообще во всякого рода порчу, верили в черных всадников, якобы намеревавшихся уничтожить Флоренцию за ее грехи, но отстраненных заклинаниями праведника; околдовывали детей, животных и полевые плоды. Верили, что женщины совокуплялись с бесами и были колдуньями, хотя иной раз и добрыми. Публичные женщины для привлечения мужчин пользовались разными снадобьями, в состав которых входили волосы, черепа, ребра, зубы и глаза мертвых, человеческая кожа, детский пупок, подошвы башмаков и куски одежды, добытые из могил, и даже трупное мясо с кладбища, которое они незаметно давали съесть своим любовникам. Протыкали фигурки из воска и золы с известными припевами для воздействия на тех, кого изображали те фигурки, мстили пророкам за их предсказания. В эпоху Ренессанса было еще и гораздо худшее, о чем сообщают историки и о чем мы здесь не будем говорить во избежание непристойности.

Можно только пожалеть тех историков эстетики эпохи Ренессанса, которые ограничиваются одним лишь приведением неоплатонических или гуманистических теорий. Тут не должно быть ни лакировки, ни пренебрежительности.

### **Приключенчество и авантюризм**

Одним из интересных бытовых типов Ренессанса, несомненно, было приключенчество и даже прямой авантюризм. То, что эти бытовые формы оправдывались и не считались нарушением человеческой нравственности, в историческом смысле (конечно, не в нашем теперешнем) было, несомненно, чем-то передовым. Это был все тот же возрожденческий стихийный индивидуализм, который здесь уже не связывал себя с какими-нибудь возвышенными платоническими теориями, но который уже начинал давать большую волю отдельным страстям и чувствам человека, правда покамест еще не в их окончательной разнузданности и аморализме.

Интереснейшим примером изображения такого приключенчества является знаменитая поэма "Неистовый Орландо", написанная итальянцем Лудовико Ариосто (1474 - 1533), много раз переработанная автором и законченная в 1532 г. Изображенный здесь Орландо прежде всего идейно настроенный рыцарь и, несомненно, гуманист, старающийся помогать бедным и страдающим людям и вообще преследующий высокие и глубоко человеческие цели. С другой стороны, однако, это беспощаднейший приключенец и авантюрист, для изображения чего Ариосто не пожалел никаких

фантастических красок - с разными чудесами, сумасшествием, безграничной любовью, отправлением рассудка помешанного героя на Луну и с последующим возвращением этого рассудка в пузырьке. Другой герой поэмы владеет всякими магически ми и сказочными средствами, и именно он отправляется за рассудком Орландо на Луну в колеснице пророка Ильи. В поэме фигурируют волшебный напиток, а также волшебные щит и кольцо, при помощи которых творятся самые настоящие чудеса, выступают говорящие дере вья, скалы, становящиеся конями, изображаются воздушные путешествия из Индии в Ирландию. Несмотря на явную гуманистическую направленность, поэма Ариосто производит не то шуточное, не то сатирическое впечатление. Однако здесь нас интересует не литературный стиль поэмы, который много раз изучался и излагался, а тот яркий возрожденческий и чисто бытовой тип, который погружен в невероятное количество нагроможденных событий, который готов на любое приключение и который плохо отличает действительность от сказки. Подобного рода эстетика, несомненно, есть результат развития одного из крайних направлений стихийного возрожденческого индивидуализма.

Между прочим, итальянская литература XVI в. могла бы дать нам значительные и интересные материалы для характеристики эстетики тогдашнего времени. Специально заниматься итальянской литературой XVI в. нам не предоставляется возможным. Но мы все-таки указал и бы на поэму Торквато Тассо (1544 - 1595) "Освобожденный Иерусалим", изданную в 1579 - 1580 гг. Поэма эта, несомненно, является уже концом итальянского Ренессанса, начинающим послевозрожденческую литературу барокко и классицизма. Для нас интересно то, что оба этих направления еще коренятся в самом развитом и максимально напряженном Ренессансе. Малоподвижная и обязательная закономерность, рациональная правильность классицизма - все это было только новым изданием склонности итальянского Ренессанса к античной скульптурной и архитектурной технике. Что же касается стиля барокко, то уже в общих историях зарубежной литературы можно читать о наличии эмбрионального барокко еще в литературе итальянского Ренессанса. Историки итальянской литературы пишут: "Характерные черты барокко в искусстве - чрезмерная монументальность и чрезмерное движение, резкие световые контрасты - приводят к нарушению гармонии Ренессанса и к известного рода деформации художественного образа. В литературе черты барокко не столь определены, однако и здесь можно говорить о резких контрастах, натуралистичности наряду с повышенным спиритуализмом, аффектации, внешнем драматизме, нагроможденности и очень сложном вычурном словесном выражении" (56, 87 - 88).

В этой характеристике зарождения барокко еще в недрах итальянского Ренессанса показаны как черты классического Ренессанса с его культом стихийной человеческой личности, так и черты разложения эстетики Ренессанса, связанные с гиперболизацией возрожденческого индивидуализма и с его склонностью к пестроте и погоне за детализированными ощущениями, приводившими к приключенчеству и авантюризму, с явным присутствием спиритуализма. В поэме Тассо разложение эстетики Ренессанса чувствуется не меньше, чем в самом классическом Ренессансе в

искусстве. Поэтому для тех, кто хотел бы глубже вникнуть в итальянскую эстетику XVI в., подробное ознакомление с Ариосто и Тассо можно считать только максимально желательным.

### **Городской и мещанский быт**

Далее, городской тип возрожденческой культуры, как это видно из французских фавль и немецких шванков и вообще из возрожденческой новеллы, изобилует натуралистическими зарисовками предприимчивого и пробивного героя восходящих плебейских низов, с глубоким сатирическим содержанием, а также с критикой тогдашних общественных язв, и особенно злоупотреблений и моральной расшатанности духовенства. Атеизм тоже не был возрожденческой идеей, но антицерковность была самой настоящей возрожденческой идеей, и антицерковная тенденция содержится в соответствующих литературных произведениях, поражающих своим огромным количеством, и, конечно, коренится в тогдашнем быту.

Наконец, индивидуализм, лежащий в основе всей возрожденческой культуры, достигает, можно сказать, своего самоотрицания в тогдашних мещанских теориях. И удивительно, что такого рода мещанскую теорию жизни проповедует не кто иной, как все тот же платоник Альберти, несмотря на свою кровную связь и с Ранним и с Высоким Возрождением, и в частности с флорентийцами. В своем трактате "О семейной жизни" он изображает жизнь с постоянной жаждой ведения хозяйства, с постоянным воплем о необходимости сокращать расходы и повышать доходы хозяйства, с проповедью деловитости, осмотрительности, осторожности, расчетливости, дальновидности, бережливости взамен всякой праздности и расточительности.

Мещанство тоже не было культурным типом Возрождения; но на путях измельчания глубоко и красиво выраженного индивидуализма Возрождение, несомненно, создавало все предпосылки также и для функционирования мелкой человеческой личности (наряду, конечно, с великими личностями) в последующие века европейского развития.

## **Глава четвертая. ОБРАТНАЯ СТОРОНА ТИТАНИЗМА**

### **Что такое обратная сторона титанизма?**

Возрождение прославилось своими бытовыми типами коварства, вероломства, убийства из-за угла, невероятной мстительности и жестокости, авантюризма и всякого разгула страстей. Здесь уже не было никакой неоплатонической эстетики. Однако здесь, несомненно, скзался стихийный индивидуализм эпохи, эта уже обнаженная от всяких теорий человеческая личность, в основе своей аморальная, но зато в своем бесконечном самоутверждении и в своей ничем не сдерживаемой стихийности любых страстей, любых аффектов и любых кап ризов доходившая до какого-то самолюбования и до какой-то дикой и звериной эстетики. Выше мы говорили о благородном самоутверждении стихийного индивидуализма эпохи Ренессанса и определяли эстетику этого индивидуализма как гуманистически-неоплатоническую. Однако было



бы совершенно односторонне всю эту четырехвековую эстетику Ренессанса сводить только на гуманистически-неоплатонические пути мысли. Тут была еще и другого рода эстетика, вполне противоположная гуманизму и неоплатонизму. И об этой эстетике нам необходимо будет сказать, потому что она тоже обладала всеми чертами эстетического развития. Она была аморальной и звериной в своем предметном содержании, но она же обладала всеми чертами самодовлеющей значимости, необычайной красочностью и выразительной остью и какой-то, если выразаться кантовским языком, небывалой целесообразностью без всякой цели. Все эти возрожденческие имена и события общеизвестны, и о них достаточно говорится и в общих исторических исследованиях Ренессанса, и при обрисовке отдельных героев этой эпохи. Однако, чтобы в нашем изложении не было однобокого перевеса гуманистически-неоплатонической эстетики в эпоху Ренессанса над всякой другой эстетикой того же Ренессанса, пусть нам будет позволено привести некоторые имена и некоторые факты, рассыпанные по разным книгам и статьям, изображающим Ренессанс, но нигде не собранные в виде эстетической антитезы основному и формулированному у нас гуманистическому неоплатонизму эпохи.

Эту область Ренессанса мы называем его обратной стороной, т.е. обратной стороной общепризнанного возрожденческого титанизма. В этом термине "обратная сторона" совершенно нет ничего странного, непозволительного или ненаучного. Ведь и всякая вещь на свете имеет свою переднюю, или прямую, сторону и свою обратную сторону. Разница между ними только в том, что передняя сторона вещей и событий фиксирует их прямую и непосредственную данность; обратная же сторона, ввиду нашего частого плохого знакомства с ней, может совмещать в себе не только черты этой прямой и непосредственной данности, но также и малоизвестные нам черты любых других областей, часто не только не связанных с передней стороной, но даже прямо ей противоположных. Поэт пишет свои стихи, музыкант и играет на своем инструменте и актер действует на сцене с целью в прямом и непосредственном смысле выразить или исполнить то или другое художественное произведение. Но это далеко не значит что все эти художники и писатели являются таковыми же и во всех сторонах своей жизни, противоположных исполняемым ими художественным произведениям. Часто тут бывает прямая связь, но нередко эта связь бывает слабой, а иной раз даже и совсем отсутствует. Весь интерес тех материалов, которые мы сейчас хотим предложить, заключается как раз в том, что, будучи обратной стороной титанизма, т.е. его противоположностью, они все-таки продолжают быть результатом стихийного человеческого самоутверждения и столь характерного для эпохи Ренессанса индивидуализма.

Само собою разумеется, что излагаемые у нас исторические факты в той или иной мере всегда были в истории. Однако они едва ли были когда-нибудь столь прямо связаны с тем стихийным индивидуализмом, который составляет сущность Ренессанса. В эпоху Ренессанса такова уж была вся атмосфера индивидуализма, что те факты и события, о которых мы сейчас скажем, в глубочайшей степени с нею гармонировали, хотя и были противоположностью как общепринятому тогда гуманизму, так и

неоплатонизму. Вот почему все эти пороки и страсти в быту итальянского Ренессанса вошли уже в поговорку и никогда никем не отрицались<sup>1</sup>.

### **Примеры обратной стороны титанизма**

Всякого рода разгул страстей, своеволия и распущенности достигает в возрожденческой Италии невероятных размеров. Священнослужители содержат мясные лавки, кабаки, игорные и публичные дома, так что приходится неоднократно издавать декреты, запрещающие священникам "ради денег делаться сводниками проституток", но все напрасно. Монахини читают "Декамерон" и предаются оргиям, а в грязных стоках находят детские скелеты как последствия этих оргий. Тогдашние писатели сравнивают монастыри то с разбойничьими вертепами, то с непотребными домами. Тысячи монахов и монахинь живут вне монастырских стен. В Комо вследствие раздоров происходят настоящие битвы между францисканскими монахами и монахинями, причем последние храбро сопротивляются нападениям вооруженных монахов. В церквах пьянствуют и пируют, перед чудотворными иконами развешаны по обету изображения половых органов, исцеленных этими иконами. Францисканские монахи изгоняются из города Реджио за грубые и скандальные нарушения общественной нравственности, позднее за то же из этого же города изгоняются и доминиканские монахи. Во Флоренции братья престарелого богатого купца - гуманиста Никколо Николи (1364 - 1444), известного знатока и поклонника античности, прославленного своей образованностью (у него было 800 рукописей античных и христианских авторов), хватают его любовницу, задирают ей юбки и публично секут ее розгами. Папа Александр VI и его сын Цезарь Борджиа собирают на свои ночные оргии до 50 куртизанок. В Ферраре герцог Альфонс среди бела дня голым прогуливается по улицам. В Милане герцог Галеаццо Сфорца услаждает себя за столом сценами содомии. В Италии той эпохи нет никакой разницы между честными женщинами и куртизанками, а также между законными и незаконными детьми. Незаконных детей имели все: гуманисты, духовные лица, папы, князья. У Поджо Браччолини - дюжина внебрачных детей, у Никколо д'Эсте - около 300. Папа Александр VI, будучи кардиналом, имел четырех незаконных детей от римлянки Ваноцци, а за год до своего вступления на папский престол, уже будучи 60 лет, вступил в сожителство с 17-летней Джулией Фарнезе, от которой вскоре имел дочь Лауру, а уже пожилую свою Ваноцци выдал замуж за Карло Канале, ученого из Мантуи. Имели незаконных детей также и папа Пий II, и папа Иннокентий VIII, и папа Юлий II, и папа Павел III; все они папы-гуманисты, известные покровители возрожденческих искусств и наук. Папа Климент VII сам был незаконным сыном Джулиано Медичи. Кардинал Алидозио, пользовавшийся особым благоволением папы Юлия II, похитил жену почтенного и родовитого флорентийца и увез ее в Болонью, где был тогда папским легатом. Кардинал Библиена, друг папы-гуманиста Льва X, открыто сожительствовал с Альдой Бойарда. Многие кардиналы поддерживали отношения со знаменитой куртизанкой Империей, которую Рафаэль изобразил на своем Парнасе в Ватикане.

При Юлии II в Ватикане происходил бой быков. Папа Лев X был страстным

охотником и очень любил маскарады, игры и придворных шутов. Бой быков и борьба обнаженных борцов часто устраивались им во дворе Ватикана. Считалось вполне обычным, что папы, кардиналы и высшее духовенство принимали участие в охоте и в маскарадах. Широкое распространение получает порнографическая литература и живопись. Такая непристойная книга, как "Гермафродит" Панормиты, была с восторгом принята всеми гуманистами, и, когда в Вероне к какой-то самозванец выдал себя за автора "Гермафродита", правительственные учреждения и ученые города чествовали мнимого Панормиту. Книга эта была, между прочим, посвящена Козимо Медичи. В Ватикане при Льве X ставят непристойные комедии Чиско, Ариосто и к ардинала Библиены, причем декорации к некоторым из этих комедий писались Рафаэлем; при представлении папа стоит в дверях зала и входящие гости подходят к нему под благословение. Художники наперебой изображают Леду, Ганимеда, Приапа, вакханалии, соревнуяс ь друг с другом в откровенности и неприличии, причем порою эти картины выставляются в церквах рядом с изображениями Христа и апостолов.

Нередко по политиканским соображениям высшими духовными лицами, кардиналами и епископами, назначаются несовершеннолетние дети. Ипполито д'Эсте, сын герцога Феррарского, уже семи лет - архиепископ, а в 14 лет становится кардиналом. Папа Сикст IV возводит в кардинальское достоинство 12-летнего Джованни, сына неаполитанского короля Фердинанда I. Другой Ипполито д'Эсте, сын герцога Альфонсо I и Лукреции Борджиа, десяти лет был архиепископом Миланским. Джованни Медичи, будущий папа Лев X, стал кардиналом в 13 лет. Александр Фарнезе, сын папы Павла III, назначается епископом в 14 лет. Разумеется, такого рода назначения наряду со всем известными безобразными явлениями симфонии, коррупции, аморализма и вообще преступности высшего духовенства сильно способствовали падению авторитета церкви, хотя Италия, конечно, оставалась католической страной. Необходимо также отметить, что все эти кардиналы и папы обычно были вполне образованными и светскими людьми, страстными любителями античности и ее памятников, покровителями гуманизма, наук и искусств.

В Риме в 1490 г. насчитывалось 6800 проституток, а в Венеции в 1509 г. их было 11 тысяч. До нас дошли целые трактаты и диалоги, посвященные этому ремеслу, а также мемуары некоторых известных куртизанок, из которых можно узнать, что публичных женщин ежес дне привозили из Германии, что продолжительность этого ремесла - от 12 до 40 лет, что эти женщины занимались также физиогномикой, хиромантией, врачеванием и изготовлением лечебных и любовных средств, чем славились венежанки, в чем заключалась неодолимая сила генуэзок и каковы были специальные достоинства испанок. Некоторые папы, например Пий V (1566 - 1572), пытались бороться с этим явлением; но, впрочем, если верить автору одной хроники, бывали времена, когда институт куртизанок приходилось специально поощрять, поскольку уж слишком распространился "гнусный грех". Проституткам специально запрещалось одеваться в мужскую одежду и делать себе мужские прически, чтобы таким образом вернее заманивать мужчин.

Когда вместе с войском французского короля Карла VIII в конце XV в. так

называемая французская болезнь, раньше вспыхивавшая в Италии эпизодически, начала распространяться в ужасающей степени, жертвами ее пали не только многие светские, но и высокопоставленные духовные лица.

Внутренние раздоры и борьба партий в различных итальянских городах, не прекращавшаяся всю эпоху Возрождения и выдвигавшая сильных личностей, которые утверждали в той или иной форме свою неограниченную власть, отличались беспощадной жестокостью и какой-то неистовой яростью. Вся история Флоренции XIII - XIV вв. заполнена этой дикой и беспощадной борьбой. Казни, убийства, изгнания, погромы, пытки, заговоры, поджоги, грабежи непрерывно следуют друг за другом. Победители расправляются с побежденными, с тем чтобы через несколько лет самим стать жертвой новых победителей. То же самое мы видим в Милане, Генуе, Парме, Лукке, Сиене, Болонье, Риме (особенно в промежутки между смертью одного папы и избранием другого в Риме обычно происходили настоящие уличные бои). Когда умирал какой-нибудь известный человек, сразу же распространялись слухи, что он отравлен, причем очень часто эти слухи были вполне оправданны. Между прочим, утверждалось, что и Лоренцо Медичи и Пико делла Мирандола были отравлены ядом.

Уже с XIII в. в Италии появились кондотьеры, предводители наемных отрядов, за деньги служившие тем или иным городам. Эти наемные шайки вмешивались в междоусобные раздоры и отличались особо наглой и зверской жестокостью. В середине XIV в. громкой и кровавой славой пользуется "Великая компания" немецкого кондотьера Вернера фон Урслингена, написавшего на своем знамени: "Враг бога, правосудия и милосердия", облагавшая крупной данью такие города, как Перуджа, Болонья, Сиена. Еще более знаменит был своим коварством и корыстолюбием англичанин Джон Гауквуд, окруженный всеобщим страхом и преклонением и захороненный с большим торжеством во флорентийском соборе. Постепенно, как пишут историки, иноземцы все более вытеснялись итальянцами, и теперь мы встречаем здесь такие имена, как Бианкардо, Кане, Пиччинино, Аттендоло Сфорца. Чаще всего это простые, сильные и безграмотные люди, никого не боящиеся и никого не щадящие. Бращьо Монтоне забавлялся тем, что сбрасывал людей с высоких башен, разбил на наковальне одного монастыря головы 19 монахам, в Ассизи сбросил трех человек с вала, в Сполетто столкнул с моста вестника, доставившего ему плохие известия. "Он был прекрасен как бог, когда гарцевал по улицам Флоренции", говорил один современник.

Многие такие кондотьеры захватывают себе города и становятся родоначальниками итальянских династий. Так, в Милане уже с конца XIII в. воцаряется род Висконти, прославившийся убийствами и всякого рода жестокостями и насилиями. Бернарбо Висконти выстроил со своим дворцом, в котором в роскоши жило 500 громадных псов, и, кроме того, несколько сот псов было роздано на содержание жителям Милана, обязанным регулярно представлять отчет в особое собачье ведомство. В случае смерти собаки гражданин, на содержании которого она находилась, отправлялся на эшафот. Подати взыскивались в огромном количестве и беспощадно. Этот самый Бернарбо объявил себя в своих владениях папой и

конфисковал земли духовных лиц. Таким образом он скопил громадное состояние и выдал замуж семь дочерей, дав каждой в приданое 100 тысяч гульденов. На свадьбе его племянницы присутствовал Петрарка. Наконец, Бернарбо был свергнут своим племянником Джан Галеаццо и заточен в тюрьму. Дети этого Джан Галеаццо - Джованни Мариа и Филиппо Мариа, правившие в начале XV в., также отличались бешеной жестокостью. Когда в мае 1409 г. во время военных действий народ в Милане встретил герцога Джованни Мариа криками: "Мира! Мира!", герцог выпустил наемников, усеявших город трупами. У него были собаки, разрывавшие людей на части.

После смерти последнего Висконти герцогом Миланским стал кондотьер Франческо Сфорца, человек бешеной энергии и способностей, который укрепил положение своего рода и сильно возвысил Милан. Наследовавший ему сын Галеаццо Мариа Сфорца закапывал живыми свои жертвы, выставлял на публичный позор соблазненных им женщин, заставлял крестьянина, укравшего зайца, съесть зайца живьем, с шерстью и шкурой; он обвинялся еще и в отравлении своей матери и был убит заговорщиками в церкви Сан Стефано в 1476 г. Его брат Ло довико Моро лишил власти своего несовершеннолетнего племянника Джованни Галеаццо и через некоторое время отравил его. Моро вмешивался во все политические дела своего времени, непрестанно сея вокруг себя интриги, заговоры, тайные убийства, пока наконец французы не захватили Милан и Лодовико не умер во французском плену, где одно время его держали в железной клетке. Между прочим, все Сфорца были весьма образованными людьми и меценатами, а Лодовико Моро отличался особенно блестящим латинским стилем и знанием классиков. При его дворе много лет жил Леонардо да Винчи.

Неаполитанская королева Джованна (правила в 1343 - 1382 гг.), внучка и наследница знаменитого короля Роберта, друга Петрарки и покровителя наук, при дворе которого жил молодой Боккаччо, еще дедам была выдана замуж за сына венгерского короля Андрея (см. 3 8, 143 - 145). Вступив на престол, она вскоре подпадает под влияние своих теток, французских графинь Агнессы де Перигор и Екатерины де Куртене, погрязших в интригах и удовольствиях, становившихся все более сомнительными. Современники говорили, что двор э той королевы напоминал скорее публичный дом. Джованна и Екатерина де Куртене при помощи клизмы отравили Агнессу де Перигор, а в 1347 г. убили в собственной постели мужа королевы, Андрея. Толпы жителей Неаполя окружили дворец с криками: "Смерть изменникам и королеве-блуднице", но Джованна спаслась, выдав второстепенных участников убийства. За убийство Андрея жестоко мстил его брат, венгерский король Людовик, отряды которого заняли Неаполь и грабили королевство, пока Джованна наконец не откупилась от Людовика за 300 тысяч флоринов. Вскоре она вышла замуж за своего родственника Лодовико Тарентского, но совершенно не считалась с мужем и по-прежнему вела развратную жизнь. Войны и интриги требовали огромных денег, и Джованна заложила свою королевскую корону, а в 1347 г. продала папе за 30 тысяч флоринов свое наследственное владение Авиньон.

В разоренной стране восстания следуют одно за другим; бароны, в том числе и ближайшие родственники королевы, совершенно не подчиняются ей, "а во дворце на берегу Неаполитанского залива по-прежнему царит разврат, разгул, постоянно звучит музыка и льется в ино, нередко густо подмешанное кровью" (38, 144). В 1362 г. умер второй муж королевы, и уже в следующем году она выходит за молодого и замечательно красивого, но совершенно нищего Джакомо Арагонского. Однако уже через несколько дней после брака Джакомо бежит, пойман, возвращен, снова бежит, ведет бродячую жизнь, пока не умирает в 1375 г. в нищете и безвестности. В 1376 г. уже стареющая Джованна в четвертый раз выходит замуж за рослого и здорового немецкого феодала Оттона Брауншвейгского. Начинаются споры о наследниках, поскольку детей у королевы нет; снова поднимается междоусобная война. Карл, герцог Дураццо, в 1382 г. берет Неаполь, осаждает королевский замок, который Джованна тщетно и долго защищает, ожидая помощи от мужа. Наконец, она вынуждена сдаться, посажена в темницу и через несколько дней погибает в результате удушения. Хозяином разоренного и измученного Неаполя становится Карл Дураццо, вынужденный к тому же воевать со вторым претендентом - Людовиком Анжуйским.

Неаполитанский король Ферранте (1458 - 1494), неутомимый работник, умный и умелый политик, внушал ужас всем своим современникам. Он сажал своих врагов в клетки, издевался над ними, откармливал их, а затем отрубал им головы и приказывал засаливать их тела. Он одевал мумии в самые дорогие наряды, рассаживал их вдоль стен погребов, устраивая у себя во дворце целую галерею, которую и посещал в добрые минуты. При одном воспоминании о своих жертвах он заливался смехом. Этот Ферранте отравлял в венецианских церквях чаши со святой водой, чтобы отомстить венецианской сеньории, предательски убивал нередко прямо за своим столом доверившихся ему людей и насильно овладевал женщинами.

Феррарский правящий дом Эсте раздирается семейными неурядицами и борьбой за власть. Герцогиню Папезину обезглавливают за предполагаемую связь с пасынком Уго (1425); законные и незаконные принцы бегут от преследований двора, но подосланные убийцы настигают их и в чужих землях. Одним из таких убийц был, как говорят, Никколо Ариосто, отец известного поэта. Незаконный сын пытается похитить власть у единственного законного наследника, Эрколе I; последний отравляет жену, узнав о том, что она намеревается отравить его самого по наущению своего брата, уже известного нам короля Ферранте Неаполитанского. Он велит выколоть по глазу и отсечь по руке у каждого из 200 заговорщиков.

Во время правления сына Эрколе, Альфонсо I, брат герцога, кардинал Ипполито д'Эсте, приказывает выколоть из ревности к женщине глаза своему брату Джулио. Джулио и его брат Ферранте, оба бастарды, устраивают заговор против своих братьев, но замысел их открыт, их обоих излавливают, герцог вышибает кнутом глаз Ферранте, а затем после издевательств их заключают в подземную тюрьму дворца, где Ферранте умирает через 34 года, а Джулио освобождают через много лет, при воцарении нового герцога, Альфонсо II. В этом государстве шпионаж и вероломное убийство достигают крайнего развития, и в то же время это одно из наиболее благоустроенных и

культурных государств Италии, двор которого отличался особой изысканностью и куртуазностью и служил образцом всем европейским дворам. Этому самому кардинала Ипполито д'Эсте Кастильоне в своем трактате об идеальном придворном восхваляет как образец исключительно благовоспитанного, утонченного, остроумного, благородного человека, умевшего всех расположить благородством своего по ведению и своей любезностью.

Известно своими злодействами и знаменитое семейство Медичи во Флоренции. Даже Лоренцо Медичи, с именем которого связан расцвет флорентийской культуры в XV в., при котором собиралась Платоновская академия и который вошел в историю как чистейшее воплощение Ренессанса, великий покровитель искусств и наук, отбирал приданое у девушек, казнил и вешал, жестоко разграбил город Вольтерру и отнюдь не пренебрегал интригами, связанными с ядом и кинжалом. Когда в 1478 г. был разоблачен заговор Пацци, сотни заговорщики и их родственники были преданы смерти, так что улицы покрылись кусками человеческих тел. Многих вешали на окнах монастыря. Тело Якопо Пацци было вырыто из могилы, уже разлагающийся труп с песнями волочили по улицам и бросили в реку.

Когда в XVI в. Медичи восстановили свое господство во Флоренции, вся их дальнейшая история ознаменовывается убийствами, заговорами и зверствами. В 1537 г. герцог Алессандро был заколот своим родственником и товарищем по разгулу Лоренцино Медичи, которого через 11 лет убивает в Венеции наемник, подсланный преемником Алессандро, герцогом Козимо I. Говорили, что сам Козимо I в припадке бешенства заколот своего сына Гарциа. Сын Козимо, Пьетро, убил кинжалом жену Элеонору, а его дочь Изабелла была задушена своим мужем Паоло Орсини. Наследник Козимо I, великий герцог Франческо I, человек очень образованный, прекрасный знаток древних классиков, приказал убить мужа своей любовницы Бьянки Капелло. Бьянка, во что бы то ни стало желая дать герцогу сына, притвори лась беременной, взяла где-то новорожденного ребенка низкого происхождения и выдала его за своего. Мать ребенка и все знавшие об этом должны были поплатиться жизнью. После смерти великой герцогини Иоанны Бьянка, некогда проклятая своим отцом за то, что она на молодой девушкой бежала со служащим банка, становится официальной супругой герцога и великой герцогиней Тосканской, и теперь вся ее родная Венеция гордится этой "истинной и достославной дочерью Республики Св. Марка", а папа Сикст V награждает ее золотой розой. Когда спустя десять лет великий герцог внезапно умер, а через день умерла и Бьянка, одни говорили, что она будто бы хотела отравить пирогом с мясом кардинала Фердинандо, брата своего мужа, но нечаянно подала этот пирог мужу и съела сама, а другие говорили, будто кардинал отравил брата и невестку.

В истории Франции известна бесчисленными преступлениями зловещая отравительница Екатерина Медичи, вышедшая замуж за короля Генриха II и правившая при трех своих безвольных и неспособных дать потомство сыновьях.

На все века прославилось своими преступлениями семейство Борджиа, глава которого, папа Александр VI Борджиа (1492 - 1503), соединял честолюбие, корыстолюбие и развращенность с блестящими дарованиями и энергией. Он торговал

должностями, милостями и отпущением грехов. Ни один кардинал не был назначен при нем, не заплатив большую сумму. О его разврате и оргиях мы уже говорили. Современники сообщают также, что он сожительствовал со своей дочерью Лукрецией, которая также была любовницей своего брата Цезаря, и что эта Лукреция родила ребенка не то от отца, не то от брата. Кроме того, ее по политическим и династическим расчетам четырежды выдавали замуж.

Но уж совсем абсолютным и каким-то сатанинским злодеем был сын папы Цезарь Борджиа. В 1497 г. Цезарь убивает своего брата герцога Гандиа, после того как оба брата поужинали в доме своей матери Ванотци. Труп герцога бросают в Тибр, и, когда паромщика допрашивают, почему он не сообщил губернатору о том, что видел это, тот отвечает: "С тех пор как я занимаюсь перевозом, я видел, как более 100 трупов было брошено в этом месте реки, и об них еще ни разу не производилось следствия. Поэтому я думал, что этому случаю не будут придавать значения больше, чем предыдущим". Вскоре Цезарь отравляет за трапезой своего двоюродного брата кардинала Джованни Борджиа. В 1500 г. Альфонс Арагонский, третий муж Лукреции Борджиа, был тяжело ранен при входе в церковь Св. Петра. "Так как он не желал умирать от ран, его нашли в постели задушенным", - записывает в дневник папский церемониймейстер Бурхард. В Риме каждую ночь находят убитыми до четырех-пяти человек, преимущественно прелатов или епископов, и все знают, что это дело рук Цезаря. Однажды в виде развлечения он в своем замке убил шесть быков по всем правилам испанского искусства тореадоров. Дон Жуан де Червильоне не захотел уступить Цезарю своей жены, и тогда Цезарь велел обезглавить его посреди улицы по турецкому способу. Говорят о том, что Александр VI с Цезарем отравили трех кардиналов (Орсини, Феррари и Микаэля), чтобы завладеть их огромным состоянием. По общему мнению, Александр VI умер, отравившись конфетой, приготовленной им для одного богатого кардинала. Други же говорили о вине, предназначенном для убийства пяти кардиналов сразу, которое по ошибке выпили Александр VI и Цезарь. Цезарь, однако, выжил и позднее жаловался Макиавелли, что "он обдумал все, что могло случиться, если его отец умрет, и нашел средство для всего, но что он никогда не мог себе представить того, что в этот момент он сам будет находиться при смерти". Этот самый Цезарь Борджиа был для Макиавелли образцом идеального государя. Макиавелли восхищался его политической логикой, последовательностью и энергией, беспощадностью и самообладанием, умением молчать и железной волей; он оплакивал в нем великого государственного деятеля, который мог бы объединить Италию. При Цезаре Борджиа некоторое время находился и Леонардо в качестве военного инженера.

Наконец, скажем еще об одном "абсолютном злодее", менее известном, чем Цезарь Борджиа, но не менее сатанински преступном и как-то зверино-самодовлеюще преданном своим преступлениям. Сигизмундо Малатеста (1432 - 1467), тиран Римини, уже в 13 лет водил войско и обнаруживал как большие военные дарования, так и невероятно жестокую, дикую и сладострастную натуру. Тщедушный, с маленькими огненными глазами и орлиным носом, он был способен перенести любые лишения, лишь бы достигнуть какой-нибудь своей цели. Историки обвиняют его в



многочисленных преступлениях, убийствах, изнасилованиях, кровосмешении, ограблении церквей, предательстве, измене присяге и т.д. Его современник Эней Сильвий пишет о нем: "Сигизмунд Малатеста был в такой степени не воздержан в разврате, что насиловал своих дочерей и своего зятя... В его глазах, брак никогда не был священным. Он осквернял монахинь, насиловал евреек, что же касается мальчиков и молодых девушек, которые не хотели согласиться добровольно на его предложения, он или предавал их смерти, или мучил жестоким образом. Он сходился с некоторыми замужними женщинами, детей которых он раньше крестил, а мужей их он убивал. В жестокости он превзошел всех варваров. Своими окровавленными руками он совершал ужасные пытки над неповинным и виновниками. Он теснил бедных, отнимал у богатых их имущество, не щадил ни сирот, ни вдов, словом, никто во время его правления не был уверен в своей безопасности... Из двух жен, на которых он был женат до сближения с Изоттой, одну он заколол кинжалом, другую отравил. До этих двух жен у него еще была жена, с которой он развелся раньше, чем познал ее, завладев, впрочем, ее приданым" (81, 15-16). Один из ужаснейших его поступков - покушение на изнасилование собственного сына Роберта, защищавшегося кинжалом. Дочь Сигизмундо, изнасилованная своим отцом, забеременела от него. Отлученный от церкви, приговоренный в Риме к смерти (было сожжено его изображение - *in effigie*), Малатеста придавал этому очень мало значения. Он издевался над церковью и духовенством, совсем не верил в будущую жизнь и мучил священников. Он соорудил в Римине в языческом вкусе храм, якобы посвященный св. Франциску, но назвал его "Святылище божественной Изотты" в честь своей любовницы и украсил мифологическими изображениями.

При всем том этот Малатеста был большим любителем и знатоком наук, искусств и вообще гуманистической образованности. В его замке собирались филологи и в присутствии тех, как они его называли, вели свои ученые диспуты. Даже его ожесточенный противник, папа Пий II, признавал его гуманистические познания и философские склонности. Драгоценнейшей добычей своего похода в Морею Малатеста считал останки платоника Гемистия Плетона, которые он перевез в Римине и захоронил в своем храме, снабдив надписью, выразившей ей трогательный энтузиазм и глубокое обожание.

Не нужно, однако, думать, что весь указанный разгул страстей и преступлений не коснулся самих гуманистов и деятелей Возрождения. Нет, он коснулся многих известных и даже главнейших деятелей Ренессанса.

Живописец Липпо Флорентино, человек очень неуживчивого нрава, однажды на суде оскорбил своего противника, тот напал на него вечером по дороге домой и нанес смертельные раны. Многие считали, что известный художник Мазуччо был отравлен своими соперниками.

То же утверждалось о смерти Бальдассаре Петруччо. Один из учеников Леруджино был изгнан из Флоренции за совершенные им преступления и впоследствии в Риме убил своего земляка, а в других местах ранил несколько человек. Сам Перуджино тоже прибегал к кровной мести.

Скульптор Пьеро Торриджиани сам хвастался Бенвенуто Челлини, как однажды в молодости он так сильно ударил молодого Микеланджело кулаком по носу, что сам почувствовал, как под его кулаком кость и хрящ носа "стали мягкими, как облатка". Скульптор Леоне Лео ни страшно изувечил лицо одному немецкому ювелиру и был за это приговорен к принудительным работам, но помилован дожем. Он же успел нанести кинжалом несколько значительных ран сыну Тициана Орацио.

Совершенно невероятной вспыльчивостью, наивным самообожанием и диким, необузданным честолюбием отличался и знаменитый скульптор-ювелир XVI в. Бенвенуто Челлини. Он убивал своих соперников и обидчиков, настоящих и мнимых, колотил любовниц, рушил и громил все вокруг себя. Вся его жизнь переполнена невероятными страстями и приключениями: он кочует из страны в страну, со всеми ссорится, никого не боится и не признает над собой никакого закона. Итальянский либеральный историк XIX в. де Санктис с ужасом замечает: "Он лишен и тени нравственного чувства, не отличает добра и зла и даже хвалится преступлениями, которых не совершал".

Гуманисты непрерывно соперничали и боролись друг с другом, их полемика пересыпана невероятными оскорблениями и обвинениями. Так, Поджо обвиняет Филельфо в содомии, называет его рогоносцем и утверждает, что он украл у Леонардо Бруни драгоценности. Лоренцо Валла упрекает Поджо в мошенничестве и прелюбодеянии. Причины их столкновений обычно ничтожны - это взаимные ущемления тщеславия. В таком же роде разворачивается и полемика Бруни, Полициано или Скала. Престарелый Макиавелли отдается любовным интрижкам и сочиняет похабные комедии. О непристойной литературе этого времени мы уже говорили.

Наконец, степени своего последнего вырождения и почти карикатуры возрожденческий тип писателя достигает в лице Пьетро Аретино (1492 - 1556). Аретино, обосновавшийся в Венеции, громит и безобразно поносит всех отказывавшихся дать ему откупные. Этот шантажист и попрошайка поочередно восхваляет воюющих монархов Франциска I и Карла V в зависимости от того, кто даст ему большую субсидию. Его памфлеты не лишены плоского и элементарного остроумия, но они настолько непристойны, что почти ни один из них нельзя цитировать, не говоря уже о том, что у Аретино нет никаких идейных убеждений и все его обвинения - пустое базарное зубоскальство. Так, он потешается над внешностью герцога Пармского, пишет Микеланджело письма, исполненные лести и угроз, а затем начинает п ротив него беспринципную склоку и интригу. И этот Аретино пользовался за свой злой язык всеевропейской известностью, его боялись, его подкупали, и он пытался получить кардинальскую шапку.

Наконец, к области обратной стороны титанизма нужно, несомненно, отнести также и учреждение инквизиции. Относительно инквизиции у историков часто слабеет память, и они ее связывают обязательно только со средними веками. На самом же деле преследование еретиков с самого начала христианства носило весьма мягкий характер и не имело ничего общего с наказанием государственных преступников. В дальнейшем, в связи с ростом количества ересей и отступников, эти преследования усиливались, но

наказание для еретиков и в средние века все еще зависело от воли отдельных епископов. Собственно говоря, только в 1233 г. папа Григорий IX посылает в Южную Францию таких комиссаров, которым предоставлялась власть самостоятельно расследовать деятельность тамошних еретиков, конфисковывать их имущество, а их самих сжигать. В дальнейшем права и деятельность инквизиторов то расширяются, то ослабевают. Официально инквизиция была учреждена в Испании только в 1480 г., а в Италии в виде специального учреждения - в 1542 г. В Германии же вообще никакой инквизиции не было до Реформации, если не считать сожжения ведьм, а со времен Реформации преследование еретиков осуществлялось местными епископами. Таким образом, ослабленная на все века инквизиция была детищем исключительно эпохи Ренессанса. Но конечно, это обстоятельство несколько не может служить оправданием самого ее факта. Секретность расследования дел еретиков, почти полное отсутствие каких-нибудь точно соблюдаемых правил судопроизводства, беспощадное отношение к подсудимым, конфискация имущества подсудимых и их родственников, пытки и жесточайшие наказания вплоть до сожжения на костре, полная неподчиненность не только светским, но даже и церковным правителям, фантастические преувеличения совершенных преступлений, полный произвол с придумыванием и таких преступлений, которые никогда не совершались, крайняя мнительность и придирчивость инквизиторов, их патологическая подозрительность - все это раз навсегда заклеямило инквизиционные суды эпохи Ренессанса, перед которыми церковные кары средневековья производят наивное впечатление. В частности, преследование ведьм и их сожжение на костре до начала XIV в. было случайным и редким явлением, зависевшим к тому же большей частью от светской власти. Только в начале XIV в. папа Иоанн XXII и особенно папа Иннокентий VIII (но это уже в 1484 г.) издали такие буллы, которые узаконивали преследование и сожжение ведьм в виде специальной юридической обязанности церковных руководителей. Подсчитано что за 150 лет (до 1598 г.) в Испании, Италии и Германии было сожжено 30 тысяч ведьм. Желających в краткой форме получить представление о всех ужасах преследования ведьм с описанием разнообразных картин сожительства ведьм с демонами, чертями и самим дьяволом и в то же время с подробной юридической разработкой преследования этих ведьм мы отсылаем к трактату двух инквизиторов под названием "Молот ведьм", вышедшему в свет в 1487 г.<sup>2</sup> (116).

### **Историческая необходимость и значимость обратной стороны титанизма**

Едва ли все это, весь этот безграничный разгул страстей, пороков и преступлений, можно целиком отрывать от стихийного индивидуализма и от прославленного титанизма всего Ренессанса. Либерально-буржуазная Европа слишком привыкла к тому, чтобы лакировать действительно красивые, действительно человеческие и часто прекрасные формы возрожденческого индивидуализма. Вся эта красота Ренессанса была подлинной реальностью, преуменьшать которую могут только либо невежды, либо сознательно реакционные историки. Тем не менее, повторяем еще раз, этот красивый Ренессанс и его небывало тонкая человечность в искусстве, науке,

религии, морали и психологии, весь этот Ренессанс имел и свою обратную сторону, игнорирование которой в настоящее время тоже является либо невежеством и неосведомленностью в фактах, либо сознательной лакировкой истории, либо результатом теперь уже многовековой и вполне антинаучной либерально-буржуазной методологии, вернее же сказать, либерально-буржуазной легенды о Ренессансе.

Самое важное - это понимать всю историческую необходимость этой обратной стороны блестящего титанизма Ренессанса. Средневековье изживало себя. Все больше и больше получали значение города и городские ремесленные коммуны, которые постепенно отходили от феодализма и нацеливались на частное предпринимательство, на использование работника только с точки зрения эксплуатации его рабочей силы и с игнорированием его человеческих свойств как таковых. Происходило так называемое первоначальное накопление, которое было еще далеко от буржуазно-капиталистических методов ведения промышленности и торговли и которое мыслило себя передовой, пока еще в чисто человеческом смысле передовой, экономикой и культурой. Для этого требовалась ломка всех коренных основ феодализма и тем самым борьба с церковью, которая предписывала исполнение строжайших правил для спасения человеческой души не в этом материальном и греховном мире, но в мире потустороннем. Для такой ломки нужны были весьма сильные люди, гиганты мысли и дела - титаны земного самоутверждения человека. Отсюда, далее, вытекал сам собою стихийный индивидуализм данной эпохи, примат его субъективных стремлений и его антропоцентризм.

Но этот титанизм был в эпоху Ренессанса явлением слишком стихийным, чтобы проявлять себя только строго и безукоризненно, только принципиально и красиво и всегда целесообразно. Та же самая титаническая сила имела в эпоху Ренессанса и свою отрицательную сторону, свое плохое и вполне уродливое проявление, которое, однако, в сравнении с пороками и уродством других исторических эпох часто бессознательно, а часто и вполне сознательно связывало себя именно с этим принципиальным индивидуализмом, что не могло не приводить к стихии безграничного человеческого самоутверждения и, следовательно, к самооправданию в невероятных страстях, пороках и совершенно беззащитных преступлениях. Пороки и преступления были во все эпохи человеческой истории, были они и в средние века. Но там люди грешили против своей совести и после совершения греха каялись в нем. В эпоху Ренессанса наступили другие времена. Люди совершали самые дикие преступления и ни в какой мере в них не каялись, и поступали они так потому, что последним критерием для человеческого поведения считалась тогда сама же изолированно чувствовавшая себя личность.

В этом смысле обратная сторона титанизма была, в сущности говоря, все тем же самым титанизмом. Красиво мысливший неоплатонический поэт и философ Ренессанса, бесконечно человечный и бесконечно гуманистический, мало отдавал себе отчет в том, что какой-нибудь кровавый преступник и бесстыдный насильник вроде Цезаря Борджиа тоже чувствовал за собою право своего поведения, тоже находил в нем свое самодовлеющее наслаждение и тоже был представителем своего рода

платонической эстетики, которая отличалась от Платоновской академии только своим содержанием, но структурно вполне ей соответствовала. А структура эта заключалась в стихийно-индивидуалистической ориентации человека, мечтавшего быть решительно освобожденным от всего объективно значащего и признававшего только свои внутренние нужды и потребности. Таким образом, не будем упражняться в морали, подвергая осуждению все приведенные выше ужасы обратной стороны титанизма. Быть тут моралистом очень легко, и этой легкой задачей моралистики автор настоящей работы об эстетике Ренессанса тоже занимается достаточно. Гораздо труднее понять историческую значимость и историческую необходимость этого возрожденческого титанизма как во всех его положительных, так и во всех его отрицательных проявлениях. Мы твердо убеждены в том, что обратная сторона возрожденческого титанизма была в такой же мере исторически обусловлена, как и его прямая, и положительная, сторона. Но если мы сейчас не сумели формулировать эту историческую необходимость, то это вовсе не значит, что такой необходимости не было. Это значит только то, что у нас не хватило для этого научных возможностей и что они должны быть у других исследователей, научно более вооруженных, чем мы.

Наконец, мы бы отметили также и то, что вслед за исторической необходимостью этой обратной стороны возрожденческого титанизма следует также и эстетическая природа обратной стороны титанизма. Нам не хотелось бы в данном месте рассматривать эту интересную проблему исторического процесса как эстетической данности. Желающие получить об этом некоторое представление могут прочитать работу А.В.Гулыги, который настаивает на том, что именно с марксистско-ленинской точки зрения необходимо точное фиксирование эстетической исторического процесса. Он пишет: "Эстетические категории отражают историческую реальность, поэтому умение мыслить в категориях эстетики столь же необходимо историку, как и умение мыслить в категориях диалектики" (39, 7). Поэтому не случайно А.В.Гулыга приводит слова Гегеля: "Об истории нельзя рассуждать серьезно, не обладая эстетическим чувством" (там же, 43). Следовательно, эстетическое понимание таких исторических категорий, как возрожденческий титанизм или обратная сторона возрожденческого титанизма, имеет самое близкое отношение именно к истории эстетики.

## **Глава пятая. ИДЕАЛИЗМ И МАТЕРИАЛИЗМ**

Вполне оценить всякую философскую и, следовательно, эстетическую теорию можно только при помощи двух полярных противоположностей, а именно идеализма и материализма, поскольку все конкретные системы мысли занимают то или иное положение в сравнении с этими двумя категориями и в этом смысле находятся в постоянной взаимной борьбе. Но и идеализм и материализм, и их взаимная борьба должны определяться нами не только абстрактно, т.е. не только понятийно, но обязательно также и исторически, поскольку и идеализм и материализм реально предстают перед нами только в своем историческом функционировании. Исторически же они предстают перед нами в невероятной путанице, так что в истории существует бесконечно разнообразная дозировка этих двух предельных и полярных прот

ивоположностей мысли. Но фактическое смешение этих систем не только не уничтожает необходимости их признания; признание этой исконной философской противоположности впервые как раз только и дает возможность разобраться в бесконечных исторических типах их смешения.

Досократовская античная натурфилософия вполне может считаться материализмом, поскольку она выдвигает на первый план соотношение материальных стихий. И тогда Платон, несомненно, будет идеалистом, поскольку основную роль в бытии он приписывает надмировым и деям. Аристотель тоже идеалист, поскольку свой надмировой Ум он прямо считает перводвижателем. Однако в сравнении с Платоном он является защитником уже материалистического подхода к действительности, поскольку платоновские идеи он помещает не над миром, но в самих же вещах. Тем не менее и Платон и Аристотель материалистичнее в сравнении с неоплатонизмом, в котором ведущие мыслительные и надмыслительные принципы выражены гораздо ярче, систематичнее, а главное, человечески интимнее. Но и весь античный нео платонизм в сравнении с неоплатонизмом средневековым также материалистичнее, поскольку в основном он есть апология язычества, а язычество есть обожествление природных сил. Весь средневековый монотеизм, признающий в качестве исходного принципа надмировую абсолютную личность, является в сравнении с античным неоплатонизмом, конечно, принципиальнейшим идеализмом.

Но вот появляется возрожденческий неоплатонизм. В сравнении со средневековым неоплатонизмом он, конечно, материалистичнее, так как основан на примате не надмировой абсолютной личности, но на примате стихийного, и притом вполне земного, самоутверждения человеческого личности. Однако в эстетике едва ли он будет идеализмом в сравнении с античным неоплатонизмом, поскольку личностное начало во всей античной философии подавлено природой и космосом, а в эпоху Ренессанса оно стоит либо наравне с природой и космосом, либо даже выше и природы и космоса. В сравнении с Платином Николай Кузанский, конечно, идеалист. Но и Николай Кузанский признавал необходимость некоторой единой религии, в которой совпали бы христианство, иудаизм и магометанство. А это уже чисто гуманистический момент, вполне чуждый средневековому монотеизму и звучащий гораздо более материалистично. Николай Кузанский был склонен к идее объединения церкви западной и восточной. Николай Кузанский в своем учении о боге как об абсолютном интеграле или дифференциале рассматривается у историков математики как прямой предшественник учения Ньютона и Лейбница о бесконечно малых. Николай Кузанский хотел создать теорию точной науки и во многом здесь преуспел. Естественно, что в его учении мы находим черты вполне материалистического характера. Но в сравнении с ним флорентийские академики, хотя они тоже неоплатоники, являются, конечно, сторонниками материализма, а не идеализма. А еще более материалистичен Джордано Бруно, потому что он не только отвергает церковные и все ее догматы, но является и прямым пантеистом, превосходящим все туманные намеки на пантеизм у Николая Кузанского или Платоновской академии во Флоренции. При этом Джордано Бруно с ног до головы тоже принципиальный неоплатоник.

Поскольку Альберти или Дюрер старались ближайшим образом связать художественное творчество с математическими вычислениями, их учения имеют черты материализма. Поскольку же они в своей теории искусства платоники, они - идеалисты. Даже теоретики маньеризма, о которых мы будем говорить ниже (см. с. 454 - 455) и которые прославились прямым уродством и нелепостью своих художественных образов, все еще продолжают быть глубочайшими неоплатониками.

Таким образом, категории материализма и идеализма в эпоху Ренессанса, как и во все другие эпохи, являются категориями отнюдь не просто абстрактными и отнюдь не просто понятийными. Это категории исторические. Применяя их, всегда нужно учитывать ту историческую окраску и, в частности, ту эстетическую значимость, которую они получают в связи с разными периодами исторического развития, в связи с отдельными историческими деятелями и в связи с бесконечно разнообразной пестротой результатов и произведений деятельности этих последних.

Все эти вопросы о соотношении идеализма и материализма в эстетике Ренессанса мы сейчас только впервые и можем ставить, т.е. после фактического обзора того, чем вообще характеризуется эстетика и мировоззрение Ренессанса, потому что говорить об этом в начале всего и раньше всего было бы только бессмысленным повторением общих и ничего не говорящих фраз.

В крайнем случае если уже мы во что бы то ни стало признаем необходимым использовать идеализм и материализм как вообще исходные точки зрения, и притом в их абстрактном виде, то, кажется, будет близко к истине сказать, что идеализмом был здесь антично-средневековый неоплатонизм, ареопагитски преобразованный и аристотелистски осложненный; материализмом же здесь была светско-индивидуалистическая, в основе своей гуманистическая и часто антицерковная позиция. Однако если идеализм и материализм являются крайними противоположностями философского мировоззрения, не отвергающими, но предполагающими бесчисленное количество их совмещений с бесконечно разнообразной дозировкой, впервые как раз делающими возможной оценку всех этих промежуточных форм, то эстетика Ренессанса удивительным образом все время пытается слить неоплатоническую теорию с гуманистической практикой, что впервые только и дает возможность исторически квалифицировать возрожденческую эстетику с помощью исходной антитезы идеализма в чистом виде и материализма в чистом виде.

Вся эстетическая типология Ренессанса заключается в последовательном выступлении отдельных гуманистически-неоплатонических категорий на первый план совпадение противоположностей, космический ум, космическая душа, космос как одушевленное тело и, наконец, человек со своим героическим энтузиазмом на путях овладения окружающей его жизнью и миром, - а также в светско-индивидуалистической интерпретации или даже прямой критике всех этих неоплатонических категорий. Поэтому эстетику Ренессанса мы берем со всеми ее положительными и отрицательными достижениями, как и сам Ренессанс выступает у нас в качестве единства всех своих противоположностей, включая, например, такие явления, как титанизм индивидуалистически самоутвержденного человека со всей его

обратной стороной, тоже стихийной, тоже земной и тоже индивидуалистической. Как переходному времени, Ренессансу не удалось окончательно преодолеть весь этот антично-средневековый неоплатонизм при помощи своей гуманистической направленности, и преодоление это было за вещано Ренессансом последующим векам европейской культуры.

## ПРОТОРЕНЕССАНС XIII в.

### Глава первая. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ

#### Вступительный очерк

В последние десятилетия, и, чем дальше, тем больше, в науке подвергаются коренному пересмотру и глубокой переоценке такие античные системы философии, как платонизм, аристотелизм и неоплатонизм. В связи с этим пересматриваются и соответствующие системы средневековой философии. В частности, если раньше так просто и бойко говорилось о "расцвете средневековой схоластики" с опорой обязательно на философию Аристотеля, то сейчас высказываются об этом с большой осторожностью и с массой всякого рода ограничений и исключений. Если еще можно говорить о расцвете западной философии в XIII в., то подвергаются большому сомнению и уже давно стали спорными такие термины, как "средневековье" или "схоластика". Сейчас нужно считать сильно устаревшей характеристику Альберт а Великого, Фомы Аквинского, Бонавентуры или Иоанна Дунса Скота как философов исключительно аристотелистского типа. Теперешние исследователи этой ведущей философии XIII в. усматривают в ней неоплатонизм не меньше, чем аристотелизм.

Сейчас уже невозможно думать, как думал, например, старый А.Штекль, что в XIII в. происходило очищение аристотелизма от неоплатонических элементов, с которыми так слитно был связан Аристотель у арабов (см. 118, 173). Исследование показывает, что здесь происходило очищение Аристотеля вовсе не от неоплатонизма, но от языческих черт арабского неоплатонического Аристотеля. Деятели XIII в. на Западе стремились исключить из арабского неоплатонического Аристотеля все вообще восточные черты и поставить неоплатонического Аристотеля на службу христианскому теизму.

Но самое главное, что независимо от теизма Фома, Бонавентура и другие в сильнейшей степени используют и неоплатонизм, и основанные на нем и столь популярные в Византии Ареопагитики. На каждом шагу подчеркивается наличие сверхразумных элементов в философской системе на манер неоплатоников, выдвигается на первый план мышление как в его космическом плане, так и в плане чисто человеческой деятельности, детально проводится диалектическая иерархия от низшей материи через природу, человека и высшие существа к абсолютному космическому и надкосмическому разуму, тщательно усваивается античная теория



пластического мышления, и аристотелевский принцип индивидуальности трактуется как последовательный теизм, соответствующе представленный в человеческом субъекте в виде почти осязательно данных умозрительных конструкций.

В той эстетике, которая возникала на основе подобного аристотелевски осложненного неоплатонизма, появилось много нового. Первое, и самое главное, заключалось в том, что здесь на первый план выступили проблемы разума, по своей напряженности и по своей неуклонно проводимой систематике далеко превосходившие эпически спокойную античную диалектику. В античной философии проблема разума тоже неуклонно ставилась и решалась, начиная от Анаксагора и кончая поздними неоплатониками. Пожалуй, наиболее оригинальное и наиболее интенсивное решение этой проблемы мы находим у Аристотеля, а именно в его учении об Уме как перводвигателе. Это учение, конечно, было заложено уже у Платона и еще более глубоко и разносторонне разрабатывалось у неоплатоников. Однако проблематика разума получает в западной философии XIII в. гораздо более осязаемое значение в связи с тем, что ведь те времена отличались теистической верой в откровение. Это и приводило проблему разума к чрезвычайно большой сложности. Такое положение дела в старой и традиционной истории средневековой философии по преимуществу у тех, кто сам не занимался этой философией, получало весьма упрощенную характеристику в виде одной короткой фразы: "Философия - служанка богословия". То, что философия в те времена действительно обслуживала, между прочим, и богословие, в этом не может быть никакого сомнения. Однако если ближе приглядываться к подлинным текстам, то картина получается гораздо более сложной, а именно: в философских школах XIII в. разум рассматривался в первую очередь как разум "естественный" (*rationaturalis*), который сам по себе обладал познавательной и обобщающей силой, но только при наличии непосредственного восприятия той или иной действительности. Прежде всего действительность эта трактовалась как самая обыкновенная материальная действительность, воспринимаемая нами при помощи органов внешних чувств. Удивительным образом за 400 лет до Локка и английского эмпиризма Фома прямо выставляет тезис, гласящий: "Всякое наше интеллектуальное познание начинается с чувственного восприятия (*sensu*)". Об интеллекте Фома прямо говорит, что это "чистая доска" (*tabula rasa*) и что в нем не существует ровно никаких априорных форм. Мало того, по Фоме, "всякое познание возникает благодаря уподоблению познающего познанному". Следовательно, гносеология и эстетика Фомы основаны на принципе отражения.

Наконец, в результате соотношения познающего и познаваемого, учит Фома, возникает то, что он называет *species* - "вид". Этот термин, несомненно, есть перевод платоно-аристотелевского и неоплатонического термина "*eidos*" который переводят также как "идея" и ли "форма". Но эта идея, или форма, не является здесь ни чисто материальной, так как иначе она не была бы результатом познания, ни чисто умственной, потому что иначе пришлось бы признать субъективно-априорные формы, существование которых Фома отрицает. Э тот *eidos*, эта идея, или форма, совершенно в одном и том же смысле и материальна и умственна. Таким образом, в основе учения о

познании, а как мы дальше узнаем, и эстетики лежит у Фомы материально-пластический принцип, который, с нашей теперешней точки зрения, и логически и онтологически может пониматься только как диалектическое единство материальной и смысловой областей.

Нам кажется, нечего и доказывать, что при серьезном учете указанных текстов Фомы тут нет и намека на философию как на служанку богословия. Философия здесь есть прежде всего служанка самого обыкновенного чувственного опыта и самой естественной науки о самой обыкновенной материальной действительности.

Другое дело, когда мы читаем у Фомы, что существуют не только материальные сущности, но также и сущности духовные, которые в конце концов оказываются истинами веры, откровения. Однако и здесь разум получает свой смысл только в результате обработки им духом своего опыта, причем этот духовный опыт, как, впрочем, и опыт чувственно-материальный, не доступен человеческому разуму в своей полной исчерпанности, а доступен лишь в меру усилий самого разума. Тут, если угодно, философию до некоторой степени можно считать служанкой богословия. Но служанка эта обладает здесь слишком большой свободой, слишком интенсивным искательством завершительных формул и строго выдвигаемой условностью построений. Таким образом, хотя божество у Фомы и лишено материи, а бесплотный мир ангелов тоже не нуждается в материи (здесь формы уже сами для себя являются материей и потому получают название субсистентных форм), везде у Фомы мы констатируем глубочайшее чувство материальности, заставляющее его трактовать все бытие, все идеи и всякий художественный опыт исключительно материально-пластически, понимать ли эту непосредственно данную материальность чисто чувственно или чисто духовно. Поэтому мы не удивляемся, если Фома приводит и комментирует слова апостола Павла о том, что ("невидимое" в боге, если оно помышляется при помощи того, что богом сотворено, оказывается вполне видимым, - "и присносущная сила его и божество").

В указанных нами основных чертах западной философии XIII в. нельзя не находить непосредственное предшествование Возрождению, если не прямо его начальную стадию. И культ разума, и его опора на опыт, и та материально-пластическая сущность, в которой диалектически совпадают материя и смысл, - все это как раз является прямой предпосылкой именно Возрождения. Это то, что в полном смысле слова и с полной уверенностью можно назвать эстетикой проторенессанса, а не каким-то избитым, но мало кому понятным выражением "расцвет средневековой схоластики".

Перечислим сейчас главные имена, которые с указанной точки зрения могут быть отнесены к эстетике проторенессанса, а в дальнейшем из этого огромного материала приведем только некоторые эстетические суждения, наиболее простые и ясные и наиболее понятные. Эти имена следующие: Александр Галесский (ум. в 1245 г.), Вильгельм Овернский (ум. в 1264 г.), Винцент из Бовэ (ум. в 1264 г.), Альберт Великий (1193 - 1280), Фома Аквинский (1225 - 1274), Ульрих Страсбургский (ум. в 1277 г.), Бонавентура (1221 - 1271), Генрих Гентский (1217 - 1293), Роджер Бэкон (1214 - 1294), Раймонд Луллий (1235 - 1315), Иоанн Дунс Скот (1264/74 - 1308). Относительно хронологической длительности всей этой школы необходимо сказать,

что деятельность главнейших ее представителей занимает, вообще говоря, середину и вторую половину XIII в., и занимает всего какие-нибудь пятьдесят лет, если не считать Альберта Великого, родившегося еще в конце XII в., и Дунса Скота, умершего в начале XIV в. Вся эта эстетика проторенессанса, как мы увидим ниже, хронологически в искусстве довольно точно совпадает с тем, что можно назвать ранней итальянской готикой. Таким образом, всю эту эстетику, расцветавшую во второй половине XIII в., можно назвать также раннеготической эстетикой, по крайней мере в философско-теоретическом смысле<sup>1</sup>.

### **Фома Аквинский**

Чаще всего приводится текст Фомы Аквинского о том, что красота состоит из цельности (*integritas*), пропорции, или созвучия (*consonantia*), и ясности (*claritas*), под которой понималось идеальное излучение самой идеи, или формы. Уже этот один текст дает много интересного для эстетики проторенессанса. Чтобы усвоить его на фоне всей философии Фомы, необходимо сказать, что эти три категории, несомненно, свидетельствуют о диалектическом образе мышления его автора.

Строго говоря, у Фомы здесь даже не три, а пять категорий, так как помимо 1) цельности, 2) пропорциональности и 3) ясности, или блеска, у него идет речь также о 4) "частях" предмета, взятых в их 5) единстве. Число и разнообразие частей предмета являются для Фомы не столько количественной, сколько качественной характеристикой, определяющей достоинство предмета в иерархии бытия. Есть творения, стоящие в этой иерархии ниже человека, многочастные и сложные и не могущие достичь сами собой совершенства. Есть человек, также многочастный и сложный, но способный привести всю свою сложность к совершенному единству. Наконец, есть бог, в котором всякая его возможность или действительность всегда совпадает с его сущностью и который поэтому всегда стоит на высшей во зможной ступени совершенства (*S. th.*, 1a, q. 77, art. 2, c.).

Первым условием красоты Фома считает цельность, которая есть то же самое, что совершенство. Всякая вещь, лишившаяся даже в самой малой мере своей цельности, становится безобразной (*S. th.*, 1a, q. 39, art. 8, c.). Нераздельность есть само условие существования вещи; так что мы можем сказать, прекрасная вещь самим фактом своей красоты, т.е. слитности своих частей в единую цельность, свидетельствует о своей действительности, реальности. "Всякое сущее либо просто, либо составно, - пишет Фома. - Но то, что просто, неделимо как в актуальном, так и в потенциальном смысле. Напротив, то, что составно, не имеет бытия, пока части его разделены, но [имеет бытие] оно лишь после того, как его части сходятся и составляют самый состав вещи. Отсюда ясно, что бытие всякой вещи заключается в ее нераздельности" (*S. th.*, 1a, q. 11 art. 1 c.). Здесь мысль Фомы близка к известному положению Августина о том, что "форма всякой красоты есть единство" (*Contra Gent.*, II, 58).

Если под ясностью понимать ту или иную качественность, а под пропорцией и согласованием понимать структуру этого качества, то интегральная цельность,

несомненно, явится объединением того или другого, где структура и ее качественное наполнение даны как единое, или, вернее, единораздельное, цельное. Заметно, далее, внимание философа именно к эстетической стороне красоты в отличие от ее нерасчлененного и глобального восприятия. Наконец, в этом тексте Фомы чувствуется и тенденция к материально-пластической трактовке феномена красоты. Все эти эстетические моменты в дальнейшем получают у него свое развитие. К этому нужно прибавить и понимание совершенства как того, "что не имеет никакого недостатка соответственно мере его совершенства". Однако о совершенстве дальше.

Другой текст из сочинений Фомы разъясняет нам концепцию того, что он называет пропорцией. Из предыдущего текста читатель, не вникший в философию Фомы, может сделать вывод о том, что он понимает пропорцию только в виде какой-то формалистической структуры прекрасного предмета. Фома решительно восстает против такого понимания его учения о пропорции в тексте, где основанием всякой пропорции он считает божественную мудрость, которая и весь мир сделала пропорциональным и гармоничным. "Бог именуется прекрасным как причина мировой гармонии и ясности". Однако вряд ли все же можно у Фомы найти безусловное приписывание богу красоты в каком-то изолированном виде, потому что бог выше всяких определений. Красота может существовать лишь в сложных, состоящих из нескольких частей и, следовательно, материальных (в томистском смысле) предметах. Но красота в них не потому, что они сложны и материальны, а, напротив, лишь поскольку они преодолевают свою многочастную сложность и проявляют в ней единство и цельность, - они прекрасны. "Красота заключается не в составных частях как в материальных, но в блеске формы как в формальном" (*Opusc. de Pulchro*); хотя, как мы видели, без разнообразия нет красоты.

Познавательным характером эстетического восприятия Фома объясняет и то, что красоту в собственном смысле слова мы относим лишь к области зримого и слышимого "и не называем прекрасными вкусы или запахи" (*S. th.*, 1a, 2ae, q. 27 a. 1 ad 3). "По своей природе прекрасное, - говорит Фома, - соотносится с познанием, радуя нас одним своим видом; отсюда следует, что среди чувств имеют особенное отношение к красоте те, в которых больше проявляется познавательная способность. Таковы зрение и слух, предназначенные для того, чтобы служить разуму; так, мы говорим о прекрасном цвете, о прекрасном голосе" (*S. th.*, 1a, 2ae, q. 27 a. 1 ad 3). Поскольку же зрение благороднее слуха (*In Iam Epist ad Corinth*, c. XII, lect. 3, v. 15 - 16), то Фома прямо говорит вслед за Аристотелем, что "прекрасным называется то, что приятно для зрения" (1a, q. 5 a. 4 ad 1). Исключительность зрения, далее, в том, что оно, воспринимая красоту, дает пробудиться любви к ней как в вещественном, так и в интеллектуальном смысле. "Телесное зрение есть начало чувственной любви, и подобным же образом созерцание духовной красоты есть начало духовной любви" (1a, 2ae, q. XXVII a. 1 c.).

В этом смысле Фома говорит также о красоте человеческого тела, в котором все организовано согласно закону о пропорциях, и о духовной красоте, где "поведение человека, или его действие, хорошо соразмерено с духовной ясностью разума". Таким

образом, к самой сути красоты относится ее пластическая соразмерность как результат ясности разума.

Анализируя категорию красоты, Фома не оставляет без внимания и категорию безобразия. Да и с нашей точки зрения, эта категория тоже относится к числу эстетических категорий. Безобразие, с точки зрения Фомы, есть "недостаток должной красоты", дающий о себе знать как уже самый "малый недостаток" цельности и пропорциональности вещи. Вместе с разделением красоты на физическую, интеллектуальную и нравственную Фома и безобразия тоже представляет в тех же трех видах. Скелет - образец физического безобразия, софист - интеллектуального и сатана - нравственного безобразия.

Но тут всякий спросит: какая же у Фомы разница между красотой и благом? Ведь и то и другое представляются одинаково разумными, одинаково целесообразными и одинаково являются предметом всех человеческих стремлений. Фома дает замечательное разъяснение, которое не только подчеркивает самостоятельность феномена красоты, но также является и самым настоящим преддверием возрожденческого понимания красоты. Можно сказать даже больше того: предлагаемое Фомой различие блага и красоты еще в течение нескольких веков не покидало своего основного места в эстетической системе вплоть до Канта и Шопенгауэра. Эта теория Фомы сводится к тому, что, в то время как благо является предметом и целью постоянных человеческих стремлений, красота является как бы достигнутой целью, когда успокаиваются человеческие стремления и желания и человек начинает чувствовать удовольствие при таком освобождении познающего и созерцательного интеллекта от всех стремлений и усилий воли. Таким образом, в отличие от блага, красота непосредственно связана с познанием, и притом с познанием, достигшим своего удовлетворения. "Благом следует называть то, что просто удовлетворяет желание, а красота говорит там, где и самое восприятие предмета доставляет удовольствие". Некоторые историки эстетики захотят еще дальше и приписывают Фоме такие категории, как вкус, художественное воображение, чувство прекрасного, смешного и т.д. (см. 200, 130; 114; 134; 367 - 374). Однако ввиду неполной ясности обоснования этих категорий у Фомы мы их здесь не будем касаться.

В сравнении со строгой и суровой средневековой верой в истины откровения у Фомы чуть ли не впервые раздается твердый голос о полной самостоятельности эстетического удовольствия и о его вполне самостоятельной и специфичной предметности. Красота здесь трактуется как достигнутая целесообразность, т.е. как целесообразность без всяких усилий для ее достижения и обладания. В других местах Фома говорит об этом еще яснее. Отождествляя благо и красоту по их субстанции, он различает их, как он сам говорит, "по их понятию", по их разным смысловым сторонам. Так как желать можно только чего-нибудь, уже по одному этому и благо и красота являются "формой". Однако форма эта, будучи предметом желания в благо, является предметом познания в красоте. Поэтому цель характерна для блага в первую очередь и в собственном смысле слова; в красоте же эта цель, будучи достигнутой уже как бы перестает быть целью, является чистой формой, взятой сама по себе, т.е. бескорыстно.

"Красота связана с понятием формальной причины".

Однако нельзя думать, что из четырех аристотелевских причин Фома пользуется только принципом формы. Форма в эстетической области, как и вообще в познавательной, является действительно ведущей. Но, отождествляя свою форму с греческой платонической *idea*, Фома понимает эту идею вещи и как прообраз вещи, и как исходное начало ее познания, причем не обязательно, чтобы идея была отделена от вещи. Она может быть вполне имманентна ей. Идея дома в уме архитектора существует отдельно от самого дома. Но когда мы говорим: "человек рождает человека" или "огонь рождает огонь", то идея вещи и сама вещь есть одно и то же, равно как одно и то же есть идея вещи и причина вещи. И, по Фоме, вообще форма вещи есть то же, что ее материя, ее цель и ее причина. В своем общем учении о творении мира Фома утверждает, что мир не является эманацией бога, поскольку бог лишен материи. Но так как, кроме бога, ничего не существует, - бог творит вещи сразу, вместе с их формой и материей. Таким образом, всякая вещь, по Фоме, и материална и формальна, будучи в то же время и действующей и целевой. Вот почему всякая вещь, сказали бы мы, является своего рода мифом, поскольку она и причина себя самой, и цель для себя самой, причем действующий и целевой принципы осуществлены в ней материално и организованы формально.

Подводя итог приведенным выше текстам из сочинений Фомы, имеющим прямое отношение к эстетике, необходимо сказать, что эстетический предмет у Фомы есть предмет, не требующий для своего достижения никаких усилий, желания или воли, но данный сразу как предмет успокоенного и самодовлеющего созерцания в виде чистой формы, т.е. единораздельной и пропорциональной целостности, таким же самодовлеющим удовольствием. Легко заметить, что каждый момент этого определения эстетической предметности является прямым предшествованием всей эстетики Возрождения, если не прямо ее исходным началом.

Художественных произведений в течение всего средневековья было достаточно, и достаточно было людей, переживавших специфическое удовольствие от созерцания структурной разработки жизненно наполненных форм этих произведений. Но только в рассматриваемой нами философской школе XIII в., и прежде всего у Фомы, раздался мощный и убежденный голос о том, что храмы, иконы и весь культ могут являться предметом именно эстетики, предметом самодовлеющего и вполне бескорыстного любования, предметом материально-пластической структуры и чистой формы. Поскольку, однако, вся эстетика Фомы неразрывно связана с его богословием, говорить здесь о прямом Ренессансе еще рано. Однако говорить здесь об эстетике проторенессанса уже совершенно необходимо, ибо стало возможным не только падать ниц перед иконой, но и получать удовольствие от созерцания ее формальной и пластической целесообразности.

Предложенное у нас выше изложение Фомы, если иметь в виду вековую традицию, является своего рода новостью. Однако в последние десятилетия наука настолько приблизилась к пониманию философии Фомы и его эстетики, что наше изложение уже теряет характер абсолютной новизны, а скорее имеет в виду оставаться

на уровне современных подходов к Фоме. Работ о Фоме с коренным пересмотром всех его основных позиций теперь появилось уже немало (см. 200. 174. 206. 197). Чтобы обратить внимание читателя на этот новый способ понимания философии и эстетики Фомы, уже давно играющий большую роль в науке, остановимся на одном из последних изложений Фомы - у Ф.Ковача. Читатель, безусловно, убедится в том факте, что предлагаемый нами анализ эстетики Фомы во многом совпадает со взглядами Ф.Ковача, хотя у последнего и не выражен в достаточно яркой форме один из самых важных пунктов эстетики проторенессанса. "Схоласты, начиная с IX и до середины XIV в. не трактовали о красоте *ex professo*, пишет Ф.Ковач (159, 2). В XIII в. только Альберт Великий посвящает красоте небольшую работу "De pulchro et bono". Эта работа считалась принадлежащей Фоме Аквинскому, так как она переписана его рукой, пока ее принадлежность Альберту Великому не установил П.Мандонне ("Les *crits authentiques de S.Thomas*". - 168) (см. 159, 4). Эстетические теории схоластов, прежде всего Фомы Аквинского, начинают рассматриваться с середины XIX в. Очень многие исследователи пишут об эстетике Фомы. По мнению Ковача, однако, почти все эти работы страдают серьезными недостатками (см. там же, 10 - 27), "Фома касается красоты или рассматривает ее в 45 произведениях, написанных на протяжении почти 20 лет" (там же, 36). Поскольку Фома, "один из плодовитейших философов всех времен", упоминает о красоте лишь в 57% своих сочинений всего в 665 местах, причем только 130 из них принадлежат собственно ему и имеют принципиальное значение, Ковач делает вывод, что "нельзя, не будучи предубежденным, утверждать, будто он (Фома. - А.Л.) когда-либо серьезно интересовался красотой" (там же, 38). Не обнаруживается в сочинениях Фомы и формального развития учения о красоте от ранних к поздним сочинениям, хотя в разные периоды творчества его интересовали различные стороны проблемы красоты (см. там же, 39 и 57).

Прежде всего, согласно Ф.Ковачу, представления Фомы о специфике прекрасного вовсе не складываются у него в какую-то особую и специальную дисциплину вроде логики или этики. Не нужно забывать того, что формулировка эстетики как специальной науки относится только к XVIII в. И тем не менее, если можно писать об эстетике Платона или Аристотеля или об эстетике Августина или Ансельма, неоплатонизма и Ареопагитик, точно так же и у Фомы можно найти, в сущности говоря, огромный материал на эстетические темы, хотя материал этот и разбросан, а иной раз даже не вполне ясно объединяется с другими, уже вполне теологическими взглядами Фомы. Ковач совершенно прав, поскольку теорию красоты или даже само понятие красоты можно, скорее, только дедуцировать из общепhilosophической системы Фомы. И для нас это обстоятельство очень важно, поскольку речь идет о столь раннем периоде новой философии, как XIII в. Да и сам Ковач, отрицая у Фомы всякие элементы систематической эстетики, тем не менее написал об эстетике Фомы целый большой том.

Вот что говорит Ф.Ковач: "Вопрос об объективном существовании красоты один из тех вопросов, которые никогда формально не ставились Фомой. Еще менее Фома занимался формальным доказательством экстраментального существования красоты.

Напротив, все его учение о красоте покоится на твердом убеждении, что прекрасные вещи существуют, а следовательно, что прекрасное есть не *ens rationis* (умственная сущность), но объективная, реальная вещь, *ens reale* (реальная сущность)" (159, 87). "Умеренный гносеологический реализм" Фомы, по мнению Ковача, "заранее исключает всякое серьезное сомнение в существовании... познанной вещи и делает излишним всякое возможное формальное доказательство ее существования" (там же, 88). Поэтому, говоря о прекрасных предметах, будь то материальные или нематериальные, Фома имеет в виду красоту, независимую от человеческого познания "Растения минералы и неразумные животные относятся (*pertinent*) к благолепию (*decorem*) вселенной" (*De pot.*, 5, 9, 4 a). "Ничто не кажется более прекрасным в телесных вещах, чем солнечные лучи" (*In Iob.*, cap. 41 L. 2). "Мир... обладает благолепием" (*In Ev., Ioann*, II I, L. 2). "Красота тела относится (*pertinent*) к благосостоянию" (*S. th.*, I - II 4, 5 c.). "Для телесной красоты человека требуется благолепный внешний вид" (*aspectus decent*) (*In Thren.*, 4, 7). "Красота... создает в женщине соответствие (*congruitatem*) для супружеского соединения" (*S. th.*, III 6, 1 ad. 3). "Но красота души состоит в уподоблении ее богу" (*In IV Sent.*, 8, 1, 2, sol. 1 m 53). "Превосходство красоты души не так легко может быть познано, как красота тела" (*In I Pol.*, L. 3 n. 73). "[Христос] имел благолепие" (*In Is.*, 53). Христос красив (*formosus*) прежде всего потому, что он светится блеском божества" (*In Is.*, 63). "Бог есть сама сущность красоты" (*Comp. theol.*, p. II c. 9 n. 591). "У ангелов - высшая красота после бога" (*In II Sent.*, 9, 1, 5 sed. c. 2 a). "Бог есть само благо и красота" (*S. th.*, II - II 34. 1, 1 a).

У Фомы нет формального определения красоты, а есть только указание необходимых условий для того, чтобы вещь была прекрасной. Ковач объясняет это трансцендентальным пониманием красоты у философа. Красота, "как и сама сущность", говорит Ковач, "охватывает все сущее. Но сущее как таковое не может получить формального определения, так как над ним не стоит никакого родового понятия и всякое специфическое различие включается в саму сущность (*ens*)" (159, 104).

Три составных момента красоты, по Фоме, - это цельность, пропорция и ясность (*S. th.*, I 39, 8 c). Первый из этих элементов заимствован Фомой у Аристотеля, два других - у Дионисия Ареопагита (см. 159, 6). Другое определение красоты у Фомы, а именно: "*Pulchra dicuntur quae visa placent*" ("Прекрасным называется то, что нравится при его рассмотрении") (*S. th.*, I 5, 4 ad. 1) - можно, по-видимому, сопоставить с первым, как это делает Пелан (см. 185, 143).

Quae - *Integritas sive perfectio* - *Ens* } *Pulchrum*

Visa - *Claritas* - *Verum* } *Pulchrum*

Placent - *Proportio sive consonantia* - *Bonum* } *Pulchrum*

Фома говорит о всех трех элементах красоты всего в пяти случаях, из них трижды в целях обоснования вопроса о троице (см. 159, 80). Два других места находятся в его комментариях к Аристотелю.

а) Совершенным Фома называет то, "в чем нет никакого недостатка сообразно мере его совершенства" ("*cuinihil deestsecundum modum suae perfectionis* - *S. th.*, I 4, 1 c).



Иногда он отождествляет совершенство вещи с ее благом (S. th., I 5, 1). "Согласно учению Фомы, - пишет Ковач, - с одной стороны, там, где имеется цельность или совершенство, исполняется и имеется в наличии существенное требование и условие красоты; с другой стороны, цельность или совершенство можно брать в разнообразнейшем смысле, и потому его можно находить в самых различных отдельных вещах, равно как в группах вещей. Это теория, позволяющая угадывать метафизическое измерение томистского учения о прекрасном" (159, 112).

Цельность или совершенство Фома называет первым требованием красоты, "ибо ущербное ("diminuta) тем самым безобразно (turpia)" (S. th., I 39, 8 c). "Из этого ответа Фомы, - заключает Ковач, - мы можем усмотреть одновременно два обстоятельства. Во-первых, Фома построил это первое требование или условие сущности красоты на опыте прекрасного... Во-вторых, и это самое важное: поскольку всякий опыт прекрасного непосредственно учит нас лишь тому, что "pulchra sunt quae visa placent", Фома, исходя в развертывании и своей теории об объективной сущности красоты из субъективно-относительной "сущности" красоты, дал общезначимый пример того, как нужно философствовать о прекрасном и красоте" (159, 113).

б) "Пропорция есть не что иное, как соотношение двух вещей, в чем-либо соответствующих друг другу, сообразно их соответствию или различию" (In Boet. De trin. proem., q. 1 art. 2 ad. 3). "Гармония есть не что иное, как согласное созвучие (concors consonantia)" (De div. nom., II, 2, 908). Этот принцип красоты у Фомы Ковач также считает апостериорным (159, 125).

в) О "ясности" или "блеске" (claritas) Фома говорит, как и о "свете" (lumen), и в физическом и в метафизическом смысле (см. там же, 138). "Любая [вещь] называется прекрасной в меру обладания своего рода ясностью (claritatem), духовной или телесной" (De div. nom., 4, 5, 339). "Красота двойственна. Одна - духовная, состоящая в должной упорядоченности и притоке духовных благ; отсюда то, что проистекает от недостатка духовного блага, или то, что обнаруживает низший порядок, обладает безобразием [другая - телесная]" (Contra imp., р. II cap. 6(7), п. 339). Среди элементов красоты ясность (claritas) упоминается Фомой наиболее часто (см. 159, 68). Источником ясности является бог. "Ясность входит в рассмотрение красоты... Всякая форма, благодаря которой вещь имеет бытие, есть некая причастность божественной ясности; благодаря этому отдельные вещи прекрасны сообразно своему смыслу (rationem), т.е. сообразно собственной форме; откуда явствует, что бытие всего изводится из божественной красоты" (De div. nom., 4, 5, 349). "Эта ясность, - говорит Ковач, - может представлять как физический свет или блеск цвета, так и - во вполне формальном смысле интеллигибельность. Духовная интеллигибельность есть относительно субъективный аспект ясности, который (поскольку ясность вещи происходит из ее формы, в свою очередь возникающей из духовной ясности творящего бога) в своем объективно-абсолютном аспекте имеет непосредственно духовное происхождение и представляет самопроявление духа. Когда эта ясность налична в той или иной вещи вместе с цельностью и пропорциональностью, вещь с необходимостью будет прекрасной" (159, 143).

Красота у Фомы связана с порядком (Quodl., 1, 2, 1, (2), corpus; Contra Gent., III 77; De virt in comm., q. un art. 9 ad 16; De malo 2, 4 ad 2) и с формой (De div nom., 4, 21, 554).

Форма дает каждой вещи бытие (De div nom., 4, 5, 349); первой формой, или "идеей" (species), является бог (De div quaest., LXXXIII q. 23 PL. 40, 17). "Собственная сущность его [бога] есть благолепие (decor)" (In Job., 40 L. 1). "Бог... есть самая сущность в красоты" (Comp. theol, p. II c. 9 m. 591). "Бог желанен и любим, поскольку он есть самое красота" (De div. nom., 4, 11, 446). "Высшая красота - в самом боге, потому что красота состоит в благообразии (formositate); бог же есть самый образ (forma)" (In ps., 26, 3). Уже по причастию божественному образу обладает красотой и человек (In Job., 40, 1, 1). Без формы и порядка, а следовательно, красоты не может существовать даже тело (De div. nom., 4, 21, 554). Таким образом, красота природной вещи возникает благодаря субстанциальной форме, "на основе которой возникает "порядок вещи", из него же как его формальный результат - красота" (159, 178).

О трансцендентности красоты, по мнению Ковача, говорят многие тексты Фомы. "Бог, который есть сверхсущее прекрасное, называется красотой потому, что дает красоту всем сотворенным сущим" (De div. nom., 4, 5, 339). "Красота есть причастность первой причине, которая делает все прекрасным" (De div nom., 4, 5, 337). Всякий рассматривающий порядок мира "обнаруживает, что все вещи расположены сообразно различным степеням красоты и благородства" (In Symb. Ar. art. 1 n. 878). Трансцендентность красоты Ковач дока зывает, между прочим, следующим рассуждением: "Бог любит, по Фоме, все свои творения: "он есть причина всего благодаря своей прекрасной и благой любви, которою он все любит" (De div nom., 4, 10, 437). Но Фома учит также, что только прекрасное и благое мо жет быть собственно предметом любви: "ибо ничто не любимо иначе, как в меру своего обладания красотой и благом; красота и благо... есть собственный объект любви" (De div. nom., 4, 9, 425). Следовательно, по Фоме, все сотворенное есть прекрасное и благое. Он учит также, что "бог также прекрасен [и благ]. Но бог и сотворенное им составляют совокупность действительности, т.е. сущего. Следовательно, Фома учит, что сущее как таковое обладает красотой и благом. Но то, что можно высказать о сущем как таковом, есть трансценденталия. Отсюда следует окончательным и формальным образом, что, согласно Фоме, красота (равно как и благо) есть трансценденталия" (159, 193).

По мнению Ковача, Фома признает лишь виртуальное отличие красоты от блага (см. 159, 81). В литературе существует и другое мнение, согласно которому у Фомы между красотой и добром отношение такое же, как между видом и родом, например как между понятием че ловека и понятием живого существа (см. 199, 540). Но такое мнение опровергается, по-видимому, следующими высказываниями Фомы: "Благое и прекрасное есть одно и то же... ибо все является прекрасным и благим в силу собственной формы" (De div. nom., 4, 5, 35 5); "прекрасное и благое суть одно и то же по субъекту" (De div. nom., 4, 5, 356; S. th., I, 5, 4 ad 1 princ).

Красота отличается от добра в познавательном аспекте (S. th., I - II 27, 1 ad 3). "Благим называется то, что просто удовлетворяет стремлению (simpliciter complacet

appetitui); прекрасным же называется то, само восприятие чего доставляет удовольствие" (S. th., I - II, 27, 1 ad 3). "Духовный взор познающего красоту, - пишет Ковач, - в момент восприятия направлен лишь на прекрасное... Это значит, что человек, познающий прекрасное, не связывает увиденную квазиинтуитивным образом красоту объекта с идеей своего "я"; он остается, таким образом, "внешним" наблюдателем красоты объекта и пребывает в самом по себе созерцании прекрасного (*ipsa apprehensio pulchri*), причем в его сознании не возникает мысли, что эта красота ему подходит, а следовательно, хороша и обладание ею желательно, что принадлежит уже к сущности переживания блага" (159, 255). Фома говорит в комментарии к аристотелевской "Этике": "Никто не начинает любить женщину, не насладившись прежде ее красотой. Но он и не сразу начинает любить ее, как только получает удовольствие от созерцания формы женщины" ("*...Nec tamen statim cum gaudet in aspectu formae mulieris amat eam*". - In IX. Eth.. L. 5 n. 1824).

"Таким образом, - по мнению Ковача, - с одной стороны, первичным эстетическим чувствам, зрению и слуху, природа которых связана лишь с познанием, а не с пользой (S. th., I - II, 31, 6 c), а с другой стороны, природе красоты присуще, что созерцающий красоту никоим образом не приходит и не может прийти "к обладанию" красотой, но лишь к обладанию познанием красоты. Поскольку же простое обладание познанием красоты полностью удовлетворяет человеческое влечение, то человек не желает и не ожидает ничего другого, по крайней мере в эстетическом переживании. То, что позднее человек начинает любить прекрасное и желает его присутствия (если не обладания им), есть уже фаза психологического развития, которая не принадлежит больше эстетическому переживанию как таковому" (159, 256). По Фоме, "красота обладает аспектом влекущего (т.е. обладает смыслом влечения), лишь поскольку она приобретает аспект блага" (In I Sent., 31, 2, 1 ad 4).

Из всех этих предложенных Ковачем подходов к томистскому пониманию красоты ясно то, что об эстетике Фомы можно говорить вполне определенно и даже систематически, хотя самой эстетики у Фомы и не было. Ясно также и то, что Ковач считает существенным для томистского понимания красоты многое выдвинутое на первый план и в нашем анализе. Здесь далеко не все совпадает. Тут важно, что так или иначе, но Ковач тоже чувствует эстетическую специфику у Фомы и старается ее проанализировать, правда не совсем по-нашему. Мы бы указали только на один, с нашей точки зрения, существенный недосмотр Ковача, именно: у него слабовато подчеркивается пластический, рельефный и объемный характер явлений красоты. Другими словами, современное понимание Фомы гораздо более подчеркивает у него индивидуальную, самодовлеюще-созерцательную предметность красоты. Но этот вопрос станет для нас яснее при рассмотрении других философов XIII в., пытавшихся разгадать ее структуру.

### **Ульрих Страсбургский**

Фома был учеником Альберта Великого, от которого к нему перешло учение о величайшем значении разума, и притом в вопросах веры и откровения, а также учение

о разумной структуре самодовлеющей красоты. Другой ученик Альберта Великого, Ульрих Страсбургский, во многом разъясняет и углубляет эстетику Фомы, почему и нет нужды излагать подробно эстетику Ульриха (см. 58, 293 - 306).

В приведенных текстах Фомы не было определенного места для момента совершенства. Ульрих же прямо отождествляет благо и красоту с совершенством, хотя и продолжает различать их так, как различал Фома.

В приведенных мыслях Фомы материя не подвергалась специальному рассмотрению в сравнении с формой (а общефилософского учения Фомы о материи и форме мы не касались). В противоположность этому Ульрих, несмотря на отождествление формы и материи в эстетическом предмете, тем не менее строго их различает и даже признает возможность отдельного их существования, указывающего, однако, на возникающее при этом уродство бытия. У Фомы не так определенно была выражена материальная пластика красоты, хотя она и вытекал а достаточно ясно из теории пропорций. Ульрих же прямо говорит: "А так как свет формы (*lux formalis*) сияет только над тем, что имеет соразмерную с ним форму, то поэтому и красота материально состоит в созвучии соразмерности, существующей между совершенством и совершенствуемым".

И у Фомы есть учение об иерархии бытия, но в его эстетических текстах эта иерархия выражена слабо. Что же касается Ульриха, у которого красота тоже есть форма бытия, форма обладает световым характером, то он весьма выразительно рассуждает об иерархии света, начиная от неприступного божественного света, в котором все цвета и формы содержатся только потенциально, переходя через реальную красоту, всегда полную красок, и кончая полным угасанием света в тьме небытия. В актуальном смысле божественный неразложимый свет неминуемо разлагается на бесконечное количество цветов, поскольку пронизывает собою тьму небытия, преломляясь на поверхности вещей.

Для того чтобы учение Фомы о форме не звучало формалистично, мы должны были привлечь общефилософскую теорию Фомы. В сравнении с этим Ульрих в самой красоте находит и материю, и форму, и действующую причину, и целевую причину, возводя все эти четыре причины к самому божеству, которое у него является не только формой, но и всяческим совершенством, включая материю, действующую и целевую причину. Из этого цельного и животворного единства Ульрих для изображения феномена красоты выставляет на первый план форму, которая есть свет, так что "красота есть сама форма вещи". Но это акцентуация лишь одного момента из нераздельного тождества блага, красоты и даже бытия вообще. Поэтому световая форма, которая является причиной всего прекрасного в вещах, есть также и жизнь. Поэтому красота, будучи материальным воплощением формы, действующей и целевой причины, всегда есть обязательно и нечто живое. Красота пластически материальна, но она есть также и жизнь. Материя, одинаково сливаясь с формой и жизнью и тем самым превращая эстетический предмет в пластически-материальное целое, остается существеннейшим образом необходимой, поскольку "форма не имеет совершенства своей способности иначе, как в материи, наличной в должном количестве" (см. 145, 78).

Красота бывает субстанциальной, материальной в природе, духовной в человеческой душе и интеллектуальной, умной в ангелах. Красота бывает также только акцидентальной, т.е. может относиться только к признакам вещи, но не к самой вещи.

Пропорциональность в телах проявляется в четырех видах в соответствии между диспозицией вещи и ее формой, количеством материи и "природой формы", числом "частей материи" и числом "потенций формы", величиной частей тела и всем телом. Не входя в подробное рассмотрение типов этой пропорциональности в теории Ульриха, мы скажем только, что столь насыщенное понимание формы, которое мы сейчас нашли в теории Ульриха, выдвигается теперь как основной структурный принцип всякого прекрасного предмета. Речь может идти только о тех или других моментах эстетического предмета, но все они обязательно так или иначе ориентированы с точки зрения формы этого предмета.

Наконец, Ульриху принадлежит очень важное структурно-эстетическое рассуждение, применяемое им на первых порах, как это вполне естественно для XIII в., к божеству, но, с его же собственной точки зрения, в порядке подражания "божественной красоте" применим оно и ко всякой сотворенной красоте. Заметим, что в дальнейшей истории эстетики эпохи Возрождения, а также и последующих эпох это рассуждение Ульриха уже не будет преследовать одни религиозные цели, а будет применяться только к человеческому субъекту, эстетически настроенному. Именно принцип красоты и оформленное благодаря этому принципу, т.е. подражающее и подражаемое, являются в боге одним и тем же, поскольку бог неделим. Так же неразличимы действие и результат действия, желаемое и желающее, нераздельность света вопреки освещаемым вещам и единство всех вещей в свете, становление и ставшее, потенциальное и актуальное, частичное и целое, расстояние между отдельными моментами и его отсутствие, разделение по времени и отсутствие этого разделения, прекрасное от другого и прекрасное от себя самого, меньше и больше прекрасное, первообраз и его отражение, добротность (*bonitas*) частей и добротного целого. Все эти противоположности, по мысли Ульриха, отсутствуют в божестве ввиду его абсолютной единичности. И человек имеет возможность приближаться к этой единичности.

Для истории эстетики здесь важно ярко выраженное сознание структурно-диалектической цельности эстетического предмета, в которой совпадают все составляющие ее противоположности. Таким образом, эстетика Ульриха Страсбургского, являясь в своем существе томистской, разъясняет весьма многие неясные или недостаточно специфично выраженные в ней элементы.

### **Бонавентура**

Эстетика Бонавентуры (прочно установившееся в науке прозвище Джованни Фиданцы) продолжает и углубляет эстетику Фомы и Ульриха в двух направлениях (см. 58, 283 - 288). Прежде всего он дает еще более насыщенную концепцию формы, которая, хотя раньше не имел ничего общего с новоевропейским понятием формы, под пером Бонавентуры приобрела глубочайше продуманный и оригинальный вид.

Кроме того, будучи представителем эстетики проторенессанса (а последняя есть эстетика ранней итальянской готики), Бонавентура как раз больше всех выражает этот полет ввысь, когда даже каменные главы соборов получают невесомость. Готический взлет навсегда остался не только специфическим, но и неповторимым художественным стилем.

Что касается проблемы формы, то Бонавентура твердо стоит на том, что всякая красота есть форма, а всякая форма есть красота. Для этого ему необходимо дать понятие формы в ее наиболее чистом виде. То, что форма имеет структурно-математическое строение и поэтому несет с собой пропорциональность, говорили и многие другие. Но Бонавентура хочет провести точное различие между эстетическим переживанием чистоты формы и другими аспектами ее воздействия на человека. Эстетические переживания чистой формы, по Бонавентуре, относятся только к самой же числовой структуре и пропорциональному строению формы. Но можно до некоторой степени отвлекаться от этой структуры формы и переживать только самый факт силового воздействия формы на человеческое сознание. Тогда форма переживается не как чисто эстетическая предметность, но как нечто приятное. А если обратить внимание на то, как модифицируется само человеческое сознание под влиянием воспринимаемой формы, как оно углубляется и становится более сильным, тогда нужно говорить о полезности воспринимаемой формы для человека. Таким образом, красота, хотя и связана внутренними нитями с приятным и полезным, сама по себе, однако, не есть ни то ни другое, а относится только к числовой и пропорциональной структуре самой формы. Всякий, кто занимался историей эстетики Нового времени, несомненно увидит в этой дилемме чрезвычайно важную проблему, постоянно анализируемую в эстетике всего Нового времени.

Дальнейшее уточнение понятия формы у Бонавентуры заключается в том, что эта форма, взятая в чистом виде, есть предмет интеллектуального восприятия, при котором никакая огромная величина и никакие размеры не подавляют восприятия этой формы, как то бывает на низших и чувственных ступенях восприятия формы. Поэтому даже божество может быть предметом наслаждения, и это нельзя не считать весьма смелым шагом вперед в развитии учения об эстетической предметности. Едва ли такая смелая и дерзкая мысль формулировалась раньше, в период сурового средневекового богословия.

Еще более дерзкой мыслью является учение Бонавентуры относительно обязательного отделения формы от содержания. Одно дело - красота изображаемого предмета, как, например, прекрасен святитель Николай, в каком бы виде он ни изображался, - и тут нет никакой эстетики. Однако совсем другое дело - красота самого изображения, что прямо относится к искусству и к эстетике; чисто художественная сущность данного изображения не имеет ничего общего с красотой изображаемого предмета. Можно, например, прекрасно изобразить дьявола, который сам по себе вовсе не является красотой, а только сплошной гнусностью. В этом случае не содержание изображаемого есть чистейшая гнусность, а художественная форма изображения этой гнусности - прекрасна.

В дальнейшем чрезвычайно важным уточнением художественной формы является то, что, во-первых, она прекрасна сама по себе без всякой обязательности быть воплощенной в чем-нибудь ином, кроме нее. Так, оратор или мастер владеют художественными формами даже и тогда, когда они вовсе не осуществляют их практически. Оратору не обязательно употреблять свою прекрасную речь для защиты другого человека, а мастеру нет никакой необходимости тут же обязательно строить дом, прекрасной формой которого он владеет. С другой стороны, однако, это отнюдь не означает полного отъединения прекрасной формы от других форм и вообще от всего прочего. Прекрасная форма всегда находится в определенном системном отношении к тому, что ее окружает. Она и есть не что иное, как система от ношений со всем тем, что ее окружает. Поэтому всякая форма прекрасна только там, где она соответствует структуре окружающей предметности. Глаз хорош на своем месте, и он ничуть не хуже ноги, которая на своем месте тоже прекрасна. Ангел прекрасен в высших сферах бытия, но червяк тоже прекрасен, если его брать в соотношении с соответствующей ему средой.

Наконец, свое замечательное учение о форме Бонавентура доводит до прямого оправдания зла, но, конечно, только с художественной точки зрения. По своей субстанции зло все равно есть зло, как бы мы его ни изображали. Однако художественное изображение зла все же полезно в том отношении, что оно оттеняет и углубляет красоту добра. Целый и неразбитый кубок лучше разбитого, тем не менее разбитый кубок и превращенный отчасти в кубок целый путем искусственного соединения его разбитых частей золотыми или серебряными нитями во всяком случае лучше его разбитых частей, никак между собой не соединенных. И этот разбитый, но восстановленный кубок прекрасен не тем, что он был разбит, но тем, что он восстановлен в виде целого кубка.

Таким образом, чистая форма, которая характеризуется цельной числовой структурой и пропорциональностью, не только отлична от всего просто приятного или просто полезного, но она крепка и сильна как чисто интеллектуальный предмет, она не нуждается ни в чем другом для своего существования, хотя и представляет собою сложную систему отношений с окружающим ее бытием, не боясь даже никакой порчи или зла, поскольку само зло, взятое не в своей субстанции, но в своем изображении (будучи "хорошо распределенным"), тоже прекрасно. Повторяем, такие смелые и дерзкие мысли, проводимые систематически для определения эстетической предметности, трудно найти в предыдущей истории эстетики. Здесь чувствуется веяние наступающего Ренессанса. Это эстетика проторенессанса. При таком насыщенном понимании формы она уже не нуждается ни в какой материи, так как все материальное, которое необходимо для нее, она уже вместила в себя, тем самым, конечно, одухотворив эту тяжелую материю и превратив ее в невесомый полет вверх. Специально на эту тему говорит общефилософское учение Бонавентуры о восхождении форм.

Согласно учению Бонавентуры, бог созерцается вначале только *per vestigium* т.е. по тем следам, которые оставляет премудрость и благо бога в чувственных вещах. Однако человеческий дух тут же испытывает неодолимую потребность рассматривать

все эти следы как нечто взятое вместе и как нечто целое, но уже без материи. В этом случае *vestigium* является как бы некоторым "окном", через которое созерцается красота мироздания. Это ощущение уже не *per vestigium*, но *in vestigio*. Тем не менее человеческий дух, воодушевленный дальнейшими обобщениями, рассматривает бытие тоже сначала *per imaginem*, т.е. при помощи своего умственного представления, а потом *in imagine*, когда умственное представление остается уже позади, а видится только то объективное, что созерцалось в этом умственном представлении. Но ум и умственные предметы еще отнюдь не являются последними и высшими определениями божественного бытия. Восходя выше всего умственного, человеческий дух начинает видеть то, что существует уже *supra se* - выше человека и его ума.

Здесь гаснут все различия и противоположности бытия, все его отдельные качества и действия, и в человеке возникают тот восторг и то наитие, которые уже несоизмеримы ни с чем отдельным и выше даже самого высокого человеческого ума. Здесь тоже существуют разные ступени сверхумного восхождения.

Нам кажется, что, когда подобного рода учения мы находим в неоплатонизме, там они являются только естественным завершением учения об уме. Здесь же, на исходе средних веков, подобная иерархия восхождения резко противостоит обычным, вполне отдельным и для тех времен вполне понятным разделением общего учения об истинах откровения. Это, несомненно, свидетельствует о глубоком самочувствии и напряжении всех способностей человеческого субъекта. И если там, в неоплатонизме, это было только естественным завершением платоно-аристотелевской философии и потому для античного мира вполне бесперспективным, поскольку сам этот античный мир приходил к концу, то под пером Бонавентуры, на исходе средних веков и в преддверии величайшей светской культуры, такое учение о восхождении, несомненно, получало субъективистский смысл и, несомненно, тогда было передовым, как передовыми оказывались и многие другие мистические рефлексии эпохи Возрождения. Но покамест это, конечно, только еще эстетика проторенессанса, основанная на художественном опыте раннеготического искусства.

Наконец, в целях исторического уяснения значимости эстетики Бонавентуры мы хотели бы сделать еще два небольших замечания, которые в значительной мере относятся также и ко всей той школе XIII в., которую мы сейчас излагаем.

Во-первых, историк эстетики (как и вообще всякий историк) должен прежде всего понять и элементарно просто разобраться в том, что Бонавентура называет экстазом или наитием. Обыкновенно это трактуется как очевиднейший признак средневекового невежества и мракобесия. Такая субъективно-вкусовая оценка данного историко-философского явления свидетельствует только о нетерпимости историка и о его привычке наклеивать априорные ярлыки на предметы, которые ему не известны и в которых нужно прежде всего разобраться при помощи тщательного анализа. Когда скрипач, или пианист, или актер, исполняющие сложное художественное произведение, очень долго изучают его во всех мелочах и много раз воспроизводят для запоминания наизусть, то часто бывает так, что, выйдя на сцену, такой художник-исполнитель настолько увлекается своим исполнением, что уже вполне забывает и ту публику, перед



которой он выступает, и то кропотливое изучение всех мелочей художественного произведения, на которые у него ушло столько времени, и, наконец, забывает даже самого себя, т.е. в буквальном смысле слова "выходит из себя". А ведь это почти обычное явление на наших концертах или в наших театрах, где художественное исполнение стоит на достаточной высоте. И никто не скажет, что это - тьма, невежество или мракобесие. Наоборот, все будут только восхищаться такого рода исполнением. Что же удивительного, если Бонавентура проповедует на высшей ступени философского и эстетического сознания этот "выход из себя", а экстаз в буквальном смысле слова и есть "выход из себя", выход за пределы всяких умственных анализов, да и ума вообще, человеческого субъекта вообще? Можно только, блюдя интересы атеизма, утверждать, что самый-то предмет, в отношении которого проповедуется у Бонавентуры экстаз, фиктивен, а потом у и самый экстаз фиктивен. Однако это есть уже оценка XIII в. с точки зрения XX в., а не объективное изложение исторических фактов, как они существовали в свое время. Да и в бытовой жизни горячие и вспыльчивые люди очень часто в буквальном смысле слова забывают себя, лишь бы только сказать или сделать то, что им хочется. Так мы часто и говорим: "Он вышел из себя", "Он забыл обо всем", "Он уже сам перестал понимать, что он делает" и т.д. и т.п. Никто в этих случаях не говорит о мракобесии, а самое большее - только о сильной нервной возбужденности. Поэтому, чтобы понять учение Бонавентуры об экстазе, нужно быть только объективным историком и немножко психологом, и все дело разъяснится само собою. А уже потом не будет поздно произвести для такой эстетики ту или иную оценку и наклеить на нее тот или иной ярлык. Конечно, это относится не только к Бонавентуре, но и ко всем тем многочисленным мыслителям, которые в свое время тоже проповедовали этот "выход из себя".

Во-вторых, в целях точного исторического понимания такого рода экстатической эстетики необходимо учитывать то, что и до Бонавентуры этот экстаз проповедовался во всех исторически известных нам религиях, в том числе и в тысячелетнем католицизме, представи телем которого и оказался Бонавентура в XIII в.

Можно ли сказать, что тут не было ничего нового? Это сказать никак нельзя. Конечно, картины духовной истерии подобного типа были всегда и везде. Но у Бонавентуры мы находим меньше всего непосредственное описание самой картины этого экстатического восхождения. Ведь у него, как мы видели, скорее рефлексия над экстазом, теория экстаза, систематически построенная и терминологически закреплённая философия экстаза, а это уже означало некоторого рода выход за пределы экстатической эстетики, рассмотрение и изучение ее как бы со стороны. Несомненно, в историческом смысле эстетика Бонавентуры была уже огромным шагом вперед и своего рода передовой эстетикой в сравнении с наивной непосредственностью протекших до Бонавентуры столетий на Западе. Поэтому и здесь квалификация теории Бонавентуры как мракобесия есть подлинное искажение исторической действительности и непонимание того, что было в ней в свое время отсталым и что - передовым (см. 161. 173, 171 185. 167, 195 - 215).

### Другие мыслители

Взгляды других мыслителей этой замечательной философской школы XIII в., к сожалению, совсем не подвергались изучению с точки зрения историко-эстетической. Однако их общефилософские теории представляют огромный интерес для истории эстетики. Они все направлены к тому, чтобы еще более уточнить теорию формы, доводя ее до личностного и даже личностно-волевого понимания, что явилось несомненным прогрессом в учении о человеческом субъекте и тоже легло в основание как эстетики Возрождения, так и всей последующей эстетики Нового времени.

Так, Генрих Гентский настолько индивидуально понимает сущность, что, во-первых, она для него выше всего универсального и всего частного. Она имеет для него значение как таковая, так что даже нельзя говорить и о ее бытии, настолько все общее, все единично и все ее фактическое бытие присутствует в ней неразлично. Во-вторых, все настолько сущностно индивидуально, что таковой является даже и материя, создающая для формы вовсе не ее бытие, а только ту или иную степень определенности. Даже и бог не содержит в себе идеи отдельных существ, так как иначе он потерял бы свою индивидуальность. Он содержит их только в таком наипоощем виде, который нисколько не мешает его абсолютной индивидуальности. Прогресс понятия личности у Генриха Гентского вполне несомненен.

Ришар Миддлтонский даже прямо отрицает существование универсалий, но только в целях обогащения индивидуального, поскольку универсальное существует в индивидуальном вовсе не в виде понятия и не в виде отдельной субстанции, но пребывает с ним в абсолютной неразличимости.

В Роджере Бэконе всегда видели по преимуществу представителя естествознания и именно в этом усматривали его прогрессивное значение. Однако естествознание Роджера Бэкона, соединенное с разного рода суевериями, не имеет такого прогрессивного значения, как имеет его теория опыта, как внешнего, так и внутреннего. В этом отношении он несомненный представитель проторенессанса.

Раймунд Луллий тоже больше известен своим механистическим способом нахождения истины, который заключается в комбинаторике категорий разного типа, наперед получающих в результате своего совмещения истину любого порядка. Это знаменитое "великое", или "универсальное", искусство Луллия, несмотря на свою популярность в течение нескольких веков, в настоящее время едва ли может приниматься всерьез.

Но гораздо большее значение имеет та теория Луллия, которая как раз излагается меньше всего, а если излагается, то почти всегда в виде курьеза. Теория эта заключается в необычайно высокой оценке человеческого разума. В том, что разум, с точки зрения Луллия, призван защищать истины веры, нет ничего удивительного, поскольку подобного рода теория принадлежит всем философам анализируемой нами школы XIII в. Тут важно совсем другое. Человеческий разум для Луллия настолько велик и всеохватывающ, что не только может защищать истины веры, которые даны ему откровением, но и в состоянии сам, без всякой веры и без всякого откровения, так сконструировать свое знание в бытии, что оно по своему содержанию вполне будет

равняться истинам веры и откровения. Здесь мы с большим удивлением должны отметить огромное философское дерзание в тот век, когда повсюду еще крепчайшим образом держалась вера, а всякая высшая истина только и трактовалась как данная сверхразумным откровением. Конечно, человеческий разум формально еще не нашел здесь своей полной самостоятельности, и человеческий субъект все еще ориентируется на недостижимое высшее бытие. По существу, однако, человеческий субъект у Луллия уже выходит за пределы откровения или во всяком случае приравнивается к нему по своему могуществу. Всякий спросит: для чего же необходимы тогда Луллию какая-нибудь вера или какое-нибудь откровение, если человеческий субъект и без того бесконечно силен? Да, здесь несомненный прогресс в абсолютизации человеческого субъекта и очень смелая попытка снизить абсолютность веры и надсубъективность откровения.

Весьма важна философская деятельность Иоанна Дунса Скота, знаменитого францисканца и противника доминиканца Фомы. За свою слишком короткую жизнь он написал множество всякого рода сочинений, в которых поражал читателя тонкостью и глубиной своей логики. Вот уж если кто является ниспровергателем традиционного в Европе мнения, что в средние века философия была служанкой богословия, так это именно Дунс Скот. Он прямо так и утверждает, что богословие как учение о вере есть одно, а философия как учение о разуме есть совсем другое, ни в какой мере не зависящее от богословия. Истины откровения могут дополнять деятельность разума, но от этого он нисколько не теряет своей свободы. Далее, никто в XIII в. не расценивал так глубоко материю, как Дунс Скот. Материальное для него вообще все, что сотворено, включая души и духов. Правда, Дунс Скот не отказывается от платонического учения о материи как о *materia primo prima*, т.е. от материи, которая первична в максимальной степени и потому может называться первой и пониматься в качестве полной неопределенности. Но такая чистая неопределенность не могла быть создана богом, потому что если бог создает что-нибудь, то это последнее есть нечто, а не ничто. Поэтому подобного рода первичную материю можно признать только одновременно с материей вторичной, или с *materia secundo prima*, которая является реальным субстратом всех вещей и существ. Но и в этом смысле материя все еще слишком абстрактна. В настоящем смысле реальна только та материя, которую можно назвать третичной (*materia tertio prima*), которая входит в структуру самой формы и уже ничем от формы не отличается. Таким образом, неопределенная материя, являясь основанием всего бытия, фактически только и есть то семя, из которого вырастает все древо бытия, так что материя есть только указание на ту или иную степень совершенства бытия.

Дунс Скот является горячим защитником принципа индивидуальности. Однако он защищает индивидуальность не так грубо, как это выходило у номиналистов. С точки зрения Дунса Скота, несмотря ни на какую индивидуальность, общее обязательно существует, и существует не только в мысли, но и в бытии. Равным образом индивидуальность не есть просто вещественность или материальность. Ведь и универсалии и материя, взятые сами по себе, являются только потенциальным бытием, в то время как индивидуальность есть не просто потенциальное, но уже актуальное бытие. В чем же в таком случае заключается актуальность индивидуальности? Она

заключается в том, что всякая индивидуальность отлична от всякой другой индивидуальности. Она есть та последняя спецификация универсального, к оторую уже нельзя уточнять дальше и которая в подлинном смысле неделима. Дунс Скот употребляет здесь очень интересный термин "этость" (*haecceitas*), произведенный от слова "это". Действительно, формулировать принцип индивидуации, пожалуй, и нельзя проще и понятнее, чем это делает Дунс Скот. Для Дунса Скота самым ясным и определенным для знания является именно такая "этость" бытия. Все же остальное для него гораздо менее определено и менее понятно.

Наконец, не входя в другие очень тонкие проблемы, поднимаемые Дунсом Скотом, и не приводя всех изысканных доказательств защищаемой им теории, прибавим только, что при столь высокой оценке индивидуальности он, конечно, должен был признать и полную свободу ее воли, не зависимую ни от каких явлений разума, и наличие в ней воли, которую Дунс Скот ставил во всяком случае выше разума. Даже бог, по мнению Дунса Скота, не столько является предметом разума, сколько предметом нашей воли и стремления, т.е. предметом нашей любви.

К указанным выше мыслителям "схоластического" направления необходимо прибавить еще одно малоизвестное имя, но для истории эстетики весьма немаловажное. Это польский ученый Витело, весьма глубоко и тонко рассматривавший во второй половине XIII в. учение о свете и об условиях красоты для зрительного восприятия (см. 58, 303 - 306). Красота, воспринимаемая зрением, по Витело, может просто состоять из светового феномена, а может состоять из соединения разных ощущений. Здесь Витело рассматривает эстетическое значение отдельных цветов, удаленности и близости воспринимаемого предмета, его величины, положения, фигуры, телесности, непрерывности, разделенности, числа, движения и покоя, шероховатости, прозрачности, плотности. Красота зависит также от тени, темноты, подобия частей тела и их различия, от их взаимосочетания и пропорциональности. Весьма существенно у Витело указание на значение привычки в эстетическом восприятии, различия в нравах людей и в психологии народов.

Таким образом, в том же XIII в. уже исследовались разные детали эстетического восприятия с явной опорой на физические и вообще эмпирические наблюдения.

### **Философская основа**

Если мы теперь попробуем поставить вопрос о том, какая философская основа лежит под всей этой разносторонней и многогранной эстетикой проторенессанса, или эстетикой XIII в., то этой основой менее всего придется считать католическое, догматическое богословие и еще менее того систему Аристотеля. Это не значит, что в эстетике проторенессанса не было ни того, ни другого. Наоборот, рассмотренные нами эстетические теории все созданы церковными богословами и все широко пользуются Аристотелем. Но и церковное богословие в католицизме уже просуществовало к этому времени больше тысячи лет; а что касается Аристотеля, то он уже в античности интерпретировался самыми разнообразными способами, а за пределами античности доходил порой до полной неузнаваемости. Кроме того, рассмотренная нами эстетика

проторенессанса была слишком многогранной, чтобы свести ее характеристику просто на католицизм и просто на Аристотеля. В чем же нужно находить философскую основу эстетики проторенессанса, достаточно обеспечивающую разнообразие проблем и методов ее решения?

В настоящее время, после фундаментального пересмотра периода "расцвета средневековой схоластики" XIII в., с полным правом можно утверждать, что этой основой был неоплатонизм, дававший возможность гораздо более живого и разностороннего понимания эстетической предметности, чем это можно находить в старом аристотелизме. Ведь Аристотель уже сыграл огромную роль в возникновении античного неоплатонизма, не меньшую, чем сам Платон. Неоплатонизм прежде всего рассматривается как именно синтез платонизма и аристотелизма. Из платонизма сюда вошло: учение о сверхсущном первоедином, о числах, о субстанциальных идеях, о космическом уме и душе и о космосе как о системе определенным образом настроенной гармонии сфер. Аристотель, но это в противоречии со своими собственными высказываниями, исключил платоновское первоединое, углубил платоновское учение о космическом уме (наличие в нем субъекта и объекта мышления, неразличимая слитность их в одной точке, особая умственная материя, потенция и энергия, ум как перводвигатель и четырех принципная конструкция каждой субстанции). Вместе с тем Аристотель внес в платонизм гораздо более интенсивную теорию отдельной индивидуальности, причем эта последняя настолько подробно разрабатывалась у Аристотеля, что его философскую систему можно так и назвать - дистинктивно-дескриптивный платонизм. Это не было прямым антагонизмом Платону, но это было во всяком случае доведением слишком универсальных принципов Платона до степени их индивидуальной и единичной значимости в области вещей и существ.

Совместив в себе Платона и Аристотеля, античный неоплатонизм (III - VI вв.) создал наиболее систематическую и максимально заостренную философскую систему, которая уже оказалась не какой-нибудь одной школой, ведущей борьбу с другими школами, но совмещением всего передового и оригинального, что вообще было создано античностью в области мысли. Здесь ставился вопрос не о борьбе отдельных античных школ между собою, но о борьбе всей античной философии с новым и еще небывалым в античности ее врагом, а именно с монотеизмом. И поскольку передовым в те времена оказывался монотеизм, политеистическая система неоплатонизма, как она ни была синтетична и детально разработана, все равно оказалась лишь бессильной реставрацией прошлого, поскольку это прошлое уже навсегда отошло в глубь истории. Поэтому делается понятным, что неоплатонизм был тут же использован монотеистической философией; с V в. становятся известны так называемые Ареопагитики, которые были не чем иным, как монотеистическим вариантом неоплатонизма, и в частности вариантом христианским. Ареопагитики легли в основу всей византийской философии, а в значительной мере и западного средневековья. Поэтому когда на исходе средневековья возникла насущная потребность дать максимально глубокую и синтетически максимально заостренную философию, то не оставалось делать ничего другого, как восстановить ареопагитский неоплатонизм во

всей его полноте и заставить его служить уходящему средневековью, подобно тому как и в самой античности неоплатонизм тоже возник в виде максимально синтетической философской системы на исходе античности. Следовательно, не будем удивляться тому обстоятельству, что знаменитый "расцвет средневековой схоластики" XIII в. оказался не чем иным, как опять-таки все тем же неоплатонизмом, конечно, с необходимой для христианства его ареопагитской обработкой.

Но это еще не все. В настоящее время представляется вполне понятным и то, что неоплатонизм в западной философии XIII в. появился вместе со своим аристотелевским осложнением. Как в античные времена Аристотель из платоновского универсализма делал все выводы для индивидуальных вещей и существ, так и в XIII в. понадобилось аристотелевское уяснение всех деталей индивидуального бытия и всей дистриктивно-дескриптивной картины существования единичностей на фоне все еще платоновски понимаемых возвышенных и торжественных христианских универсалий.

Вот почему нельзя представлять этот наиболее цветущий период средневековой философии только в виде одного аристотелизма. И вот почему аристотелевские тенденции философии XIII в. выдвигали на первый план теорию форм, получавших с каждым десятилетием все большую и большую насыщенность, все большую и большую пластически материальную обработку и, наконец, максимальную разработанность и специфику индивидуальности, личного и единичного бытия. Само собою разумеется, что это было концом средневековой философии и началом той новой философии, которая базировалась уже на человеческой индивидуальности вопреки ее - здесь еще ясно ощущаемой - платонической связанности с универсалиями и даже с божественным бытием, превосходившим не только все единичное, но и все универсальное и все разумное.

Среди образованной и читающей публики по этому предмету продолжает существовать несколько предрассудков, от которых давно отказалась передовая наука. Это время было вовсе не расцветом католической догмы, но началом ее падения. Это был не тот скучный рационализм, который-де мешал развитию передовой мысли. Наоборот, мы показали выше, что проблема разума, хотя и бывшего в некотором смысле обслугой богословия, приобретала слишком явную и мощную самостоятельность, давая возможность, по крайней мере у Дунса Скота, стать на место самой догмы церкви и даже выше ее.

Наконец, неверное представление о форме и материи как о чисто абстрактных принципах мысли, далеких от конкретного человеческого переживания, делало невозможным понимание пластически материальной направленности всей этой философии и ее непрестанного стремления формулировать человеческую личность в ее специфике. Поэтому до последних десятилетий и не могли понять, что это, собственно говоря, уже не само средневековье, но уже Ренессанс или по крайней мере проторенессанс, пусть твердя средневековой догмы покамест оставалась принципиально абсолютной (для чего и понадобился здесь неоплатонизм). Все же пластически материальная индивидуалистическая и рационалистическая тенденция уже вещала здесь о наступлении небывало новой эпохи. И потом мы увидим, как быстр

о эта новаторская тенденция философии XIII в. стала расти, развиваться, разрушать средневековые принципы и переводить чисто религиозную эстетику на пути светского развития человеческой личности. Если предметы богословия становились рационально обоснованными, да еще вызывающими у человека чувство самодовлеющего удовольствия, то это был уже конец средневековья. Это было начало Ренессанса. Кто первый в Европе сказал, что в интеллекте нет ничего такого, чего раньше не было бы в чувственном ощущении? Фома Аквинский. Кто первый в Европе сказал, что человеческий интеллект не содержит в себе никаких априорных форм? Фома Аквинский. Кто первый в Европе сказал, что религиозные предметы создают в человеке специфическое и самодовлеющее чувство наслаждения? Фома Аквинский. Кто впервые в ясной форме сказал, что материя не есть ничто, но что она есть необходимое внешнее выражение самой же формы? Очень многие из изложенных нами авторов, и яснее всего - Дунс Скот. Кто первый в Европе сказал, что человеческий разум не только не ниже веры, но и без всякой веры может создавать вероучительные истины и даже дедуцировать факты самой священной истории? Раймунд Луллий. После всего этого только невежественные люди могут говорить о реакционности "схоластов" XIII в.

В заключение этого раздела мы хотели бы указать на два-три исследования, подтверждающие ареопагитско-неоплатонический характер изложенной у нас философской школы XIII в. Еще в первой половине нашего века крупнейший знаток средневековой философии К.Боймкер прямо утверждал, что учение Фомы есть глубочайший синтез аристотелизма и неоплатонизма (см. 123). В 1919 г французский ученый Ж.Дюрантель (см. 138) доказал полную зависимость Фомы от Ареопагитик даже путем подсчета всех текстов из Фомы, которые свидетельствуют об этом. Ж.Дюрантель подсчитал, что общее количество цитат из Ареопагитик у Фомы - 1702, из них более ясных цитат - 446. Некоторые тексты из Ареопагитик повторяются у Фомы весьма часто, иные до 50 раз и больше. 12 раз Ареопагитики имеются в виду без специального указания на их автора. 11 раз приводятся комментарии Максима Исповедника на Ареопагитики и 4 раза комментарий Гуго де Сен-Виктора. При этом интенсивность использования Ареопагитик, по Ж.Дюрантелю, весьма неравномерна. Так, из гл. IV трактата "О божественных именах" Фома приводит 563 цитаты, из гл. VI - только 3, а из гл. III - лишь 7. Конечно, специально приводятся тексты также о красоте (см. 138, 60 - 61; 155 - 157; 159). После исследования Ж.Дюрантеля никаких сомнений в ареопагитских стремлениях Фомы не может и возникнуть.

Из дальнейшей литературы о неоплатонизме Фомы вопреки традиционно приписанному ему аристотелизму необходимо указать работы Фабро (140), Хиршбергера (150), Стеенбергера (196), Байервальтеса (125) и Кремера (160).

Особенно необходимо обратить внимание на эту последнюю работу, которая является не только самой обстоятельной и подробной, но в которой отдельно излагаются учения о бытии Платона, Прокла, Ареопагитик и уже после этого анализируется учение о бытии у Фомы (см. 160, 1 - 200; 201 - 284; 285 - 350; 351 - 469). Правда, эта работа посвящена не специально эстетике Фомы, но его онтологии. Зато

последняя яснейшим образом представлена здесь как ареопагитско-неоплатоническая, откуда нетрудно сделать выводы и для эстетики. К.Кремер особенное внимание обращает на понятие "ipsum esse" у Фомы, которое очевиднейшим образом является переводом платонического *auto einai* (Plot., V 3, 13, 24 - 34) или *autoon* (Procl. In Tim., I 230, 31 - 231, 19, ср. III 207, 2 - 22), что по-русски можно было бы передать "само бытие" или "бытие-в-себе". И в Ареопагитиках, и у Фомы (см. 160, 355; 302; 380; 442; 444; 450; 472) это не только "прообраз существования", но и прообраз всех форм, "существующее само через себя", то же и у Плотина (с м. там же, 87; 91; 155; 202) и у Фомы (см. там же, 83; 87; 357; 370; 372 - 378; 396 - 398; 404; 417; 433; 436; 438; 442; 444; 448); последний наивысший акт - у Фомы (см. там же, 433; 444) живой дух - опять-таки и у Плотина (см. там же, 199; 203) и у Фомы (см. там же, 99; 403 - 407). Это у Фомы - и вообще "отдельное" от существующего (см. там же, 185; 192; 312; 337; 460; 465) и вообще - бог (см. там же, 82; 91; 117; 166; 185; 193; 309; 357; 377; 405 - 406; 408; 448; 451; 462). Таким образом, учение Фомы о бытии содержит в себе едва ли не все неоплатонические черты этого понятия, почти доходящие до неоплатонического сверхсущего. После исследования К.Кремера сомневаться в этом уже невозможно. Все это можно подтвердить также многими другими современными исследованиями философии и эстетики Фомы.

Луис Фарре настаивает на переоценке философии Фомы Аквинского, в которой, по его мнению, нет ничего противоположного платонизму и неоплатонизму (см. 142, 7 - 9). Связь между неоплатонизмом и системой Фомы, говорит Фарре, в свете новых исследований становится с каждым годом все яснее. Фома связан с платонизмом не только через неоплатоников, но и через самого Аристотеля, который при правильном его понимании сохраняет всю мистическую и религиозную теплоту, весь свод веры (*depositum fidei*) своего учителя.

Правда, в обзорном сборнике по Фоме Аквинскому, изданном в Лондоне и Мельбурне в 1970 г. (см. 121), вопрос о неоплатонизме Фомы не поднимается; напротив, здесь можно встретить подчеркивание различия между взглядами Фомы и Платона, однако в свете аристотелевской критики Платона (см. там же, 273 - 296).

В книге Ф.Ковача проблема красоты у Фомы справедливо связывается с проблемой любви, вызываемой красотой, равно как и благом (см. 159). Вызывает любовь благо (*S.th.*, I - II 27, th), равно как и любовь (там же, 3a), что объединяется Фомой в тезисе: "Необходимо сказать, что прекрасное тождественно с благом, отличаясь только по понятию [а не по субстанции]" (*S. th.*, I - II 27 ad 3). "Это все лишь еще раз подтверждает, - пишет Ковач, правильность нашей предыдущей интерпретации *pulchritudo* ["красоты"] как с оставленной материально из *bonitas* ["благости"] и формально (через *claritas* ["ясность"]) из *veritas* ["истина"]. С другой стороны, это свидетельствует, что учение Фомы, согласно которому объект *amor* ["любовь"] есть в то же время *commune obiectum appetituum* ["предмет общий с предметом влечения"], т.е. *bonum rei* ["благо вещи"], никоим образом не противоречит ареопагитско-платоническому тезису, что "предмет желания и любви есть прекрасное и благое" (*De div. nom.*, 4, 9, 400), который служит исходной точкой... для его [Фомы] теории любви"



(развитой, в частности, в комментариях к Дионисию) (см. 159, 259).

### **Общий итог эстетики проторенессанса в целом**

Основная тенденция - это, как мы сказали, неоплатонизм с его аристотелевской акцентуацией. Но это было только нашим чересчур общим выводом из обзора отдельных эстетических текстов философов XIII в. Нам представляется целесообразным дать теперь этот аристотелевский неоплатонизм уже не по отдельным авторам, мнения которых часто между собою то совпадали, то расходились, но в виде отдельных тезисов уже независимо от степени разработки их у каждого отдельного автора XIII в. Не забудем также и того чрезвычайного обстоятельства, что перед нами не просто неоплатонизм, но еще и монотеизм, так что в заключении речь у нас должна пойти об аристотелевски осложненном христианском (точнее, ареопагитском) неоплатонизме.

1) Прежде всего обращает на себя внимание весьма специфическое учение о форме, которая здесь уже лишена своего прозаического противопоставления материи и иной раз прямо отождествляется с красотой, так что у иных мыслителей так прямо и говорится, что красота вещи есть ее форма, а у иных - что даже и всякая форма вещи есть именно красота вещи. В общем этот взгляд, конечно, восходит к неоплатонизму. Однако всякий скажет, что это очень напряженное, весьма наглядное, максимально конкретное и человечески осязаемое, а не просто абстрактно-логическое учение и о самой форме вещей, и о формальной красоте, и о красоте, и о самих вещах. Прибавим к этому, что форма трактуется в эстетике проторенессанса как нечто легкое и пропорционально построенное. А так как она при всем своем противопоставлении материи в то же время и вмещает эту последнюю в себе, то она оказывается также и совершенством (т.е. совершенно организованной материей) и потому самостоятельной и даже самодовлеющей, почти телесно-субстанциальной.

Далее, эта самостоятельная и самодовлеющая форма, легкая и пропорциональная, содержит в себе сложный смысловой рисунок, который определяется не только ее телесной пропорциональностью, но и тем 2) плоскостным характером, который предполагает свой подлинный трехмерный рельеф не в чисто телесной области, но в потустороннем бытии. При этом плоскостная отраженность в вещах и существах потусторонней формы несколько не мешает мыслителям XIII в. понимать все вещи и все существа в их весьма сознательно и упорно фиксируемой 3) едино-раздельной структурности, какой-то пластически-материальной цельности. Об этой раздельной и пластической материальной структурности рассмотренные нами авторы XIII в. никогда не устают говорить; а там, где в их учении о форме буквально об этом и не говорится, это само собой подразумевается и выявляется при достаточно внимательном и пристальном продумывании всего этого учения о форме в целом.

Наконец, подробное изучение указанных авторов свидетельствует о непреложном наличии у них нескольких совершенно различных ощущений эстетического предмета. С одной стороны, при чтении всех этих схоластических Сумм предельно ясно ощущается непоколебимая и еще никакой другой посторонней силой не тронутая 4)

твердыня средневекового католицизма и его теологии. Чувствуется прямо какая-то глобальность, как будто бы никем и ничем не расчлененная, она же земная и она же небесная, устойчивость, неподвижность и раз навсегда организованная абсолютность. С другой стороны, однако, во всех этих учениях о форме как о красоте и о красоте как о форме всегда чувствуется какая-то интенсивная и, можно сказать, 5) интимная человечность, внутренняя понятность, или, говоря вообще, субъективная имманентность изображаемого изображающему, а также изображающего тому, кто воспринимает это изображение. Не забудем, что тут перед нами не та космическая, холодная, внеличностная и внеисторическая античность с ее постоянной опорой в природе на вечно правильное движение небесного свода и на весь этот астрономический идеал человеческой души, которая всегда трактовалась в античности как то, что должно отождествляться с этим внебиографическим и постоянно возвращающимся к самому себе, раз и навсегда данным движением небесных сфер. Ведь здесь перед нами не античный политеизм, где сами боги были не больше чем натурфилософским обобщением, но монотеизм с его всегда тревожным чувством личности, с неповторимостью всего индивидуального, с его доходящим почти до "нервозности" ощущением единого и надприродного абсолюта. Под этими, иной раз как будто слишком рациональными учениями о форме и материи внимательный читатель всегда ощущает биение верующих сердец и страстно переживаемый драматизм протекания времени. Во всяком случае то, что уже буквально выражено у этих с виду сухих схоластов, - это 6) самодовлеющее любование на формы, т.е. на пропорциональные структурно-числовые образы тех высоких предметов, перед которыми, казалось, нужно было бы смиренно преклоняться, а не рассматривать их во всех их деталях с чувством самодовлеющего наслаждения.

С виду, можно сказать, то, что мы назвали проторенессансом в эстетике, есть какой-то хаос противоречивых эстетических тенденций, в которых есть все что угодно, начиная от неподвижной твердыни средневекового католицизма и кончая любовным расчленением его на отдельные и единичные моменты, разнообразной комбинацией этих моментов, дерзким отрывом их от целого, в то время как само это целое все еще признается непоколебимым и всеохватным, интимно и субъективно-человеческим любованием на все эти детали и сердечным переживанием этой структурности, как будто бы она действительно имела самодовлеющее и ни от чего другого не зависящее значение. Все эти эстетические моменты, правда, даются здесь пока еще в зачаточной, хотя и в очень упорной форме, и авторы сами еще не замечают возникающей здесь противоречивости. Однако историку эстетики, как и вообще всякому историку, не страшна никакая противоречивость изучаемого им предмета, тем более что подобная противоречивость часто совсем исчезает при более пристальном ее изучении. Самое главное, однако, здесь то, что и историки искусства, а не только его теории тоже весьма красноречиво рисуют перед нами эту замечательную, эту увлекательную противоречивость всего проторенессанса. Да и вообще в настоящее время, кажется, уже никто исторически не разрывает в абстрактном виде такие категории, как Ренессанс, готика, проторенессанс, восходящий и Высокий Ренессанс, начальная и

высокая готика. О необходимости совмещения всех этих историко-художественных явлений существует целая литература. Мы, однако, для подтверждения теоретической противоречивости проторенессанса кратко приведем некоторые суждения об искусстве проторенессанса одного из ведущих советских искусствоведов - В.Н.Лазарева. Других авторов мы будем приводить только для уяснения отдельных подробностей.

## **Глава вторая. ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА**

### **Историко-художественная основа**

Посмотрим сначала, как можно было бы определить эту историко-художественную основу эстетики проторенессанса в наиболее общем виде. В.Н.Лазарев пишет: "Для живописи и пластики дученто и раннего треченто крайне характерно непрерывное нарастание реалистических тенденций. Искусство постепенно утрачивает иератическую строгость, преодолевается византизм, религиозные образы становятся все более эмоциональными и человеческими, фигуры приобретают объем, складки одеяний располагаются более естественно, усложняются и углубляются архитектурные фоны, плоскостная трактовка постепенно вытесняется рельефной, основанной на светотеневой моделировке" (68, 1, 52). Эта общая характеристика изобразительного искусства проторенессанса вполне совпадает с тем, что выше мы находим у теоретиков XIII в. в их учении о форме. Мы видели, что это учение о форме тоже постепенно переходило от плоскостных моделей к объемным и рельефным; в то время как в средневековом искусстве окончательный рельеф получался только с привлечением полусторонних элементов, структура самого художественного произведения оставалась в основе плоскостной. В эстетике и искусстве XIII в. мы находим медленное назревание формы как именно посюсторонней рельефной конструкции. Фома прямо говорит, что в каждой вещи мы имеем дело не с формой вообще (потому что такая форма одинакова во многих вещах) и не с материей вообще (потому что такого рода материя способна воспринять любые формы), но с формой именно данной вещи и с материей именно данной вещи: "Как нет "человека вообще" без "этого человека", так нет "материи вообще" без "этой материи". Однако всякая самосуца вещь, составленная из материи и формы, составлена из индивидуальной формы и индивидуальной материи" (цит. по: 16, 204). Ясно, что для Фомы самое главное в бытии - принцип индивидуальности. А так как материя здесь играет не меньшую роль, чем форма, то ясно, что и у Фомы речь идет о пластически-материальной индивидуальности. Другие авторы XIII в., как мы видели, еще больше подчеркивают этот принцип пластической индивидуальности. Таким образом, в основном и самом существенном пункте можно вполне реально нащупать тождество философско-эстетической и чисто художественной конструкции, характерное для всей этой огромной эпохи проторенессанса.

Далее, историки искусства указывают, что искусство XIII в. меньше всего представляло собою какую-то одну простую и неподвижную, вполне монолитную конструкцию. Тот самый исследователь, который так ясно подчеркивает специфику искусства проторенессанса, пишет об этом искусстве: "Религиозная тематика по-

прежнему остается ведущей, что задерживает проникновение в скульптуру и живопись жанровых элементов. Образы, создаваемые художниками дученто, полны торжественности и эпического спокойствия, во многом роднивш ими их с образами средневекового искусства. Их эмоциональность всегда умеряется большой внутренней сдержанностью, порою граничащей с суровостью" (68, 1, 52 - 53). О том, что все эти черты итальянского искусства XIII в. вполне соответствуют нашей общей характеристике эстетики того же века, нечего и говорить. В этом отношении необходимо пойти дальше. Искусство проторенессанса настолько пестро и разнообразно, что В.Н.Лазарев устанавливает целых четыре стиля, которые выступают здесь в самом причудливом смешении и взаимопереплетении.

Первым таким стилем является так называемый романский стиль. Он возник и определился в конце XI и в XII в. Основываясь на античных моделях, этот стиль внес в них "иератическую строгость и абстрактность, отвечавшие требованиям христианской религии". "Огромные здания поражают монументальностью, простое, нерасчлененное пространство статично и легко обозримо, стены уподобляются гигантским каменным монолитам, всюду доминирует количественный принцип массы. Этому же принципу подчиняются скульптура и живопись, занимающие видное место в украшении храмов. Большеголовые фигуры тяжеловесны и массивны. Обладая известным пластическим объемом, они неизменно тяготеют к плоскости, распластываясь по ней в скованных движениях" (там же, 57). Эта характеристика романского стиля является для нас в данном случае вполне достаточной, поскольку здесь отражена та тысячелетняя твердыня католицизма, защитниками которой были рассмотренные у нас выше философы XIII в.

Однако приведенный у нас выше обзор эстетических взглядов философов XIII в. заставляет нас находить на фоне этой тысячелетней твердыни католицизма также и очень многое другое, и прежде всего тяготение к самой античности, еще не претворенной иератическими методами в тяжеловесный романский стиль. Тут мы находим много человечески-телесного, симметричного и гармоничного, пропорционального, еще не дошедшего до философии и религии абсолютного духа. После тысячелетнего забвения этих легкоподвижных художественных форм о них вдруг вспомнили в XIII в. и стали ими пользоваться наряду с принципом неповоротливых громад романского стиля. "Античные памятники ознакомили итальянских художников с наиболее органичной и гармонической из когда-либо существовавших систем пропорций. В этой системе основным критерием была естественная природная закономерность, а не сверхчувственное начало, как в готике. Античность неизменно подводила к природе, она была проникнута глубоко гуманистическим духом, человек являлся для нее центральной темой искусства. Этот человек изображался не как "бренный сосуд духовной влаги", а как существо из плоти и крови, обладающее материальностью и весомостью. Отличительным свойством античной скульптуры была ее ярко выраженная пластичность" (там же, 64 ). Соответствующих текстов из философов XIII в. мы тоже привели в предыдущем изложении достаточно.

Третий стиль, вошедший в то, что мы теперь называем проторенессансом, был стиль византийский, который хлынул в Италию как раз в XIII в. после взятия Константинополя крестоносцами в 1204 г. Хотя византийское искусство своими корнями тоже уходило в античность, тем не менее оно выработало небывалые специфические формы, которых не знало никакое другое искусство и которые обладали огромной подчиняющей силой. Византийская иконопись поражает своей одухотворенностью, бесплотностью и вообще плоскостным характером нарисованных фигур, тонкой линейной дифференциацией и вообще во многом чертами, вполне противоположными классической античности. Подчеркнутая духовность византийского искусства во многом задержала продвижение проторенессанса к Ренессансу. Однако глубокая психология византийского искусства, претерпевая многочисленные изменения и получая новый смысл, в том числе и смысл светский, с тех пор уже никогда не исчезала с горизонтов западного искусства. Между прочим, византийскому искусству была свойственна вполне определенная эмоциональность. Но интересно то, что, будучи в чистом виде большой редкостью в самом византийском искусстве, эта эмоциональность как раз была подхвачена художниками итальянского проторенессанса и сыграла свою большую роль, хотя роль эта была в Италии достаточно кратковременной. "Таковы типы "Умиления" и "Взыграния", таковы плачущие ангелы в сцене "Распятия", такова фигура упавшей в обморок Марии в той же сцене, таков распятый Христос, чье тело дано в сильном изгибе и чья голова склонилась на плечо" (там же, 60). Если мы вспомним то, что выше говорили об эмоциональных принципах в эстетике проторенессанса, и соединим это с прогрессирующей секуляризацией средневековой иератической тематики, приведенные нами сейчас художественные образы лучше помогут воссоздать одну из самых существенных сторон эстетики проторенессанса.

Наконец, четвертым стилем, вошедшим в то, что мы называем итальянским проторенессансом, была готика. По причинам, о которых мы скажем ниже, готика никогда не была сродни итальянскому художественному мышлению и представляла собою всецело северное явление. Зародившись еще в XII в. на полугерманском севере Франции, она стала к концу века уже обычным стилем, хотя в самой Франции благодаря ее постоянной склонности к расчленяющим и разделяющим галереям вертикальные линии никогда не могли взять верх над горизонтальными членениями. Во всяком случае готические методы господствовали здесь вплоть до XVI в., когда Франция наконец подверглась влиянию итальянского Ренессанса. Подлинно бурное и многовековое развитие готика получила в Германии, где Ренессанс оказался только мимолетным явлением в первые десятилетия XVI в. И вот, эта вертикально устремленная готика попала как раз в изучаемом нами XIII веке в Италию, где она имела некоторое значение в течение десятилетий, да и то скорее на севере Италии, близком к Франции и Германии. Таков, например, знаменитый Миланский собор. Но и здесь в дальнейшем готика замирает, получив исторически только то значение, что она задержала переход от проторенессанса к Ренессансу. Выше мы не раз называли проторенессанс ранней готикой. Но сейчас необходимо заметить, что в Италии только и

была ранняя готика; никогда не было здесь никакой другой - ни высокой, ни поздней - готики.

Но что же необходимо называть готикой по ее существу? Если отвлечься от отдельных эпох и стран и начать рассматривать готику в виде общей художественной категории, то прежде всего бросается в глаза характерный для готики принцип становления, и притом становления не вширь и не вглубь, но ввысь. Конечно, романский стиль, будучи стилем средневековой церкви, тоже предполагал стремление человеческой души ввысь, но в романском стиле это разумелось само собою и совсем не требовало никакого специального изображения. Готика же началась в те времена, когда человеческий субъект уже переходил к фиксации самого себя как такового, к рефлексии над собственным самочувствием и к изображению того, что с ним делалось внутри в минуты его "небесных" порывов, восхождений и взлетов. Одно дело - христианское стремление ввысь, взятое как объективный факт. Но совсем другое - рефлексия над тем, что происходит внутри этого "восходящего" и "взлетающего" субъекта. Готика и развилась в виде такого стиля, который пытался изобразить не просто небесные порывы христианской души, но те чувства, те эмоции и те аффекты, которые при этом имели место в глубинах его внутреннего самочувствия. Поэтому здесь мало было одного чувства церкви как огромного коллектива верующих. Но с другой стороны, здесь мало было и того противопоставления дольного мира и горнего мира, который мы находим в византийском искусстве, где дольный, нижний мир настолько несамостоятелен, что даже лишен рельефа, а сводится только на плоскостные конструкции, и где необходимый для жизненного восприятия человека с его "тварным" телом образ получается только в результате изображения горнего мира, в котором все дольнее приобретает свою окончательную и подлинную, конечно, уже духовную, телесность.

Художественное мышление Византии дошло до разделения горнего и дольного в противоположность мало дифференцированным громадам романского стиля. Но и византийский стиль в смысле изображения внутренних состояний души все еще оставался на объективной позиции и при всем своем глубочайшем интересе к разделению горнего и дольного совершенно не интересовался внутренними состояниями души, восходящими из дольного мира в горний. Тут они тоже разумелись сами собою и нисколько не нуждались ни в каком специальном изображении.

Совсем другое дело - готика. Что существует мир горний и мир дольный, это в ней разумелось само собою, и не разделение ее интересовало. Ее интересовало именно субъективное состояние верующей души, восходящей из дольного мира в горний. В этом смысле можно сказать, что в той или иной мере готика стала как бы синтезом романского стиля и стиля византийской иконописи, но такой синтез заключал бы для нас нечто слишком отвлеченное и холодное. В своем конкретном проявлении этот готический синтез обладал множеством других стилистических приемов, которых не было ни в романском стиле, ни в Византии. Ведь душа, воспаря ввысь, чувствовала себя как бы невесомой, как бы бестелесной. И вот свершилась та центральная особенность готики, которую, если употребить метафору, иначе и нельзя назвать, как

каким-то историческим чудом. Тяжеловесный камень оказался в готике совершенно невесомым. Ее строительные материалы стали какими-то воздушными кружевами. И вся романская громада настолько расчленилась на отдельные, едва заметные вертикальные линии, что уже и от самой этой громады ничего не оставалось, и оставался только порыв и взлет, который ощущался душой в глубине ее. Камень превращался в одухотворенность - он уже переставал быть камнем. Между прочим, достаточно вдумываясь в сущность готического стиля, мы вдруг начинаем замечать, что и в изложенных у нас выше философско-эстетических теориях XIII в., несомненно, есть нечто готическое. Бонавентура с его учением о восхождении - это, несомненно, самая настоящая готическая эстетика. Но конечно, здесь нужно говорить не только о Бонавентуре, но и вообще обо всех изложенных выше философах XIII в. Самое учение о форме, которая только в абстракции отлична от материи и только в абстракции отлична от божественного разума, всегда сдержало в себе, по крайней мере в XIII в., эту вертикальную устремленность ввысь с обестелесением материи и с бесконечным становлением ввысь.

Однако указанное у нас сейчас свойство готики, каким бы оно ни являлось основным, обязательно содержит в себе еще одну, в такой же мере основную стихию, без которой готика немыслима. Мы все время говорили о готическом становлении, а именно о становлении ввысь. Но ведь если брать категорию становления в чистом виде, она есть чистейшая непрерывность, в которой все отдельные точки слиты воедино и которая вполне лишена всякой раздельности, и уж тем более раздельности структурно упорядоченной. Является ли готика такого рода сплошным становлением или при всем своем стремлении ввысь она все же обязательно содержит в себе и всевозможные черты структурной упорядоченности?

Эта упорядоченность и расчлененность снаружи готических соборов создается стройными рядами контрфорсов с поперечными опорными арками, которые разделяют поверхность стен на вертикальные поля. Поперечные линии карнизов, галереи, аркады и фризы из статуй постоянно напоминают в свою очередь о горизонтальном делении стен. Пространство между башнями главного портала расчленяется высокими, тончайше изукрашенными окнами и так называемой розой, причем эти окна сами расчленены на уходящие уступами вглубь арки. Круглые арки как бы врезаются в стену, плоскость которой захватывает орнаментальный ряд. Порталы соборов украшаются рядами статуй, то подчиненных архитектурным задачам и почти вторгающихся в стену, а то получающих самостоятельное, чисто пластическое значение, когда они рельефно выступают из стенных ниш и четко отделяются от фигур нижнего ряда горизонтальными линиями консолей.

Скульптурные горельефы тимпанов и фигуры в тягах арки разрушают непрерывность архитектурной плоскости, все больше обращаясь в свободную и самостоятельно существующую скульптуру. Исчезает однообразие декоративного рельефа, который приобретает черты чисто пластических групп, полных движения и внутреннего беспокойства. Даже стилизованный орнамент уступает место вполне объемной, живой, чисто реалистической трактовке цветов, веток, листьев или

виноградных лоз с подчеркнутыми пластическими особенностями. Внутреннее помещение храмов с их устремленными ввысь вертикалями тоже перечеркивается горизонтальными линиями окон и аркадами эмпориума бокового корабля, завершая собою расчленение и разложение стены. Неподвижная масса романских колонн уступает место расчлененному соединению в форме связей или пучка. Строгий крестовый свод с двумя диагональными нервюрами переходит в шестираздельную конструкцию, дающую возможность членения на меньшие поля и создающую так называемый звездчатый или даже сетчатый свод. А это ведет к тому, что тяжелая масса потолка расчленяется на систему нервюр, как бы вбирающих в себя силу опор, стремящихся ввысь, и тем самым нейтрализует мощь этих опор, создавая впечатление полной невесомости.

Примеров горизонтального членения общей вертикальной устремленности готики можно привести очень много, и с ними можно познакомиться уже в учебных пособиях по истории искусств. Для нас важно сейчас только то, что готическое стремление ввысь и горизонтальная расчлененность пространства даны в готике нераздельно.

Если мы выше говорили об античных элементах в проторенессансе, то как раз эти самые элементы и пригодились для пластики, скульптурности и телесности, для доходящей до натурализма горизонтальной характеристики готики. Поэтому готика явилась не только своим образным синтезом романского стиля и византийской иконы; сюда же надо присоединить еще и самостоятельную, вполне устойчивую трехмерную телесность, доходящую, как мы сказали, до настоящего натурализма. Самое же главное здесь то, что в готике мы находим не бывалую эволюцию самосознающего человеческого субъекта, который, все еще находясь в атмосфере средневековья, уже наблюдает за своими внутренними состояниями, уже рефлексивно понимает, необходимость для него небесных взлетов, уже умеет одухотворять камень до полной его невесомости и уже умеет детальнейшим образом фиксировать во всем этом непрерывном становлении вверх отдельные его устойчивые элементы и расчлененную мысль, без чего он вообще не был бы человеческим субъектом.

Готический стиль - это небывалый прогресс человеческого субъекта, умеющего как растворять себя в своем непрерывном становлении, так и расчленять это становление решительно в каждом пункте его развития. В дальнейшем мы убедимся, что эстетику Ренессанса ни в каком случае нельзя излагать отдельно от готической эстетики, как бы ни были противоположны эти два стиля. Их борьба всегда сопровождалась также их взаимодействием, а иной раз даже их нейтрализацией. И прежде всего определенные черты готики мы находим в итальянском проторенессансе. Их без труда можно было находить и в изложенных у нас выше эстетических теориях. Ведь тот же Фома, несомненно, охвачен стремлением ввысь, так как иначе он и не был бы великим теологом Запада. С другой стороны, однако, он постоянно и очень долго останавливается на той или иной категории, всячески ее расчленяя и противопоставляя другим категориям, всячески подвергая ее как бы горизонтальному членению, словно забывая, что все эти горизонтальные членения у него являются только отдельными



моментами общего стремления ввысь. Это расчленение отдельных категорий и этот их микроскопический анализ не сведущие люди как раз и называют бранным словом "схоластика". Однако здесь забывается другая черта готики, которая как раз аннулирует эту "схоластику" и вливает ее в общий и нерасчлененный взлет человеческого духа ввысь.

Теперь обратимся к той итальянской готике XIII в., которая, как мы уже знаем, пришла сюда с Севера, имела сравнительно малое распространение и бесперспективно исчезла под влиянием общего перехода Италии от проторенессанса к развитию Ренессанса в XIV в.

Согласно характеристике В.Н.Лазарева, первые готические храмы в Италии "имеют подчеркнутую пуританскую строгость". Они "приспосабливались к старой романской основе". В итальянской готике "вертикаль никогда не получает.. такого преобладания, как во франц узском, немецком и особенно английском зодчестве. Она уравнивается спокойными, сильно подчеркнутыми горизонтальными членениями". "Конструктивный скелет никогда не выступает с такой остротой, как на Севере... пространство, лишённое типичной для северной готики напряженности и порывов к сверхчувственному, отличается своим спокойствием и ясностью. Все это делает итальянскую готику более земной, более материальной" (68, 1, 61).

Готика тем самым "помогла расшатать традиционную романскую систему, наполнив ее более эмоциональным содержанием". Готика помогла в Италии преодолеть "статичность романской конструктивной системы", сделав "возможным динамический разворот пространства не только в высоту, но и по горизонтали, в глубину. Тяги и нервюры пронизали столбы движением, цветные витражи открыли доступ свету, с трудом проникавшему в мрачные романские базилики...". "Соприкосновение итальянцев с готикой помогло оживить аморфную романскую массу, пронизать ее движением, насытить экспрессией". "Византийской спокойной созерцательности готика противопоставляет драматическую аффективность, доводящую движение до гротескной напряженности" (там же, 62; 63).

В заключение необходимо сказать, что, хотя натурализм готических изображений сильно сдерживал в Италии светское ренессансное движение, поскольку он привлекался все же для общих сверхчувственных целей, тем не менее и сама эта ранняя проторенессансная готика, и эволюция самого Ренессанса в Италии XIII в. несомненно вносили светский элемент в искусство и оказались преддверием в Италии чисто ренессансного мышления в XV в.

### **Джотто**

Если говорить о подлинной историко-художественной основе всего проторенессанса с его ранней готикой, то мы остановили бы свое внимание на Джотто ди Бондоне (1266/1276 - 1337).

Ранее мы видели, как Фома и другие представители эстетики XIII в. стремятся к формулировке пластической индивидуальности, насыщенной огромным внутренним содержанием и в то же время не теряющей своей связи с абсолютными основами

средневековым способом понимаемого бытия. С этой стороны Джотто является, безусловно, новой и гениальной фигурой, отошедшей от средневековой неподвижности, воскресившей пространственное восприятие эллинистического мира и раннехристианского искусства. В.Н.Лазарев весьма отчетливо обнаруживает это на том интерьере, который, безусловно, нужно считать открытием Джотто как архитектора и живописца. В разделе, посвященном происхождению интерьера в итальянской живописи, В.Н.Лазарев указывает, что новая, реалистическая концепция искусств а, связанная с именем Джотто, основывается на двух главных художественных принципах: на принципе перспективной передачи трехмерного пространства и на принципе объемной трактовки пластической фигуры (см. там же, 139). Интерьер отсутствовал как в византийской, так и в романской и готической живописи. Поэтому зародившийся в римской школе XIII в. (круг Каваллини) интерьер имел своим источником античные и раннехристианские памятники, сохранившие античное наследие в наиболее чистом виде. У Джотто по сравнению с остальными интерьерами XIII в. более правильная перспектива и большая глубина, фигуры прочно стоят на данной в ракурсе горизонтальной поверхности, заменившей средневековую линию почвы, что подчеркивает ориентацию интерьера на человека, чувствующего себя в нем "полным хозяином" (см. там же, 154).

Хотя Джотто и выступает перед нами как верный последователь Каваллини, он преодолевает тенденцию к формальному экспериментаторству, свойственному Каваллини, который, разрабатывая проблемы перспективы и светотени, увлекался "рельефом". Джотто отталкивается от его художественных взглядов и создает "свой собственный творческий мир, в котором... форма насытилась такой глубиной содержания и получила такую драматическую напряженность, что все искусство Каваллини представляется нам теперь лишь подготовительной ступенью к гениальному по своей зрелости художественному решению" (68, 1, 173).

В центре художественного изображения Джотто поставил человеческое переживание, освобожденное от теологической мотивировки. Люди у Джотто - это какое-то "одно человеческое существо, как бы воплощающее в себе идею человечности", которая целиком "искупает недостаток в индивидуализации" и служит для выражения "лишь ему одному свойственных художественных взглядов, своеобразно сочетающих в себе элементы зарождающегося гуманизма с эстетическими идеалами средневековья" (там же, 174 - 175). С особенной силой этот человеческий момент выражен у Джотто в падуанской фреске "Страшного суда" (там же, табл. 130, ср. табл. 114).

Сравнивая Джотто и Данте, В.Н.Лазарев обращает внимание на человеческую природу этики Джотто, в то время как для Данте в нравственности выступает на первый план божественное начало. Это роднит Джотто с гуманистическим мировоззрением, хотя он и черпает с той пафос в традиционном средневековом образе мышления.

Джотто первый создает живописную систему, основываясь на взаимодействии частей в произведении, учит своих современников "живописно" мыслить, создает

удивительно ясную и четкую монументальную форму, средством усиления пластичности которой служит цвет.

У В.Н.Лазарева достаточно выпукло указаны основные особенности проторенессанса на примере творчества Джотто. Однако мы не касаемся здесь никаких деталей, а также не претендуем на привлечение разных других точек зрения на творчество Джотто. Для нас важно уже только одно, что Джотто и Фома - вполне сопоставимые фигуры, вполне иллюстрирующие одна другую. А то, что у Джотто все его мощные, крупные и тяжелые фигуры еще лишены позднейшей психологической интимности, ведь то же самое нужно сказать и о Фоме. Здесь мы имеем дело не с безбрежным морем разных индивидуальностей; перед нами, собственно говоря, только одна-единственная индивидуальность, как бы пока еще сама идея индивидуальности, за что можно только преклониться и перед Джотто, и перед Фомой. Ведь исторически можно считать совершенно естественным, что то или иное явление возникает в целом, вообще, а уже потом и далеко не сразу получает внутреннюю разработку и начинает выявлять свои интимные стороны. Для эстетики XIII в. это очень хорошо заметно и носит вполне передовой характер.

В специальном труде М.В.Алпатова мы находим рассмотрение четырех сторон творчества Джотто, о которых тоже стоит упомянуть (см. 7). О прочих богатых характеристиках Джотто у Алпатова мы здесь пока не говорим, удовлетворившись в первую очередь материалами В.Н.Лазарева.

Четыре момента живописи Джотто, на которых мы сейчас остановимся, - это, по Алпатову, четыре "комплекса". Первый - "иконный", свойственный более всего византийской живописи, - заключается в понимании живописного произведения как "более или менее точного повторения" оригинала, как "реплики известного образца, "подлинника"" (там же, 131). Это изображение плоскостное, "художник исходит из графической прориски, повторяющей очертание канонизированного традиционного оригинала". В отличие от первого второй "комплекс" - "построение в кубическом пространстве" - предполагает, что "художник самостоятельно, как бы *ex nihilo*, строит композицию, конструирует в первую очередь трехмерную сцену, на которой расставляются объемные тела, порою в нескольких планах, пересекающих друг друга" (там же, 136). Созданный Джотто мир так "прочно устроен, так логичен и внутренне упорядочен, что может существовать и без вмешательства божества, в силу заложенной в нем закономерности" (там же, 145). В этом М.В.Алпатов видит идейное значение "второго комплекса".

Третий "комплекс" - "реалистические символы" - М.В.Алпатов находит в таком расположении цикла истории Христа в капелле дель Арена, что события из жизни Христа (второй ярус) соответствуют событиям его страстей и смерти (нижний ярус). Соотношение строится не на рассудочном аллегоризме, но на сходстве чувственных "зрительных мотивов" (там же, 153).

Если для "первого комплекса" каждый образ - "наглядное поучение", а для второго характерно конкретное воссоздание происходящего, то именно третий "комплекс" "содействовал выражению через легенды общечеловеческих драматических

положений и типических характеров во всей их чувственной наглядности" (там же, 158). М.В.Алпатов анализирует и живописные композиционные приемы, соответствующие этому комплексу (см. там же, 171).

Для "четвертого комплекса", по Алпатову, характерно "зрелищное начало", участники картины начинают пониматься как зрители. М.В.Алпатов называет его "картина как зрелище". Важным становится чистое созерцание, зрительное впечатление, эстетическое удовлетворение. Если "иконное начало" связывает Джотто с прошлым, со средневековой традицией, то "зрелищное начало" протягивает нити к будущему, к живописи Ренессанса (там же, 177).

Нам хотелось бы добавить к приведенным рассуждениям М.В.Алпатова, что его "четыре комплекса" не только весьма характерны для Джотто, но и вполне очевиднейшим образом расширяют и уточняют ту характеристику Джотто, которую мы находим у В.Н.Лазарева. При этом едва ли нужно добавлять, что настоящая работа вовсе не искусствоведческая, но чисто эстетическая и что приводимые нами искусствоведческие материалы являются не больше как только иллюстрацией для рассматриваемой нами эстетики Ренессанса. Нечего и говорить о том, что этих иллюстраций можно было бы привести очень много, что каждая из них достаточно сложна и многообразна, настоящая же работа вовсе не рассчитана на историю искусства, но лишь на историю эстетики и для изучения самой истории искусства нужно обращаться к другим авторам и к другой литературе, из которой только и можно убедиться, насколько сложными и тонкими являются художественные приемы изучаемого нами времени, так что никакая теоретическая эстетика тогдашнего времени (да и современная нам) не может и не должна охватывать столь необозримое множество художественных материалов (см. 8а).

### **Литературные данные**

Скажем теперь несколько слов о литературе, поскольку она перекликается с намеченными у нас выше эстетическими теориями. Литературные материалы здесь, как и в области изобразительного искусства, огромны и разнообразны и по странам, и по отдельным десятилетиям. Исследовать все степени соответствия этих материалов указанным теориям невозможно в этом слишком кратком изложении. Речь может идти только о некоторых немногих примерах, да и анализ этих немногих примеров представляется весьма затруднительным.

Если бросить самый общий взгляд на литературу XIII в., то нам предстанет прежде всего не итальянская, но французская литература. Поскольку теоретическая эстетика этого века все больше и больше приходит к понятию формы как внутренне и внешне насыщенной индивидуальности, еще не отошедшей от абсолютных идеалов средневековья, но уже отличимых по своей яркости и своеобразию, постольку и в литературе XIII в. тоже бросается в глаза эта новая индивидуальность, то более духовная, то более светская. В области духовной литературы, как это, впрочем, наблюдалось и раньше, появляется жанр так называемых мистерий и специфическая форма так называемых видений.

Здесь, однако, необходимо заметить, что фактическая история литературы необычайно конкретизирует то, о чем указанные у нас выше эстетические теории говорили только в самой общей форме, именно: раз возник вопрос об индивидуальности, то тут же возникает вопрос и об эстетическом соотношении общего и индивидуального. Это соотношение может быть прежде всего полным равновесием того и другого. Такое равновесие мы называем символом, противопоставляя этот последний аллегории и олицетворению. Так, в рыцарской поэзии и тех времен возникает образ рыцаря, который совмещает в себе внутреннее благородство, преданность церкви и феодальным идеалам, честность и самоотверженную храбрость, с одной стороны, а с другой - внешнюю воспитанность, красоту и изящество, то, что обычно именуется куртуазностью. Тот же самый идеал внутреннего и внешнего равновесия можно найти в образах тогдашних святых, праведников и подвижников. Однако общее и индивидуальное или идеальное и реальное могут и не находиться в таком полном равновесии и в таком абсолютном соответствии.

Общее может брать верх над индивидуальным, так что индивидуальное может оказаться только олицетворением той или иной абстрактной идеи. Этими олицетворениями особенно богата тогдашняя духовная литература. Если возьмем, например, флорентийскую мистерию XII I в., получившую большое светское развитие в течение последующих двух веков, "комедию души", то здесь мы имеем дело прежде всего с самой Душой как с олицетворенным общим понятием, борьбу вокруг нее темного и светлого начал в виде Дьявола и Ангела; Ангел-хранитель в этой борьбе знакомит Душу с подвластными ему силами: Умом, Волей и Памятью. Бог посылает Душе Веру, Надежду и Милосердие в виде женщин в роскошных одеяниях с разными жемчугами и атрибутами. Дьявол тоже посылает Душе Ересь, Отчаяние, Чувствительность и все прочие подвластные ему силы во главе с Ненавистью. В дальнейшем появляются Осторожность, Умеренность, Твердость и другие добродетельные силы. Под влиянием этих добрых и злых сил Душа то падает, то возвышается и в конце концов возносится к богам. Из светской литературы в качестве общеизвестных примеров можно было бы привести такие произведения французской литературы, как "Роман о Лисе", "Роман о Розе", возникшие на основе народной словесности.

С другой стороны, однако, в этом соотношении общего и индивидуального верх может брать не общее, но индивидуальное. Общее тоже остается в виде того или другого абстрактного понятия или нравоучения. Но зато индивидуальное рисуется с такими подробностями и картинами, которые сами по себе вовсе не нужны для выставления нравоучения на первый план. Для этого нравоучения подобного рода картины являются только иллюстрацией или примером, так что из всего богатства индивидуальных изображений при таком подходе к делу важно только то, что соответствует нравоучению, а не самые эти картины, взятые в самостоятельном виде. Такое соотношение общего и индивидуального мы называем аллегорией.

Итак, необходимо различать два понятия, близкие одно к другому и часто весьма плохо различаемые и у широкой читающей публики, и даже у исследователей. В художественном образе сливаются определенного содержания идея и чувственный

образ. Это слияние может быть настолько полным, что в идее уже не оказывается ничего такого, чего не было бы в образе, а в образе нельзя найти ничего такого, чего не было бы в идее. Но это слияние может быть и неполным. В художественном образе часто создается такая ситуация, когда в идее гораздо больше или гораздо меньше того, что вмещает в себя образ. Ведь в басне, например, образная сторона сливается с отвлеченной идеей не целиком, но только по какой-нибудь одной отвлеченной линии. Звери в басне говорят по-человечески, но баснописец вовсе не хочет убедить нас в том, что звери действительно говорят по-человечески. Вся эта картина зверей интересна для баснописца только с какой-нибудь одной, вполне отвлеченной стороны, и эту сторону он тут же сам и формулирует. Такое неполное совпадение идеи и образа и есть то, что обычно называется аллегорией; полное совпадение того и другого есть то, что обычно называется символом. Не нужно думать, что аллегория всегда есть нечто плохое и нехудожественное. Даже великие поэты, даже и сам Данте, отнюдь не пренебрегали аллегорическими изображениями, которые играли у них большую художественную роль и нисколько не мешали символике в других случаях, а иной раз даже совпадали в одном художественном образе. В этот период истории эстетики и искусств, где впервые начинает выступать на первый план индивидуальность, ясно, что аллегии будут появляться так же часто, как и схематические олицетворения.

Во Франции сюда можно отнести в значительной мере весь жанр фавль. В качестве примера можно привести фавль "Завещание осла", где иллюстрируется безнравственность жадности. В итальянской литературе в видении Гильдебранда недопустимость овладения чужой землей иллюстрируется при помощи подробно разработанной картины загробного состояния и совершившего этот поступок, и всех последующих за ним поколений.

Образы героического индивидуализма, как известно, вообще нарастали постепенно в течение всего средневековья. Героический эпос - та народная основа, которая обычно переживает множество различных периодов своего развития, восходя иной раз даже еще к эпохе великого переселения народов и кончая рыцарскими куртуазными обработками и переработками XII - XIII вв. Достаточно будет указать на такие общеизвестные произведения эпического творчества, как "Песнь о Роланде" во Франции XI - XII вв., "Песнь о Нибелунгах" в Германии (уже с весьма заметной рыцарской обработкой), на сборник норвежских сказаний, составленный из древних материалов в XIII в. и получивший впоследствии название "Эдды", на французский рыцарский роман о Тристане и Изольде кельтского происхождения (где, может быть, сильнее, чем в других произведениях этого типа, изображена борьба сильной личности в результате ее глубоких личных страстей и признания своей идейной связанности), на испанскую поэму о Сиде и многие другие. Весьма ярким проявлением глубокого индивидуализма, но при том все еще связанного общими идеалами и обязанностями, является вся провансальская лирика и созданный тоже около XIII в. самый образ идеального рыцаря, бесконечно смелого и мужественного и в то же время красивого и галантного, с весьма изысканными эстетическими чувствами и культом прекрасной дамы. Лирика трубадуров, труверов, менестрелей, жонглеров, миннезингеров также

дает весьма яркие образцы уже индивидуализированного чувства с большой примесью эстетической куртуазности. Сюда же можно отнести знаменитые рыцарские романы Кретьена де Труа (XII в.) во Франции или рыцарскую поэму "Парцифаль" Вольфрама фон Эшенбаха в Германии (XIII в.). Тому же Вольфраму фон Эшенбаху принадлежали и составленные им с глубокой искренностью лирические песни в жанре провансальской альбы. Кроме альбы в Провансе существовало еще множество других жанров любовной лирики, пронизанных глубокой искренностью, но постепенно доходивших до определенного схематизирования.

Все указанные здесь произведения эпического и лирического характера, полународные, полуиндивидуальные, развивавшиеся в течение столетий, как раз здесь, в XII - XIII вв., достигли своего наивысшего развития, а во многом начинали клониться к упадку. Все эти произведения уже не основаны на олицетворении и не имеют ничего общего с аллегорией. Это самая настоящая символика, где общее и индивидуальное, идейное и материальное, внутреннее и внешнее сливаются в единый и нераздельный художественный образ, который вполне можно считать предшественником более развитого индивидуализма эпохи Высокого Ренессанса. Гениальное слияние общежитенного и единичного прежде всего дано у Данте Алигьери (1265 - 1321), этого последнего поэта средневековья и первого поэта новой эпохи.

### Данте

При обращении к Данте нам необходимо остановиться на основном положении его эстетической доктрины - признании "божественной обусловленности творческого акта, который имеет несвободный характер" (68,1, 53). Для Данте идея - это "мысль бога":

Все, что умрет, и все, что не умрет,  
Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий  
Своей Любовью бытие дает.

("Рай", XIII, 52 - 54. Здесь и далее перевод М.Лозинского)

Если искусство у Данте не может отразить божественное совершенство, "воплотить чистую идею красоты" (там же, 55), то в природе она только иногда проглядывает, и художник должен уловить ее и постараться выразить в своем произведении. В.Н.Лазарев отмечает: "Дантевское понимание искусства восходит своими истоками к новоплатонизму. Оно базируется на признании примата идеи. Эта идея, связываемая непосредственно с богом, обладает абсолютным совершенством только в чистом виде. Преломленная же в материи природы или искусства, она утрачивает свою первоначальную законченность. Тем самым перед искусством встает задача приближения к потустороннему идеалу, который теоретически не может быть осуществим. Именно на этом пути искусство становится символом более высоких ценностей" (там же, 55).

И эта тенденция Данте к символизму подтверждается его призывом читать "между строк":

О вы, разумные, взгляните сами,

И всякий наставлень да поймет,  
Сокрытое под странными стихами.  
("Ад", IX, 61 - 63)

Отмечая далее, что художественная сила дантовских стихов заставляет забыть о скрытых в них символах, В.Н.Лазарев подчеркивает, что художественная практика в данном случае опережает современную эстетическую теорию, для которой характерно неоплатоническое понимание идеи и которая не определяет творчества поэта и современных ему художников (см. там же, 56 - 57). Такое отрицание неоплатонизма у Данте и Джотто не совсем верно. Неоплатонизм господствует здесь целиком. Однако он перегружен той материальной конкретностью и теми невероятно чувственными образами, которые при всей своей ужасающей или, наоборот, светло-увлекающей форме, таят под собой, по мысли того же В.Н.Лазарева, всемогущую платоническую идеальность.

О влиянии идей Платона на Данте говорит и И.Н.Голенищев-Кутузов. Отмечая знакомство Данте с другими греческими философами, его глубокое почтение к Пифагору, его занятия Стореей и т.д., этот автор указывает, что, "несмотря на частое совпадение дантовских взглядов с аристотелианскими, его поэтическому мироощущению учение Платона было ближе" (32, 77 - 84; 82). Под воздействием идей Платона, "воспринятых им как непосредственно ("Тимей" и, возможно, "Федр"), так и из книг неоплатоников конца античности и XII в.", возникла "доктрина иерархического строения бытия" (там же, 78, 82). И.Н.Голенищев-Кутузов отмечает общую неоплатоническую направленность творчества Данте, которая "нередко преодолевает аристотелевские построения уже в "Пире", не говоря о более поздних сочинениях Данте, за исключением, быть может, "Монархии". Уже в "Пире" в философскую систему Данте врывается неоплатоническое учение Дионисия Ареопагита об ангельских иерархиях. И Дантова психология, и его учение о свете отмечены печатью влияния неоплатонистических идей..." (там же, 83).

Специально отношению Данте к Дионисию Ареопагиту посвящена работа Д.Зумбадзе "Дионисий Ареопагит и Данте Алигьери" (54), где как основная проблема выдвигается проблема духовного света.

В резюме работы Д.Зумбадзе мы читаем: "От понимания света в мифологическом осмыслении рождения бога вина и опьянения - Диониса - как божественной непостижимой силы, от понимания божественного мрака библейского Моисея, от платонического сверхидеального света, вернее, проходя через эти понимания, Дионисий Ареопагит создает классический мистико-философский образ ослепительного божественного света, который становится решающим образом в поэтическом мышлении Данте Алигьери. Для освещения этой проблемы мы касаемся в основном вопроса о небесной иерархии, образе Беатриче и образе перво двигателя. В переживании великого Итальянца, путь, высоко поднимающийся в дионисиевских небесных иерархиях к перво двигательной силе, - путь любви. Но это платоническо-христианское решение приближения к богу здесь, у Данте, преподносится все-таки не обыкновенным путем: гений любви здесь такая же доля избранных, как гений поэзии,



философии, пророчества, религиозного вдохновения. Дантовский путь любви - это путь восприятия божественного света. Понятие света как возвышающей силы и света как разрушающей силы, мысль о том, что свет может осветить и возвысить человека и может разрушить его, с удивительной поэтической силой звучит в божественном осмыслении Данте Алигьери. Фактически вся поэма - это мистерия приобщения к этому ослепительному свету" (там же, 74).

Белый - цвет дневного света. В цветовой символике Данте, которую особо рассматривает В.П.Гайдук, "определение bianco... объединяет сверху ахроматические и полихроматические символы цветового сопровождения поэмы Данте" (29,174). Если для "Ада" характерны "темные" тона (bruno, curo, atro, tetro и т.д.), то "путь из Ада в Рай это "переход от темного и мрачного к светлому и сияющему, тогда как в Чистилище происходит смена освещения" (там же, 176). Для трех ступеней у врат Чистилища выделяются символические цвета: белый - невинность младенца, багровый - грешность земного существа, красный - искупление, кровь которого убеляет, т.е. белый появляется вновь как "гармоническое слияние предыдущих символов" (там же, 179).

Собственно цветные, хроматические определения появляются в "Рае" и объединены в гармоническую, традиционно трехцветную радугу, а не разбросаны в хаотическом беспорядке. В.П.Гайдук делает заключение, что у Данте "из хаоса, пестроты красок внешнего мира с оздан космос - гармония красок мира внутреннего" (там же, 180). Чтобы достичь такой гармонии, покоя души, надо пройти "три ее состояния: бытие, очищение и обновление, которым и соответствуют три мира: ад, чистилище и рай" (43, 172).

В своем трактате "Пир" Данте развивает целое учение о символе. Приведем это известное место ("Пир", II 12 - 12. Здесь и далее перевод А.Г.Габричевского): "Для уразумения же этого надо знать, что писания могут быть поняты и должны с величайшим напряжением толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным, и это тот смысл, который не простирается дальше буквального значения вымышленных слов, - таковы басни поэтов. Второй называется аллегорическим, он таится под покровом этих басен и является истиной, скрытой под прекрасной ложью; так, когда Овидий (Met., XI, 1) говорит, что Орфей своей кифарой укрощал зверей и заставлял деревья и камни к нему приближаться, это означает, что мудрый человек мог бы властью своего голоса укрощать и умирять жестокие сердца и мог бы подчинять своей воле тех, кто не участвует в жизни науки и искусства; а те, кто не обладает разумной мыслью, подобны камням... Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам. Такой смысл может быть открыт в Евангелии, например когда рассказывается о том, как Христос взойшел на гору, дабы преобразиться, взяв с собою только трех из двенадцати апостолов, что в моральном смысле может быть понято так: в самых сокровенных делах мы должны иметь лишь немногих свидетелей.

Четвертый смысл называется анагогическим, т.е. сверхсмыслом или духовным объяснением Писания; он остается истинным так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе, как это можно

видеть в том псалме Пророка, в котором сказано, что благодаря исходу народа Израиля из Египта Иудея стала святой и свободной (Пс., 113). В самом деле, хотя и очевидно, что это истинно в буквальном смысле, все же не менее истинно и то, что подразумевается в духовном смысле, а именно что при выходе души из греха в ее власти стать святой и свободной. Объясняя все это, смысл буквальный всегда должен предшествовать остальным, ибо в нем заключены и все другие и без него было бы невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыслов, в особенности же аллегорического. Это невозможно потому, что в каждой вещи, имеющей внутреннее и внешнее, нельзя проникнуть до внутреннего, если предварительно не коснуться внешнего, и, так как [буквальное значение] есть всегда внешнее, невозможно понять иные значения, в особенности аллегорическое, не обратясь предварительно к буквальному... Буквальное значение всегда служит предметом и материей для других, в особенности для аллегорического. Поэтому невозможно достигнуть познания других значений, минуя познание буквального" (42, 135 - 136; ср. там же, 387).

Говоря о "писаниях", Данте имеет в виду не только Священное писание (хотя в первую очередь, конечно, именно его), но и всю светскую поэзию. В связи с этим известный современный специалист по Данте пишет: "Разница, которую Данте устанавливает между аллегорией теологов и аллегорией поэтов, та же, что у Фомы Аквинского между четырехсмысленным значением Св. писания и поэтической фиктивной манерой выражать истину. Все же, по мнению Аквината, метафорический смысл поэзии принадлежит литературному плану. Данте отступает от Фомы, координируя непосредственный смысл аллегории поэтов с буквальным смыслом теологов и равным образом метафорический смысл поэтов с аллегорическим смыслом богословов" (135, 45 - 46).

В соответствии с этим своим учением во II - IV трактатах "Пира" Данте подвергает такому четырехсмысленному толкованию три свои философские канцоны. Всего же, по плану Данте, его "Пир" должен был состоять из 15 трактатов, в которых комментировались бы <sup>1</sup> канцон.

"Пир" философски базируется не только на Аристотеле, что было весьма естественно и неизбежно в те времена, но буквально весь пронизан платоническими и неоплатоническими учениями, по преимуществу в их ареопагитском оформлении. Данте говорит о "субстанциях, отделенных от материи, т.е. Интеллектах; в просторечии же люди называют их Ангелами" (II IV 2) (там же, 140). Здесь он прямо спорит с Аристотелем, отрицавшим существование чистых субстанций, отдельных от материи, и ссылается на "превосходнейшего мужа Платона", который утверждал (II IV 4), что "подобно тому, как небесные Интеллекты являются творцами этих небес, каждый из них сотворил свое небо, так же точно Интеллекты эти порождают и другие вещи и прототипы, каждый из них творя свой вид. Платон называет их "идеями", иначе говоря, всеобщими формами или универсальными началами".

Данте ссылается на известный анонимный средневековый трактат "О причинах", представлявший собою выборку из сочинений Прокла. Например (III II 4): "Каждая субстанциальная форма происходит от своей первопричины, каковая есть бог, как

написано в книге "О причинах", но не она, будучи предельно простой, определяет различия этих форм, а вторичные причины и та материя, в которую бог нисходит" (там же, 167). Или (III VI 4 - 5): "Нужно сказать, что каждое небесное Разумение, согласно книге "О причинах", ведаёт и о том, что выше его, и о том, что ниже его. Оно знает бога как свою причину и знает как свое следствие то, что стоит ниже его самого, а так как бог есть всеобщая причина вещей, небесному Интеллекту, которому ведом бог, ведомо и все в нем самом, как это и подобает высшему сознанию. Таким образом, всякому разумению дано познание человеческой природы, поскольку природа эта предусмотрена божественным разумом; и в особенности дано это познание движущим интеллектам, ибо они являются непосредственной причиной не только человеческой, но и всякой другой природы; что касается человеческой природы, то они знают ее настолько безукоризненно, насколько это возможно, ибо являются для нее правилом и образцом" (там же, 176).

При описании загробного мира у Данте никогда не теряется чувство связи его с земным миром. Для такого подхода очень удобной оказалась анализируемая М.В.Алпатовым "точка зрения путешественника", который сообщает "встречным земные вести", берется передать от них приветы друзьям и т.д. Причем Данте двигается в пространстве и времени, четко координированных между собой: "Говоря о временной композиции поэмы Данте в пространственных терминах, - отмечает М.В.Алпатов, - можно сказать, что действие развивается не в глубинном, перспективном пространстве, а как бы в тесных, узких пределах плоского рельефа" (7, 52-53), что сближает его с итальянской живописью Возрождения, которая рельефно выделяет лишь предметы первого плана.

Указывая на сближение картин загробного мира с воспоминаниями о земном, надо вспомнить колесницу из XXIX песни "Чистилища", в которой видят аллегорическое изображение римской церкви. По этому поводу М.В.Алпатов пишет: "Образы Данте - это не отвлеченные к категории и не субъективные впечатления; это "реальности", которые художник показывает, совлекая с них покров случайности в образах загробного мира и вновь надевая покров телесности своими изумительными гомеровскими сравнениями, влекущими от потустороннего к земному" (там же, 57).

В заключение всей этой характеристики "Божественной комедии" Данте необходимо сказать, что в более ярком свете нельзя было бы себе и представить литературную иллюстрацию для всей эстетики проторенессанса. Было бы не очень трудно указать все те подчиненные художественные стили, которые слились в один стиль проторенессанса. Здесь, конечно, на первом плане и огромные, подавляющие своей цельной мощью черты романского стиля. Здесь часто промелькивает и легкая, почти земная античность. Здесь и изысканный плоскостной характер изображения, который в византийских иконах как бы завершает свою трехмерность уже в высшем мире. Здесь и готический взлет вверх. Самое же главное - это наряду с довольно резким использованием аллегорического приема потрясающий символ изм, когда изображаемый предмет не указывает на что-нибудь другое, а только на самого же себя, что при иной точке зрения, конечно, может вскрыть при таких обстоятельствах и

вполне аллегорическую методологию. Пластическая материальность потрясающим образом характеризует собою у Данте иной раз максимально духовные сущности. При всей связи Данте со средневековым мировоззрением его художественные образы настолько индивидуальны и неповторимы, настолько единичны и в то же время пронизаны одной и всеобщей идеей, что в конце концов невозможно даже поставить вопрос о том, идеализм ли здесь перед нами или реализм, запредельная духовность или резко ощутимая нашими внешними чувствами картинность, средние ли это века или уже начало Ренессанса, духовная ли это поэзия или уже чисто светская. Словом, все те особенности неоплатонизма, философии и эстетики XIII в., о которых мы говорили выше, и наглядно ощутимая и резко очерченная, иной раз до боли в глазах и остроты прочих внешних и внутренних ощущений, индивидуальность (которую мы выше как раз и объясняли у Фомы аристотелистской обработкой неоплатонизма) - все это делает "Божественную комедию" выдающимся мировым образцом как раз этого сложного и трудноформулируемого стиля проторенессанса.

Рассмотрев философскую и художественную основу эстетики XIII в., укажем, наконец, и на ее социально-историческую основу.

### **Социально-историческая основа**

Эта социально-историческая основа итальянского общества интересующего нас времени настолько подробно изучена у историков и настолько вошла во все учебники, что мы ограничимся только несколькими фразами. Новостью является здесь появление свободного городского производителя, постепенно все более и более противопоставляющего себя феодальной знати, жившей в отдельных укрепленных замках, с традиционной эксплуатацией крепостного крестьянства. Этот новый горожанин работал и в одиночку, и, самое главное, образно вывал целые коммуны, которые стали основой городов нового типа. Средневековые города, как правило, не достигали сколько-нибудь заметного развития и находились в запустении. Новые города отличались более или менее обширными предприятиями ремесленного, торгового и культурного характера. Вначале все это было пока еще в недрах католической церкви. Но и сама церковь никогда не была простым формальным коллективом, а требовала от каждого верующего вполне самостоятельных мероприятий и в области молитвы, и на путях спасения души и соответствующего устройства мирской жизни. Однако эта личная самостоятельность по мере приближения средневековья к его концу росла все больше и больше, так что индивидуализм, сначала делавший для себя все выводы из церковной догмы, в дальнейшем начал чувствовать себя свободным и независимым от нее. Однако от этой полной светской свободы Италия XIII в. была еще очень далека. Что касается светского искусства, выросшего на почве свободного городского производства, то в Италии оно дало свои зрелые плоды только в XV в., а весь XIV век все еще был подготовкой. Связанность со средневековой традицией сильно чувствуется и в искусстве, и в эстетике XIII в. в Италии, несмотря на весьма заметные ростки нового, светского мировоззрения.

Таким образом, городская коммунальная культура в Италии XIII в. была

замечательным веком зарождения новых европейских форм и в искусстве, и в эстетике. На исторически необходимое здесь смешение передовых и традиционных форм мы достаточно указывали в предыдущем изложении.

## **ПОДГОТОВКА РЕНЕССАНСА В XIV в.**

Термин "восходящий Ренессанс" тут не употребляется ни искусствоведами, ни эстетиками вследствие того, что XIV век в Италии не дал ни одного крупного мастера ни в одном искусстве, а некоторого рода оригинальные черты встречаются главным образом в литературе, но не в области изобразительных искусств. Тем не менее, поскольку мы уже воспользовались термином "проторенессанс", относя его к XIII в. в Италии, а до настоящего Ренессанса в Италии XV в. оставалось еще целое столетие, мы считали бы необходимым этот XIV в. тоже как-то квалифицировать с точки зрения Ренессанса. И действительно, ближе изучая художественные памятники XIV в. в Италии, включая сюда и литературу, мы наталкиваемся если не прямо на восходящий Ренессанс, то по крайней мере на отдельные культурные явления, которые своим быстрым ростом и созреванием, несомненно, способствовали в дальнейшем появлению подлинного итальянского Ренессанса. Иной раз это те явления, которые не имеют прямого отношения ни к искусству, ни к теории искусств. И все-таки их историческая значимость огромна, почему мы и считали бы возможным называть всю эту эпоху восходящим Ренессансом или, вернее, подготовкой подлинного Ренессанса XV - XVI вв.

Когда в эпоху господства средневековой ортодоксии вдруг раздаются голоса, что всякая общность в логическом смысле вовсе не есть субстанция, а только продукт субъективного человеческого творчества, и когда вдруг самые высокие божественные предметы оказываются лишь результатом субъективных усилий человека, то становится ясно, что здесь начинают погибать самые корни средневековой эстетики.

## **Глава первая. ФИЛОСОФИЯ**

### **Культурно-историческая роль номинализма XIV в.**

Номинализм XIV в. отнюдь не был новостью в средневековой философии. Большой известностью пользовались номиналисты X - XI вв. во главе с Росцеллином Компъенским. Однако в настоящем случае нам нет никакой нужды анализировать эти старые формы средневекового номинализма. Да и номинализм XIV в. интересует нас только с точки зрения истории эстетики. Здесь приходится встречаться тоже с упорными и весьма закоснелыми предрассудками относительно номинализма XIV в., который в изложении многих историков выступает почти что в виде какого-то материализма и даже атеизма. Необходимо помнить, что номиналисты XIV в. хотя и вступали в борьбу с разными течениями тогдашней мысли, но борьба эта не превышала обычных норм и не доходила до обвинения в ереси или атеизме (не считая исключительных случаев). Номиналисты имели высокое по тем временам богословское образование, учились или преподавали в центре тогдашней образованности, в Париже.

Большей частью они имели духовное звание и пользовались огромной популярностью. Правда, официальное богословие неизменно стояло на позициях реализма и отвергало номинализм, даже налагая на этот последний запрет. Но ни папский престол, ни враги номиналистов никогда не сомневались в их вере в божественное откровение. Да и сами они твердо и не уклонно стояли на почве общепринятой церковной догмы. Однако нечего и говорить, что при известной интерпретации тогдашний номинализм становился весьма вредным учением, его побаивались и часто совсем не хотели примыкать к нему открыто. Вся эта культурно-историческая сторона номинализма XIV в. не может нас интересовать здесь, в работе по эстетике. Но в номинализме был один момент, который, кстати сказать, весьма плохо учитывался его традиционными истолкователями, но который как раз будет иметь для нас наибольшее значение. Самым крупным номиналистом был В.Оккам (из деревни Оккам в Англии, ок. 1300 - 1350). Его старшими современниками были Пьер Ореоль и Вильгельм Дуранд, его ближайший ученик - Иоанн Буридан; несколько более поздние номиналисты тоже были весьма известны и продуктивны, и среди них особенно Петр д'Альи.

Что для нас важно во всей довольно обширной номиналистической школе XIV в.? Главнейший тезис этих номиналистов, гласящий, что общие понятия суть имена (*universalia sunt nomina*), можно понять только в том случае, если мы серьезно отнесемся не просто к отрицанию универсалий, о котором будто бы идет речь, но к анализу того, в каком смысле употребляется термин "имя", или "слово". Номиналисты понимают под "словом" не просто артикуляцию звуков речи и не просто "виение по воздуху", но ту специфическую предметность, которая не является ни только субъективной, ни только объективной. Если бы произносимые нами слова относились только к субъективно представляемым предметам, тогда всякое слово, т.е. весь человеческий язык, только бы вращалось внутри человеческого субъекта, ни к чему объективному не относилось бы и даже не было бы его знаком или системой знаков. Этого номиналисты никогда не утверждали. Для них человеческие слова обозначали объективную действительность, как это думает и всякий нормальный человек. С другой стороны, однако, с суждением о том, что всякое слово или комбинация слов всегда обязательно направлены на объективную действительность, с этим номиналисты никак не могли согласиться. Но ведь с этим не можем согласиться и мы, потому что иначе оказалась бы, что всякое высказываемое нами слово и всякое высказываемое нами суждение обязательно истинно и словами нельзя было бы пользоваться для лжи, для укрытия подлинной действительности и для ее искажения. Но если имя, или слово, не всегда обязательно только субъективно и не всегда обязательно только объективно, то что же в таком случае представляет собою та подлинная словесная предметность, которая не есть ни только субъект, ни только объект и, очевидно, ни только их механическое объединение?

Вот тут-то номиналисты и выдвинули то новое учение, которое не без трудностей усваивается человеком, изучающим философию и вдруг сталкивающимся с такой предметностью, которая не есть ни утверждение бытия, ни его отрицание. Номиналисты различали *intentio prima* и *intentio secunda*. "Первая интенция", т.е.

устремленность сознания и мысли на объект, и является условием для его познания. Однако эта "первая интенция" возможна только в том единственном случае, когда существует "вторая интенция", наличная еще до отнесенности к какому-нибудь объекту. Но вот эта "вторая интенция" как раз и является той первичной смысловой устремленностью, которая имеется в виду в слове как таковом и в имени как таковом. Я что-то назвал. Но еще большой вопрос, существует ли то, что я назвал, объективно, или я возвращаюсь здесь только в пределах своей словесной субъективности. Вот тут-то и возникает та вторичная предметность, не объективная и не субъективная, а покамест еще только словесная. И универсалии относятся прежде всего именно к этой словесной интенциональности. Если вы верите в объективное существование универсалий, пожалуйста, верьте, и никакой разум этому не сможет противодействовать. Но если все универсалии для вас лишь субъективны, это тоже вопрос только веры. Важно не отрицать эту вторичную интенциональность. Что же касается объективности или субъективности универсалий, то для разума это недоказуемо, а верить можно во что угодно.

Очень часто тезис Оккама о том, что "универсалии суть имена", понимается в том смысле, что Оккам как будто бы вообще отрицает существование универсалий. На самом же деле учение Оккама совсем другое, но только весьма оригинальное. Мы воспринимаем, по Оккаму, лишь единичные вещи. Но это самое первое начало познания, которое в сущности даже и не есть познание. Настоящее познание возникает тогда, когда мы начинаем подвергать специальному анализу этот первичный образ единичной вещи, т.е. когда мы рефлектируем не самые вещи, но наши о них представления. А это значит, что кроме первой интенции мы применяем то что Оккам называет второй интенцией. И если первая интенция "вещи" создавала только ее знак, то слово, используя вторую интенцию, является уже знаком знака вещи. В этом опять нет ничего удивительного. Ведь наши слова отнюдь не механически отражают вещи, но являются уже переработкой тех представлений, которые мы получили от вещи. Слово, с нашей теперешней точки зрения, есть не просто отражение вещи, но еще и известного рода понимание этого отражения, его переработка, его та или иная интерпретация. Но это нисколько не означает того, что употребляемые нами слова и имена всегда только субъективны и ни к чему объективному не относятся. Ведь и математическая обработка астрономических наблюдений тоже не указывает на их субъективизм; наоборот, применяя наши математические выкладки к бесспорным эмпирическим данным, мы получаем эти последние уже в стройном и закономерном виде. Поэтому и универсалии Оккама не просто им отрицаются, но отрицаются те наши первичные от них впечатления, которые, взятые сами по себе, действительно ничего универсального в себе не содержат. А вот когда мы эти единичные и разрозненные впечатления от тех или иных универсалий подвергаем с специальной логической обработке, тогда эти единично воспринятые универсалии действительно становятся логически продуманными и закономерными универсалиями. Таким образом, Оккам не отрицает универсалий, но отрицает лишь их смутную и беспорядочную данность в нашем сознании, вполне признавая их в том случае, когда они логически точно

проанализированы и отработаны в нашей мысли. Универсалии, по Оккаму, и не объективны (тогда это был бы платонизм), и не субъективны (тогда это был бы субъективный идеализм), но они суть логическое построение, применимое к любому роду бытия и потому отличное от самого бытия. Подлинная сущность универсалий только интенциональна.

Для истории эстетики очень важно именно это учение Оккама об интенциональной предметности нашего сознания и нашего мышления, а вовсе не признание безоговорочного существования единичных вещей и безоговорочного отрицания универсалий. Для философии важно не просто существование единичных вещей и не просто отрицание универсалий; признание или отрицание того или другого не есть предмет философии, а только предмет веры, т.е. предмет нашей жизненной ориентации и чисто жизненного признания одного или отрицания другого. Для философии важно то, что Оккам называет интенциональным сознанием. Если чувственный опыт или откровение эмпирически говорят нам только о единичных вещах, то философски признать такую единичность мы можем лишь в результате соответствующего интенционального акта. И если опыт или откровение говорят нам о существовании универсалий, задача интенционального сознания - признать это универсальное как именно универсальное. Поэтому если бог, мир или душа единичны или универсальны, то для непосредственного опыта это есть только весьма смутное и неопределенное познание. Если же утверждение или отрицание этих предметов будет признано нами интенционально, то вот эта интенциональность и будет в данном случае предметом философии. Бог непознаваем. Но в интенциональном смысле бог необходимо существует, хотя сама интенциональность не говорит ни о каком бытии и ни о каком небытии. Душа тоже непознаваема, а познаваема, может быть, только отдельные ее проявления. Тем не менее с интенциональной точки зрения душа не только существует, но она, взятая в своей цельности и неделимости, как раз и есть предмет нашего интенционального сознания, а не отдельные ее способности.

Эстетический, или художественный, предмет, признаваемый интенционально, имеет для нас значение сам по себе, независимо от своего бытия или небытия. Он говорит и о единичном, и об универсальном, но так, что является непосредственным предметом нашего осмысленного сознания. Если на театральной сцене изображается, например, убийство, то никто из зрителей не ловит убийцу и не зовет полицию на помощь. Почему? А потому, что сцена вовсе не говорит о том, что реально существует, но также и не говорит о том, что вовсе никак не существует. Интенциональность поэтому является глубочайшим основанием для всего художественного. Последнее как будто бы никак и не существует; с другой стороны, оно постоянно вещает нам о разных больших или малых идеях и конкретизирует их так, будто они реально существуют перед нашими глазами. Намеки на существование такой интенциональной эстетики разбросаны решительно везде во всей истории эстетики. Уже Аристотель говорил, что театральная сцена изображает для нас не то, что реально существует, но то, что только еще может существовать по вероятности или необходимости. Средневековое искусство не могло быть только интенциональным. Изображая священные предметы, оно,



конечно, могло сделать их красивыми или некрасивыми. Но дело здесь не в красоте предметов, а в самих предметах. Если же эти священные предметы настолько красиво сделаны, что их красоту уже можно отделять от самих этих предметов и рассматривать отдельно, то тогда это не будет сакральным искусством. Это будет означать только то, что на сакральность предмета можно и не обращать никакого внимания, а его красоту можно созерцать и наблюдать совершенно отдельно и самостоятельно. Вот почему церковные предметы в свое время не могли быть чересчур красивыми. Самая большая их роскошь ника к не может быть предметом специального эстетического удовольствия. Она должна быть роскошью только в меру ее сакрального назначения. И вот почему слишком красивое пение, которое имеет самостоятельное значение, всегда строго запрещалось в церкви, ибо при таком пении люди будут не молиться, а ротозейничать на оперное исполнение. Словом, церковные предметы и образы не должны были быть слишком уж красивыми. С появлением такого рода красоты в церкви начинает падать и сама церковная жизнь.

Оккам и номиналисты XIV в. не занимались искусством. Но своим учением об интенциональности они освобождали эстетический предмет от его определенного бытийного назначения, и в первую голову от церковной образности. Поэтому когда в XIV в. на иконах начинают изображать Христа в чересчур психологическом виде, а Богородица начинает падать в обморок, то ясно, что художественность здесь уже отделилась от чисто религиозной предметности, получила самостоятельное существование и стала предметом не молитвенного строения и не орудием спасения души для вечности, но предметом незаинтересованного и вполне самодовлеющего эстетического любования. Икона стала портретом, а изображение священных событий - театральным зрелищем. Вот какое огромное значение имел номинализм XIV в. И вот почему его не любили ортодоксальные богословы, несмотря на то что сам Оккам был не только верующим человеком, но и монахом.

Мало того. Внимательное чтение писаний Оккама свидетельствует о том, что ему не были чужды и черты неоплатонизма, но только, конечно, специфические. Бог, по Оккаму, непознаваем. Но в этом нет никакой новизны в сравнении с неоплатонизмом. По Оккаму, бог творит не универсальное, но индивидуальное. Но, как видно, подобное утверждение необходимо для Оккама только в целях большей конкретизации реально существующего бытия. С одной стороны, если бог творит только индивидуальное, то в нем самом тоже не может быть ничего индивидуального, и потому искать в боге прообразов единично существующего невозможно. Но почему же? Сам Оккам различает *potentia Dei absoluta* (абсолютная божественная мощь) и *potentia Dei ordinata* (неупорядоченная божественная мощь). Бог спасает людей, посылает им благодать и вообще воздействует на них через вторую "мощь", для которой требуется также и соответствующее *caritas creata* (сотворенное милосердие). Однако вся эта упорядоченная деятельность божества, по Оккаму, сама по себе была бы не познаваема, если бы в боге не было первой, т.е. абсолютной, мощи. Для нас это есть не что иное, как типично неоплатоническое воззрение. Другими словами, и в самом боге, по Оккаму, тоже имеется какая-то абсолютная интенциональность, объединяющая все

возможные единичности в божестве в одну абсолютную универсальность. Оккам и сам называет эту универсальность, обозначая ее терминами, указывающими на волю Божию. В человеке - то же самое, поскольку главная его деятельность, даже при построении теоретических идей, - это именно воля, восходящая в конце концов к Богу и получающая для себя последнее оправдание именно в Божественной воле. С другой стороны, Оккам считает недоказуемым причинное воздействие Бога на мир. Для нас это означает только то, что причинность для Оккама в данном случае была бы слишком абстрактным понятием. Он поэтому и заменяет ее волей Божьей, которая человеку средневековья гораздо более понятна, а в своей светской интерпретации близка возрожденческому сознанию. Мы же говорим о неоплатонизме Оккама потому, что сам-то Оккам, хотя и выставляет как философа на первый план учение об интенции, как человек является верующим католиком и часто вносит в свое учение чисто неоплатонические черты. А так как в основе эстетики Ренессанса лежит, согласно нашему анализу, именно неоплатонизм или, вернее, определенная историческая модификация неоплатонизма, то для нас сейчас очень важно, что даже возрожденческие номиналисты отнюдь не были так далеки от общего для их эпохи неоплатонизма. У Оккама это был обычный теистический, а в данном случае волюнтаристический неоплатонизм, получивший к тому же очень тонкую конструкцию в связи с учением о нейтрально значащем интенционализме.

Впрочем, ради исторической справедливости необходимо заметить, что Оккам принадлежал к ордену францисканцев, который в его время отличался большим радикализмом, был на грани еретических учений, в результате чего тогдашние францисканцы и папы предавали друг друга анафеме и сам Оккам в 1328 г. был отлучен от церкви, бежал из папской тюрьмы и нашел себе прибежище во францисканском монастыре Людвиг Баварского, который сам был отлучен папой от церкви. Теология Оккама отличалась крайне светским характером, поддерживала малоимущих, а для истории эстетики это сыграло ту огромную роль, что под пером Оккама художественность впервые была ярким образом отделена от религиозности и получила свое вполне самостоятельное значение. Поэтому для нас дело заключается не в том, что Оккам признавал существование только единичных вещей (такое утверждение, как мы видели, совершенно неправильно), и тем более не в том, что он был материалистом или атеистом (он сам был францисканским монахом), и даже не в его радикальной критике папского престола (таких критиков в то время было сколько угодно), а в том, что он впервые отделил искусство от религии и сделал эстетический предмет самостоятельным и оригинальным, не сводимым ни просто на бытие и ни просто на небытие. Если сказать кратко и не гоняться за деталями, то эстетический предмет для Оккама был только знаком знака подлинно существующего (а также и несуществующего) предмета. Недооценивать значение Оккама для эстетики Ренессанса в этом смысле никак невозможно.

### **Сигер Брабантский**

Этот мыслитель относится к XIII в. (ок. 1240 - ок. 1281?1284). Однако поскольку

наше изложение эстетики Ренессанса пытается развивать единую логическую линию, то, пожалуй, о нем будет удобным упомянуть именно сейчас. Здесь он интересен для нас как предстатель учения о двойной истине, которое тоже весьма заметно способствовало выделению искусства в особую область, размежеванию его с религией и глубокому вхождению в его специфику. Подобного рода учение развивалось еще далеко до европейского Возрождения, именно у арабского философа Аверроэса (1126 - 1198). В XIII и XIV вв. в связи с растущей либерализацией художественной области подобного рода учение, несомненно, получало большое значение. Однако здесь мы его не будем излагать, потому что более подробно это учение о двойной истине и его значение для истории эстетики мы будем анализировать ниже, при изложении взглядов философа XV в. Помпонаци. Сигер Брабантский оказывается, таким образом, промежуточным звеном между Аверроэсом и Помпонаци (см. 115).

### **Немецкая мистика XIV в. и эстетика Ренессанса**

Среди духовных течений XIV в., которые продолжали разрушать твердыню средневековья и тем самым вели к Ренессансу, необходимо указать на нелепую мистику, представителями которой были Мейстер Экхарт (1260 - 1327), Иоганн Таулер (1290 - 1361), Генрих Сузо (1300 - 1365), а также их нидерландский современник Иоганн Рейсбрук (1293 - 1381), прозванный Удивительным. Как мы видели, номинализм XIV в. сделал очень много для секуляризованного понимания искусства. Однако номинализм был слишком тонким логическим учением, и далеко не все понимали секуляризованную сущность его учения об интенциональности универсалий. Даже ученые-богословы того времени отнюдь не сразу распознали позитивную сторону этого учения. Гораздо ближе к тогдашней общественности и особенно к простому верующему народу оказались немецкие мистики, весьма далекие от схоластических тонкостей, вызывавшие к непосредственной вере и к разным настроениям, которые в те времена уже становились понятными для широких церковных кругов.

Из номинализма вытекало учение о нейтральности эстетического сознания и художественного творчества, т.е. о нейтральности бытия и небытия, универсального и единичного, добра и зла. Но был другой путь искусства и науки о нем, эстетики. Можно было всякую красоту, а значит, и всякое искусство просто отождествить с религией. И если в номинализме не возникало вопроса о противоположности искусства и религии ввиду интенциональной трактовки сущности искусства, то у мистиков XIV в. тоже не возникало никакого вопроса о противоположности искусства и религии, но уже в результате прямого обожествления всякой красоты, всякого искусства, да и вообще всего существующего. Таким образом, при разных исходных позициях результат и там и здесь получался совершенно одинаковым, а именно признание искусства как самодовлеющей области, ни от чего другого не зависимой.

Если избрать кратчайший путь для изложения воззрений Мейстера Экхарта (см. 77), то можно выставить следующие два тезиса. Первый тезис сводится к тому, что божество является абсолютной простотой и отсутствием в нем каких бы то ни было различных моментов.

Божество - это абсолютная тишина, абсолютный мрак, или, что то же, абсолютный свет, абсолютная сила и могущество, абсолютное совершенство, абсолютное отсутствие самосознания. Но когда бог начинает различаться в себе, он свою всесовершенную силу порождает и осознает, как Отец в Сыне. Однако это же есть и возникновение мира, тоже немислимого без неисчислимого множества различий. Другими словами, бог нуждается в мире для своего осознания; и если вечен сам бог, то вечен также и мир. Иначе говоря, никакого с пециального творения мира во времени не происходило. Мир существует только в виде необходимости для самого же божества осознавать самого себя. А так как ничего другого, кроме бога, не существует, то и весь мир, и все его отдельные моменты являются только истечениями самого же божества, а каждая вещь, каждое существо и каждый человек в основе своей является не чем иным, как богом, причем не тем богом, который наполняет душу молящегося праведника, твердо сознающего свою тварность, а богом по его существу, по его природе, по его субстанции. Поэтому невозможно говорить, что был только один богочеловек. Все люди вообще являются не чем иным, как богочеловеками. Ясно, таким образом, что у Мейстера Экхарта мы находим не теизм, но пантеизм, не учение о творении, но учение об эманации и вечности мира, так что каждый человек только ввиду своего заблуждения и греховной жизни не понимает себя как бога; если он уйдет от мирской суеты и будет бороться со своей греховной жизнью, если он будет углубляться в себя, то и айдет в себе как раз того самого бога, который существует превыше всех вещей, который лишен самосознания и который погружен в вечную тишину, в неразличимый свет и в неразличимую тьму.

Второй тезис сводится к тому, что здесь перед нами у Мейстера Экхарта опять-таки типичнейший неоплатонизм с обычными для последнего учениями о непознаваемости высшего божества, об эманации, о тождестве дистинкций внутри божественного и создании закономерного и различного в себе мира и, наконец, с наличием божества в любом малейшем элементе мироздания. Однако плох будет тот историк философии, который назовет Мейстера Экхарта неоплатоником и этим ограничится в характеристике его философии.

Античный неоплатонизм, возникший, как и вся античная мифология, из обожествления сил природы и общества, повторяем еще раз, есть учение внеличностное и, даже можно сказать, бездушное, лишенное чувства первородного греха, нисхождения божества для спасения человека, искупления и идеи о восхождении к богу, без покаяния, без слез и без личной любви к своему единственному и неповторимому спасителю. Совсем другое дело в немецкой мистике. Здесь самое напряженное чувство неповторимости личности человека, интимн о-личного отношения человека к божеству, сознания всеобщей и своей собственной греховности и жажда вечного, и притом личного, спасения, искреннейшая жажда искупления. И вот все это средневековое мировоззрение пытается у немецких мистиков опять вернуться к языческому пантеизму. Красота отдельных вещей и существ, красота всего мира объявляется здесь божественной по самой своей субстанции. Мейстер Экхарт утверждает, что бог рождается в его душе по самой его природе, что он сын божий

абсолютно в том же самом смысле, в каком церковь исповедовала вторую божественную ипостась. Конечно, это не есть античный неоплатонизм. Это - пантеизм. Но как бы ни старался европейский человек в дальнейшем искоренить и весь неоплатонизм с его пантеизмом, и все учение об абсолютном и всеобщем тождестве бога и человека, он всегда будет чувствовать в своем сознании и в своем творчестве эти тысячелетние основы. Он всегда будет хотеть стать богом. А Фихте, в самом конце XVIII в., прямо так и учил, что выше всего Я и что Я порождает из себя и природу, и человека, и всю историю, и самого бога. Только в Новое время воцарилось убеждение, что человек - царь природы. И все это стало возможным только потому, что среди прочих подготовительных элементов наступающей секуляризации немецкие мистики сыграли свою огромную, если и не прямо окончательную роль.

## **Глава вторая. АЛЛЕГОРИЗМ**

### **Аллегорическая эстетика Ренессанса XIV в.**

Оба изложенных выше философских течения XIV в., номинализм и немецкая мистика, взятые сами по себе, не содержали никаких эстетических учений. Однако достаточно только небольшого усилия мысли, чтобы увидеть, какие огромные выводы вытекают из этих обоих течений для эстетики.

С точки зрения немецкой эстетики XIV в. последняя основа человеческого духа есть сам бог или сын божий. Но всякий мистик XIV в. и даже всякий немистик прекрасно понимали, что человеческая жизнь очень далека от того, чтобы именовать ее в буквальном смысле слова божественной. Нечто божественное в конкретной человеческой жизни, конечно, находили, но отождествлять ее целиком с божеством не решались. Но тогда получалось, что вся земная жизнь - и личная, и общественная, и историческая, и космическая является божеством только в переносном смысле слова. Однако понимать человеческую жизнь в качестве божественной только в переносном смысле слова значило для немецкой мистики XIV в. рассуждать аллегорически.

Само собою разумеется, если последовательно и до конца стоять на позициях немецкой мистики XIV в., т.е. все решительно объявить божеством, вплоть до любого неодушевленного предмета, тогда для искусства окажется приемлемым только один символический метод. Но можно и не стоять на такой абсолютно последовательной позиции и, признавая глубинную основу человеческого духа самим богом, вовсе не считать таковым повседневную жизнь человека и все решительно вещи и существа, из которых состоит природа. Тогда необходимо возникает потребность создавать художественные образы только в аллегорическом смысле. А так как номинализм своим учением об интенциональном бытии вполне узаконил любой художественный образ как нечто самостоятельное, имеющее основу в самом себе и ни от чего не зависимое, т.е. не зависимое ни от бытия в буквальном смысле слова, ни от небытия тоже в буквальном смысле слова, то тем самым аллегорическая образность получала для себя вполне законное существование, и тут уже переставали обращать внимание на несовпадение высоких религиозных предметов с их бытовым и обывательским изображением. Поэтому историки искусства и литературы XIV в. указывают нам на великое

множество аллегорий, которые возникали в те времена в искусстве и литературе. Но историки обычно не отдают себе полного отчета в том, что этот аллегоризм XIV в. (да и весь дальнейший аллегоризм) представляет собою необходимое логическое следствие немецкой мистики XIV в. и тогдашних же методов номиналистической философии. Немецкая мистика XIV в., философский номинализм и художественный аллегоризм того же века - это в своей глубинной основе есть одно и то же, и не похоже одно на другое только потому, что здесь берутся слишком далекие друг от друга области мышления и художественного творчества.

### **Имманентно-субъективная эстетика**

Подходя вплотную к тем мыслям и учениям, которые по своему содержанию стоят ближе к эстетической действительности, мы должны сказать, что две черты бросаются в глаза при общем обзоре всех этих подготовительных возрожденческих теорий. Сразу же необходимо обратить внимание на то, что и номинализм, и немецкая мистика, да и связанный с ними аллегоризм старались как можно ближе поставить объективную действительность к человеческому субъекту, сделать ее наиболее понятной для него, или, как мы теперь иногда говорим, превратить всю существующую действительность в нечто человечески доступное, человечески обозримое, человечески имманентное.

Красота уже перестает быть какой-то запредельно существующей действительностью, которая в нашем конкретном мире только слабо отражается. Она и по своему существу не содержит в себе ничего нечеловеческого, как бы критически ни обозначались разные трудности и ее восприятия обыденным человеком. Назвать это субъективизмом пока еще нельзя, поскольку субъективизм есть отрицание вообще всякой объективной действительности целиком. Тут такого полного отрицания объективной действительности еще нет. Она вполне существует сама по себе, и существует сколько угодно. Но вот в чем новость: она стала целиком понятной, целиком доступной человеческому субъекту, целиком имманентной. Конечно, от имманентно-субъективного понимания действительности до прямого субъективизма - один шаг. Но этот шаг и в период Возрождения вообще, и в его ранние или поздние периоды делался весьма неохотно и достаточно нерешительно. По-видимому, здесь, на этих подходах к раннему Ренессансу, сам имманентизм имел больше значения, чем субъективизм. Последовательный субъективизм стал достоянием только послевозрожденческих эпох. Кроме того, вся эта имманентная эстетика находилась в бесконечно разнообразном отношении к церковной ортодоксии средних веков. Одни имманентисты были не только принципиальными, но даже и ярыми церковниками; другие относились к вековой церковной традиции более или менее равнодушно или понимали ее более или менее абстрактно, хотя абстрактность эта была почти всегда платоническая или даже неоплатоническая. Наконец, третьи предстатели эпохи с большим жаром, восторгом и неистовством упивались имманентистским изображением тысячелетних ценностей, так что даже и все персонажи священной истории получали не только человеческий, но часто натуралистический и до отвратительности низмен

ный характер.

Среди представителей этого раннего и пока еще весьма скромного имманентизма обращает на себя внимание фигура знаменитого Франциска Ассизского (1182 - 1226). Будучи сам купеческого рода и ведя в молодости весьма свободный образ жизни, он скоро отошел от легкомысленного поведения, начал проповедовать исключительнейший аскетизм и стал главой францисканского ордена нищенствующей братии. Его отношение к действительности, и особенно к природе, всевозможные либералы всегда раздували до полного пантеизма, что с овершенно не соответствует действительности. Однако имманентистская позиция Франциска, дававшая ему возможность видеть за всем происходящим доброе и благое божественное творение, несомненно, выступает очень сильно в тех материалах о нем, которыми мы располагаем. В этих материалах ровно нет ничего слащавого, приторного или сентиментального. Франциск - это строжайший аскет, верный слуга церкви и в этом смысле ни к Возрождению, ни к его предварительным стадиям не имеет никакого отношения. Тем не менее его субъективный имманентизм, его всепроницающие и всепрощающие глаза, его внутреннее и внешнее благодушие навсегда остались символом этих времен растущей имманентной субъективности, приведших в конце концов действительно к пантеизму.

О том, что имманентизм лежал в основе францисканской эстетики, свидетельствуют позднейшие материалы ордена. Так, в одной повести францисканского цикла рассказывается о том, как Франциск однажды повелел своим монахам говорить открыто о боге все, что они чувствуют, но, как только они начинали это делать, он тотчас же приказывал говорившим монахам молчать: "Во время этой беседы явился среди них благословенный Христос в виде и образе прекраснейшего юноши и, благословляя их всех, преисполнил их такой сладости, что все лишились чувств и лежали, словно мертвые, не слыша ничего из этого мира" (112, 45). Здесь имманентистская эстетика настолько ясна, что вполне доходит до чувственного натурализма, несмотря на выступление самого главы и основателя всей христианской религии.

Приведем еще пример. Один юноша хотел узнать, что делает Франциск в лесу ночью во время молитвы. Ему представилась следующая картина: он увидел "дивный свет, окружавший святого Франциска, и в нем увидел Христа, и Деву Марию, и святого Иоанна Крестителя, и Иоанна Евангелиста, и величайшее множество ангелов, беседовавших со святым Франциском". "Видя и слыша это, юноша упал замертво на землю" (там же, 55). Отсюда видно, что даже в такой аскетической и суровой школе, каким был францисканский орден, сам Франциск представлялся человеком, вполне соизмеримым со всеми самыми высокими и, казалось бы, недоступными человеку предметами и существами.

В обоих приведенных нами примерах имманентистская эстетика не только доходит до натурализма, но и все обязательно кончается обмороками и мертвенным бесчувствием.

## Глава третья. НЕКОТОРЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАННЫЕ

### Петрарка

Значительным шагом вперед является эстетическая позиция знаменитого философа и поэта Франческо Петрарки (1304 - 1374). Интерес представляет как судьба Петрарки, так и те элементы нового взгляда на жизнь, которые проявились у него с необычайной отчетливостью.

Петрарка происходил из небогатой, но старинной семьи, как он сам отмечает в "Письме к потомкам". Его отец был нотариусом. И Петрарка тоже изучал право, но подлинным его увлечением была древняя латинская литература. Особенным его любимцем был Цицерон, через которого главным образом Петрарка и познакомился с учением Платона. К этому последнему он питал благочестивое почтение. Характерно, что, нападая на античных философов и древнюю философию в целом, Петрарка делает исключение именно для Цицерона и Платона. В 1326 г. Петрарка принял духовное звание. Но, несмотря на это, его жизнь - жизнь частного человека, который прежде всего и по преимуществу обращен к своим интересам и к самому себе. Его можно назвать первым индивидуалистом; имманентизм у него приобретает новый оттенок, который и придает Петрарке то исключительное своеобразие, благодаря которому мы выделяем его как первого гуманиста.

Именно это исключительное внимание к себе, способность к самопознанию сделали Петрарку таким внимательным и к внешнему миру, к его радостям и соблазнам. Именно поэтому Петрарка так любит жизнь, ибо она стала для него пристально изучаемым внутренним миром.

Но не нужно забывать, что в XIV в. еще прочны церковные связи, которые, правда, уже у францисканцев приобретают натуралистические черты платонизма и неоплатонизма. И Петрарка, всегда внимательный к себе, не мог оставить в тени эту двойственность своего и равственного и духовного мира. Потому мы знаем о его борьбе с самим собой, в которой нельзя назвать победителя. Сонеты Петрарки говорят о его любви, его трактаты - о власти разума и традиции. Но те же сонеты несут в себе противоречия трактатов, и любовь к Лауре становится объектом самого сурового осуждения в беседах "О презрении к миру", написанных им еще тогда, когда ему не было и сорока лет. В этом же произведении он ярко говорит о значении любви для него; он называет любовь лучшей радостью и говорит, что без любви светлейшая часть души его будет ввержена во мрак. "Любовь к ней несомненно побуждала меня любить Бога" (94, 173). Сравним с этим сонет XIII:

Когда, как солнца луч, внезапно озаряет  
Любовь ее лица спокойные черты,  
Вся красота других, бледнея, исчезает  
В сиянье радостном небесной красоты.  
Смирясь, моя душа тогда благословляет  
И первый день скорбей, и первые мечты,  
И каждый час любви, что тихо подымает



Мой дух, мою любовь до светлой высоты.  
 Свет мысли неземной лишь от нее исходит,  
 Она того, кто вдаль последует за ней,  
 Ко благу высшему на небеса возводит,  
 По правому пути, где нет людских страстей.  
 И, полон смелостью, любовью вдохновленной,  
 Стремлюсь и я за ней в надежде дерзновенной.  
 (Пер. И.А.Бунина)

Но затем в беседе речь идет о различных ступенях воплощения красоты; красота человеческая оказывается низшей ступенью по сравнению с красотой божественной, и Петрарка осуждает то, что никогда не умел победить в себе, хотя осознавал, что любовь стала для

него лабиринтом, из которого нет выхода:  
 Честь, доблесть, красота, порыв благой,  
 Речь сладкая влекли к ветвям меня,  
 И сердце ждало сладостного плода...  
 В год тысяча трехсот двадцать седьмой,  
 В апреле, в первый час шестого дня,  
 Вошел я в лабиринт, где нет исхода.  
 (Сонет ССХI. Пер. А.Эфроса)

Петрарка не может ни примирить этого противоречия рационально, ни преодолеть его в течение всей жизни. Но это не мешает ему оставаться фигурой цельной, и, может быть, немалая тому причина - развитое имманентистское мироощущение. Хотя любовь к Лауре носит у Петрарки чисто человеческий характер, осмысление этой любви иное: высотой своих духовных качеств и нравственным совершенством Лаура вызывает в Петрарке любовь к творцу. В стихах это противопоставление творения и творца отражается следующим образом:

Ее творя, какой прообраз вечный  
 Природа-Мать взяла за образец  
 В раю Идей? - чтоб знал земли жилец  
 Премудрой власть и за стезею Млечной.  
 (Сонет СLIX. Пер. Вяч.Иванова)

Став предметом поэтического вдохновения, Лаура словно вступает в пределы особенного бытия, отличного от обыкновенного, но и не становящегося небытием. Мир платоновских идей как нельзя лучше помогал создать образ идеальной возлюбленной. Характерно следующее ее замечание Петрарки о трудах Платона: "Я изучал их, признаюсь, с горячей надеждой и с большим рвением, но новизна чужеземного языка и внезапный отъезд наставника принудили меня оставить мое намерение. Однако упомянутое тобой учение [Платона] мне хорошо знакомо как по твоим [Августина] сочинениям, так и по сообщениям других платоников" (94, 134). Не случайно поэтому Лаура оказывается зеркалом, отражением, космической души:

Сонм светлых звезд и всякое начало

Вселенского состава, соревнуя  
 В художестве и в силе торжествуя,  
 Творили в ней Души своей зерцало.  
 (Сонет CLIV. Пер. Вяч.Иванова)

М.Корелин, говоря о Петрарке, называет три характерные черты его: индивидуализм; обращение к авторитету античной литературы только в том случае, когда он подтверждает его воззрения или дает ему формулу для его настроения; стремление примирить новые потребности со средневековым христианством. "Первый гуманист не желал порывать с предшествующей эпохой, заменив ее античной культурой, и стремился, наоборот, примирить с ней новые стремления" (62, 281 - 282).

В связи с этим нужно еще раз заметить о петрарковском индивидуализме, что это еще не тот позднейший индивидуализм, который ведет к нигилистическому всеотрицанию. Если Петрарка призывает человека обратиться к самому себе, то не в последнюю очередь для того, чтобы в глубинах духа найти божество и познать его. Таким образом, индивидуализм у Петрарки есть еще только тот оттенок имманентизма, который приводит его художественное творчество на новую ступень.

Насколько эстетическая чувственность в конце концов теряет у Петрарки свое самодовление и признается лишь в своем идейно-структурном оформлении, можно видеть из диалога Рассудка с Удовольствием. У Петрарки Рассудок критикует пользу музыкальных чувств, но таких чувств, которые являются пустыми, бессодержательными, чисто природными и только беспредметно ласкающими нашу чувственность. Поэтому музыка не просто бессмысленное и пустое удовольствие, но весьма глубокое и содержательное творчество, которым не пренебрегали древние авторы и которое свойственно даже ангельскому пению. То же самое говорит Рассудок и о пляске, которая рисуется у него очень вредной и глупой, если она вызывает изнеженные чувства, расслабляет волю и мужество и пробуждает женственность в дурном смысле слова. Но Петрарка в лице Рассудка весьма восхваляет пляску, если она насыщена духовным содержанием и соответствует высоким стремлениям человеческой души. На этом основании Петрарка критикует и вульгарное скоморошество. Печати и геммы только в редких случаях доставляют разумное удовольствие, но и это последнее несравнимо с теми небесными явлениями, которые создаются богом. Произведения живописи, даже если они созданы самыми талантливыми художниками, не должны пленять нас своими пустыми и бессодержательными красками и формами, но должны возводить нас к созерцанию тех картин природы, которые созданы величайшим Художником всего мира. Наконец, скульптура также важна не тем пустым удовольствием, которое она доставляет, и не просто подражанием существующему, но только тем, что она возводит к небесному познанию и к мировому Скульптору.

Если подвести итог общему обзору творчества Петрарки, то необходимо признать, что художественный предмет уже давно получил для него самостоятельное значение и обладал у него самодовлеющей созерцательной ценностью, в чем нельзя не видеть результат колоссальной работы эстетической мысли в Италии XIV в. Петрарка не только первый гуманист, но и по времени первый литератор в Европе. С другой

стороны, однако, это художественное самодовление не является свидетельством обязательного отрыва от прежних средневековых ценностей или обязательного субъективизма эстетики у Петрарки. Чувственная любовь отождествляется у него удивительным образом с максимально возвышенными небесными порывами, так что все небесное у него имманентно вплоть до чувственности, а все чувственное настолько идеально, что здесь прямо можно говорить о платонизме Петрарки, о чем и сам он говорит тоже не раз<sup>14</sup>. Вот почему следует остерегаться односторонней характеристики этого великого писателя, сводящей его то на лирику светской любви, то на обычные человеческие чувства. И это многими с большим трудом понимаемое единство духовного и светского, аскетического и полноценно жизненного, традиционно средневекового и вполне индивидуалистического и субъективистского стало возможным у Петрарки только благодаря новой и до тех пор скудно и мало формулированной эстетике созерцательного самодовления художественной предметности в XIII и XIV вв.

Для тех, кто односторонне считает Петрарку светским гуманистом и не видит вполне осознанной им самопротиворечивости индивидуалистически-гуманистического субъекта, мы указали бы на следующие два сонета.

Первый сонет (LXXVII) - чистейшая платоническая эстетика. Восхваляя портрет Лауры, написанный тогдашним художником Симоне Мартини, Петрарка пишет:

Как ни владел бы кистью Поликлет  
 И те, что с ним, - не передать нимало  
 Им красоты, что сердце мне сковала,  
 Хотя б их труд и длился сотни лет.  
 Но мой Симон воочью видел свет  
 Тех райских мест, где донна пребывала,  
 И набожно рука зарисовала  
 Ее чела достойнейший портрет.  
 Поистине: на небе, не у нас,  
 Где для души завесой служит тело,  
 Подобный труд возник в избранный час:  
 То высший дар, то рыцарское дело!  
 Его огонь в низине бы угас  
 И зрение во прахе потускнело.  
 (Пер. А.Эфроса)

Едва ли кто-нибудь усомнится в том, что здесь перед нами чисто платоническая эстетика.

Также нельзя усомниться и в том, что Петрарка уже здесь, у истоков европейского индивидуализма, вполне понимает ограниченность этого индивидуализма и невозможность для человека базироваться только на субъективизме индивидуальных переживаний. Если их взять в чистом виде, изолированно и самостоятельно, взять как последнюю опору мировоззрения, то они обязательно должны приводить к безысходным противоречиям, к тоске, если не прямо к унынию. Эту чисто возрожденческую тоску, уже не античную и не средневековую, тоску человеческого

субъекта, объявившего себя богом, но тут же увидевшего, что такое обожествление есть вздор, мы находим в таком сонете (СХХХII) Петрарки:

Коль не любовь сей жар, какой недуг  
 Меня знобит? Коль он - любовь, то что же  
 Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!  
 Так злой огонь?.. А сладость этих мук!..  
 На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?  
 Коль им пленен, напрасны стоны. То же,  
 Что в жизни смерть, - любовь. На боль похоже  
 Блаженство. "Страсть", "Страданье" - тот же звук.  
 Призвал ли я иль принял поневоле  
 Чужую власть?.. Блуждает разум мой.  
 Я - утлый челн в стихийном произволе,  
 И кормщика над праздной нет кормой.  
 Чего хочу - с самим собой в расколе  
 Не знаю. В зной - дрожу, горю - зимой.  
 (Пер. Вяч.Иванова)

Здесь точно формулированы все главнейшие антиномии новоевропейской души: любви и болезненного состояния; благих элементов любви и ее мучительных сторон; злых элементов любви и ее сладости; сознания собственной свободы и в то же самое время недовольства с обою, а также ропота на другие, объективные причины; жизни, смерти, страдания и блаженства; самоутверждения и самоотрицания в расколе с самим же собою. Это чисто возрожденческая тоска, которую европейский субъективизм и гуманизм чувствовали уже с самого начала. А дальше мы увидим, что и вообще вся возрожденческая эстетика именно такая.

### **Боккаччо**

Джованни Боккаччо (1313 - 1375), известный прежде всего как автор "Декамерона", представляет собою по сравнению с Петраркой фигуру более противоречивую и нервную, и противоречия его не могут быть сведены в высшем синтезе, ибо такового не произошло у Боккаччо. Он утверждает принципы новой нравственности и отдается власти нового эстетического идеала, но никогда вполне не удовлетворяется в создаваемом им нравственном мире, а его эстетика также свидетельствует о непреодоленных противоречиях в его взглядах на природу красоты и искусства.

Боккаччо шесть лет изучал каноническое право, но, как и у Петрарки, основным его увлечением была классическая литература. Особенно начитан Боккаччо в области древней мифологии. Но не менее пристальное внимание у него вызывает Данте, а знакомство с сонетами Петрарки делает его почитателем этого ученого-гуманиста и поэта.

О противоречивости раннего идеала Боккаччо можно судить уже по тому, что элементы платонического учения о любви совмещаются у него со стремлением

осмыслить это учение на фактах житейской любви или же помирить с требованиями темперамента. Тут же христианская мораль, чувство греховности плотской любви, которое при всей энергичности и мощи духовного порыва Боккаччо не может стать для него ступенью к Венере небесной. Об одном из ранних произведений Боккаччо "Амето" А.Н.Веселовский пишет: "...всякая кроха за мной любви упала с неба, пламя Цитеры поднимается до него и в то же время окутывает землю, мир - гигантская лестница звуков и красок, снующих одну и ту же мелодию, один и тот же образ, внизу они гуще и материальнее, наверху их очертания теряются в лоне божества. У Петрарки эта мировая обязательность любви представляется абстрактнее, у Боккаччо поражает излишняя откровенность в рассказах об увлечении Мопсы, о супружеских невзгодах Агапе, которые и не идут к делу; но Адриана счастлива в супружестве, Лия во втором браке, и обе горят Амуром и силою своего чувства поднимают до своего уровня материалиста Дионея и непочатую натуру Амето, раскрывая перед ним в перспективе образы небесной Венеры и - триединого Бога" (24, 5, 293).

Выражением той же неопределенности и противоречивости является и размытость, дробность и неорганичность образной системы ранних произведений Боккаччо. Мотивы из античных авторов переплетаются с образами дантовских видений, большое значение имеет также аллегорическая фигура Разума и пр.

Большая органичность свойственна образной системе "Фьезоланских нимф", но постановка конфликта и его разрешение здесь таковы, что мы опять-таки не можем говорить о воплощении искомого идеала: миг счастья приводит возлюбленных к гибели. Единения духовной, возвышенной, и плотской любви не произошло, но зато мы вправе говорить о более совершенном воплощении нового взгляда на мир, природу и человеческие чувства.

В "Элегии мадонны Фьямметты" Боккаччо освобождается от аллегоризма и отказывается от античных декораций. На первый план здесь выступает точность психологического анализа. По словам А.Н.Веселовского, "Фьямметта литературное переживание психологического момента, который перестал тревожить сердце, но продолжает занимать воображение" (там же, 438). Отсюда некоторая риторичность, которая, однако, не мешает ясно воспринимать всю новизну художественного открытия Боккаччо.

Совершенства художественное творчество Боккаччо достигает в "Декамероне" (1350 - 1353). Непреходящее значение этого произведения было очень хорошо осознано впоследствии, но не случайно сам Боккаччо отрекался от него в старости. Действительного совершенства достигает образная структура произведения. Поистине человек здесь занимает первое место в мире, создаваемом автором, и сам мир осознается в своей трагичности и великолепии. Природа по-настоящему становится предметом эстетического переживания. Человеческие чувства в своем выражении освобождаются от условных форм ранних произведений Боккаччо. Все богатство человеческой природы как бы впервые выступает перед нами в разнообразии ее светской, бытовой стороны. Но дело не только в реализме Боккаччо, в полнокровном и ярком изображении материальной стороны действительности.

Боккаччо в "Декамероне" впервые находит и воплощает такое сочетание различных сторон человеческого бытия, что, кажется, он действительно обретает здесь искомое самоудовлетворенное сочетание высоких нравственных порывов и самых элементарных чувственных запросов человека. Но вместе с тем остается противоречие между стилем и содержанием, которое характерно для ранних произведений Боккаччо, остается прежняя риторичность. Часто обращая внимание на мелочи, Боккаччо в "Декамероне" забывает общее. А.Н.Веселовский и замечает по этому поводу: "...чувство особи, чутье к человеческому, реальному в его соответствии с миром психики и знакомое нам свойство глаза схватывать в предмете не общее, а массу подробностей, которые художник заносит на полотно, одну за одной, в расчете, что их совокупность произведет впечатление целой жизни" (там же, 520). Но этот расчет Боккаччо не оправдывается, да он и принципиально не мог оправдаться.

Если изобразить дело в общей схеме, то процесс эволюции Боккаччо будет примерно таков: общая, лишенная разработки, поэтому еще пустая и достаточно абстрактная идея целого, мира, постепенно ослабляется, раздробляется, конкретизируется, переходит в деталь. Когда же идея оказывается уже вполне раздробившейся, когда она играет всеми красками реальной жизни, когда она рассыпается перед нами в массу прекрасных частных, тогда идея перестает уже узнавать себя в них, катартического восхождения от частного, раздробленного к целому и высшему, осмысленному единству не происходит. Мозаика распадается, за отдельными осколками, лишенными связи, оказывается пустота. Нужен был совсем небольшой толчок, маленький сдвиг, чтобы образное совершенство перестало удовлетворять автора, чтобы жизнь для него отказалась узнать себя в рассыпавшейся мозаике частных, чтобы произошел крутой перелом, приведший к фактическому отказу Боккаччо от художественной деятельности.

В "Корбаччо" этот перелом отчетлив и несомненен. Здесь уже "музы - не женщины, а нечто серьезное, целомудренное и назидательное, что не всякому доступно и граничит с философией" (24, 6, 51). Уже во второй части "Декамерона" бездумная чувственность оказывается в противоречии и борьбе с чувством греховности плотских наслаждений; голая чувственность, не одухотворенная, как некогда, силами платонического Амура, перестает быть для Боккаччо законной и вредит человеческому достоинству. В "Корбаччо" те самые же женщины, которым он так сочувствовал во "фьямметте" и "Декамероне", исключаются из числа читателей. Теперь Боккаччо ищет успокоения души в рассказах о мерзостях женщины, ибо душа его омрачена силою плотского гнева. Боккаччо перестает быть поэтом и обращается к науке. Он всецело отрицает изучение латинских авторов (новая вспышка интереса к которым заметна у него уже во время работы над последними книгами "Декамерона"), занимается греческим языком, стремится обрести цельное мировоззрение в обращении к традиционным религиозным взглядам, но так и не обретает его. Он занимается научными изысканиями, пишет трактаты "О знаменитых женщинах", "О несчастьях знаменитых людей", "Генеалогии богов" и создает географический словарь ("De montibus"). Когда во Флоренции была открыта кафедра для толкования "Божественной комедии", Боккаччо

избрали первым дантовским лектором, но его лекции не имели большого успеха. За два года до смерти в письме к Майнардо деи Кавальканти Боккаччо отказывается от "Декамерона". В июле 1374 г. скончался Петрарка, а в декабре следующего, уповая на встречу с Фьямметтой и Петраркой в лучшем мире, скончался и Боккаччо.

О взглядах Боккаччо на искусство мы можем судить по его поздним произведениям ("Генеалогии богов"). В основном здесь речь идет о поэзии. У А.Н.Веселовского дается подборка материала по этому вопросу (см. там же, 404 - 428), мы ею и воспользуемся.

Поэзия, согласно Боккаччо, стоит на одной ступени с физикой, изучающей законы природы, с богословием; она занимается высшими вопросами; обитая в небе, в божественных советах, она увлекает немногих к вожделению вечной славы, внушает возвышенные помыслы, подсказывает дивные образы и изящные речи; поэзия сходит на землю в обществе священных муз и поселяется в бедной хижине поэта, который вечно стремится скорее к возвышенному, чем к бренному, к постоянному, нежели к преходящему. Поэзия - страстное стремление найти и выразить найденное словом, побуждение, исходящее от бога и свойственное немногим. У Боккаччо есть также рассуждения о поэзии-богословии - идея, высказанная еще Петраркой, да и не им первым, разработанная Боккаччо в деталях и поддерживаемая у него рядом примеров. Постоянно сопоставляет Боккаччо поэзию и философию. И ту и другую часто упрекают в темноте, и над сочинениями философскими, как и поэтическими, нужно потрудиться: ведь и в Священном писании есть темные места, но, по слову того же Писания, святыню не бросают псам, перед свиньями не мечут бисера. Боккаччо всячески осуждает поэтов низменных и комических, но если справедливо подвергаются нападкам отдельные поэты, то само искусство поэзии стоит вне осуждения. Поэзия подражает природе, и что может быть почтеннее, как не старание воспроизвести через искусство то, что природа творит своими силами?

Боккаччо, таким образом, является одним из основателей свободной светской поэтики, аналитическая разработка системы которой носила антисхоластический характер.

Представляется неправомерным судить о Боккаччо по его "Декамерону", написанному в сравнительно ранний период его творчества, заслужившему полное осуждение у самого же его автора и перекрытому в дальнейшем творчестве Боккаччо глубочайшими рассуждениями вполне платонического характера. Это действительно переходный период европейской эстетики, когда она оказывается уже захваченной новыми антропоцентристскими веяниями, но пока считает их вполне греховными и вместо них старается базироваться на твердом фундаменте средневековой мысли. Субъективный имманентизм XIV в., безусловно, захватил Боккаччо, но Боккаччо сумел богатырским образом его преодолеть и остаться на старых позициях, впрочем уже не столь застойных и духовно неподвижных.

### **Жанр видений XIV в.**

Чтобы закончить с литературными примерами из XIV в., мы укажем на

некоторые произведения, по своему содержанию как будто чисто религиозные, и даже восторженно религиозные, и тем не менее изобилующие имманентистскими приемами, доходящими до прямой чувственности и панибратства с лицами, которые превозносятся самими же этими авторами.

Католическая святая Катерина Сиенская (1347 - 1380), почти безграмотная, ведет огромную церковную политику, воздействует на пап и королей и диктует исступленные слова, которые, повторяем, должны бы быть в ее устах благочестивыми и строгими и которые тем не менее фактически оказываются натуралистическими, натуралистическими вплоть до отвращения.

А.Гаспари, например, в таком виде передает одно из мест в письмах Катерины Сиенской: "Оденьтесь в мантию небесной любви, украсьте себя жемчугом справедливости, идите в келью познания самого себя и божественной благодати, поместите перед виноградником ваше й души собаку совести, которая лает при приближении врага" (30, 331). В другом месте сама Катерина обращается к Христу: "О, початая бочка вина, наполняющая и опьяняющая каждое влюбленное желание" (там же, 332). Согласно Катерине Сиенской, нужно любить Христа, а любить Христа - значит любить его кровь. По мнению Катерины, она пишет кровью Христа. "Она увещает вкушать кровь и любить ее, питаться кровью, тонуть в крови. Эти экзальтированные выражения постоянно повторяются в ее письмах". И подобного рода выращениями пересыпаны все письма Катерины Сиенской.

Эта смесь аллегории и символизма, а вернее, эта крайняя имманентность и субъективность для человека самых высоких и недоступных для него предметов и существ хорошо характеризуется в указанном у нас выше труде В.Н.Лазарева. Так, мы читаем у той же Катерины: "Я хочу, чтобы вы заперлись в раскрытом боку сына господня, являющемся раскрытой бутылкой, настолько наполненной благоуханием, что грех в ней кажется благоуханным; там покоится невеста на ложе огня и крови" (цит. по: 68, 2, 95).

У мистика Доменико Кавалька (1270 - 1342) религиозные образы доходят до прямого использования всех особенностей рыцарского обихода: "Подобно влюбленному, пришедшему навестить свою любимую, явился Христос к людям. Вместо пестрых одеяний влюбленного и его сплетенных из цветов венков Христос облачился в пурпур и украсил главу свою терновым венцом - знаком любви. Тем померанцам и розам, которые влюбленный кавалер приносит своей даме, соответствуют красные раны Христа, нежным и сладостным песням влюбленного отвечают вздохи и стенания пригвожденного к кресту спасителя "parole di grande amore e di tanta dolcezza" ("слова великой любви и нежности"). Вместо открытого кошелька с монетами показывает Христос рану и сердце; изящную обувь ему заменяют пронзенные гвоздями ноги. Ведя с дьяволом борьбу из-за сердца своей невесты, Христос прибегает, подобно рыцарю, к помощи оружия. На крест он восходит подобно садящемуся на лошадь кавалеру; его острые ногти это шпоры; трость, с помощью которой подносили к устам его губку, напоенную уксусом, - это копье; его залитое кровью тело - это красный рыцарский супервест; его терновый венец - это шлем; рана в



его боку - это меч; его раны на руках - это перчатки. Так образ Христа стилизуется почти до неузнаваемости, уподобляясь образу рыцаря" (68, 2, 94 - 95).

Такое же чересчур рыцарское понимание христианства мы находим и у Дисованни Коломбини (1304 - 1367). "Культ прекрасной дамы Коломбини перенес на святых, особенно почитая Марию Египетскую. Христа он называет своим "соратником" и "капитаном", своих собратьев по ордену - "рыцарями Христа", святых - "баронами и слугами Христа", образующими его отряд. Доброту и любезность Христа Коломбини объясняет в первую очередь его куртуазностью. Бог утрачивает свой строгий облик и недоступность, становясь близким человеку" (там же, 95). Кажется, большую имманентность при изображении самых высоких религиозных предметов, доходящую в буквальном смысле слова до феодально-рыцарского обихода, даже и представить себе трудно.

Может быть, не для всякого читателя становится ясным предвозрожденческий характер подобного рода имманентного снижения высочайших образов тысячелетней христианской религии. Однако расстаться с этими образами Возрождение сразу не могло. Сначала оно делало их человеческими и близкими к наличным тогда формам индивидуальной и общественной жизни. А потом уже наступила эпоха и полной независимости идеального человека с его окружением от тысячелетней весьма строгой и аскетической теологии. Мы хотели бы указать на тот тип аллегии данного столетия, когда основные принципы Возрождения, вроде природы, разума, добродетели вместе с их гармонией, начинали играть прямую и буквальную роль.

Поэт Брунетто Латини после некоторого большого тревожения, "когда он снова получает возможность обратить внимание на предметы внешнего мира, видит вокруг горы, всякого рода тварей, людей, животных и растения, причем все они повинуются благородной женщине. Это - Природа, которую он описывает. Сперва несколькими штрихами, напоминая философию Боэция, но потом с безвкусицей и мелочностью обрисовывает все детали женской красоты: волосы, лоб, глаза, губы, зубы и т.д. Она преподает поэту различные поучения о самой себе, о сущности Природы и ее отношении к Богу, о сотворении всех вещей, об ангелах и о падении надменных среди них, о человеке, о душе и об ее силах, о теле, о пяти чувствах, о четырех элементах и о четырех темпераментах, о семи планетах и о двенадцати созвездиях Зодиака. От астрономических сюжетов делается весьма неискusstный переход к географии; именно Природа оставляет автора; она должна идти по своим делам через весь мир, и эти-то дела он теперь и видит, он видит находящиеся под ее господством главнейшие реки, которых четыре, т.е. четыре реки, истоками своими находящиеся в раю; они поименовываються; а равно и страны, по которым они протекают; упоминание о Востоке дает повод к перечислению множества праностей и зверей" (30, 167 - 168).

Подобного же рода аллегорический метод употребляет Брунетто Латини и для живописания добродетели: "Тут Природа побуждает его продолжать путь; он снова скачет через непроходимый дремучий лес и достигает веселой равнины, где сидит на престоле императрица, повелевающая многими властителями и мудрыми мужами; это - Добродетель, ее дочерьми являются четыре королевы, четыре основные добродетели,

замки которых они поочередно посещают" (там же, 168).

Франческо да Барберино в одном своем трактате таким образом специально изображает и другие аллегорические фигуры: "Madonna есть аллегорическое существо, благородная царица, нисшедшая с небес, первородная дочь Всевышнего, бывшая в Духе Божиим прежде других созданий; она распространяет свет по всему миру; она враг невежества, сестра и руководительница добродетелей; через нее усматривают на земле истину и все то, что мы можем познавать о божественном Духе. Luce Eterna говорит о своей принадлежности к ее двору; Carita; Amore и Speranza указывают на пути, ведущие к ней; Intelletto - ее привратник. "Моя природа, - говорит она, - такова, что многие берут от меня, но я остаюсь целой, - я всюду, в небесах и на земле". Она дает пить из источника, который не высыхает, дарит автору в награду, когда он передает ей свою книгу, камень из своей короны, который должен ему открыть все, исключая вещи, которые Бог оставил для самого себя. Кто же эта благородная жена? Автор не называет ее имени, но, как он думает, мы все можем узнать ее по его изложению. Раньше обыкновенно предполагали, что это Мудрость" (там же, 172). А.Гаспари соглашается с мнением, что это - "мировой Разум, который, будучи непосредственной эманацией Божества, проникает своей силой весь мир и озаряет человеческий дух" (там же), Intelligenza которая появляется у Франческо да Барберино и других произведениях.

## **Глава четвертая. ОБЩИЙ РЕЗУЛЬТАТ РАССМОТРЕННОЙ ЭПОХИ**

Таким образом, даже и то направление мысли, которое, казалось бы, должно было падать ниц перед божественными или священными предметами и существами, даже и мистика XIV в. вся проникнута духом имманентно-субъективного самоутверждения человека. Можно сказать, не оставалось уже ничего материального, что не приписывалось бы здесь священным предметам. Такое панибратство с вековыми святынями стало возможным только накануне совершенно новой эпохи, а именно накануне подлинного и окончательного Ренессанса. Это панибратство навсегда осталось в западном искусстве, чем и объясняется столь огромное множество библейских сюжетов в новоевропейской живописи. Дело ведь не в самом сюжете, который, судя безотносительно, везде и всюду мог быть каким угодно; и вовсе не в этом существо возрожденческой живописи. Вся сущность дела заключается в том, что почти вся эта сюжетность именно библейская, христианская, евангельская, церковная и богословская. Нужно было обязательно снизить все высшие начала, и снизить их до обыкновенного человеческого понимания. Нужно было имманентизировать вообще все искусство, оторвать его раз и навсегда от церковной связанности, сделать его чистым и бескорыстным художеством, созерцательно любоваться им, а не падать перед ним ниц, не плакать о своих грехах и не уповать при помощи их искоренения на свое вечное спасение.

XIV век в этом отношении произвел в умах такую революцию, что в дальнейшем

часто было даже совсем неинтересно опять возвращаться к этому мистическому панибратству. Художественная предметность раз и навсегда была оторвана от священной истории, раз и навсегда получила самодовлеющее значение, так что даже такие произведения искусства, которые не имели никакого отношения к религии, даже они скрытым образом базировались на религиозном отрыве искусства от церкви. Правда, нужно сказать, что эта духовная революция давалась тогдашним людям весьма нелегко. Большинство из них либо делали вид, что художественное творчество вообще не имеет никакого отношения к религии или касается религии в абстрактно-платонических и неоплатонических формах, либо даже каялись в греховности столь энергично продвигаемого вперед светского искусства. Эти покаяния мы часто встречаем в эпоху Ренессанса. Но они говорят только о духовной беспомощности тогдашних художников и о том, что европейское возрождение, собственно говоря, не удалось. И все же средневековые позиции были преодолены, хотя и не было той силы, которая могла бы их окончательно одолеть. Универсальным примером такой беспомощности являются лютеранство, Реформация и вообще весь протестантизм. Субстанциальный характер высших святынь как будто бы оказывается здесь преодоленным. Но надвигалась новая сила, а именно субъективный априоризм, который тоже претендовал на абсолютизацию человеческой личности и который на несколько веков задержал полную эмансипацию западного человечества от средневековой мифологии. Для полного разрыва даже и с мифологией понадобились целые века эмансипированного мышления, не получившего для себя мирового господства еще и в наши дни.

## РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

### Глава первая. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

#### Логика исторического развития

Как мы уже отмечали выше, эпоха Ренессанса - очень сложная эпоха. Здесь перед нами предстают сотни имен, десятки трактатов об искусстве, и только часть из них посвящена непосредственно эстетике.

К тому же ученые последнего столетия до крайности запутали вопрос о Ренессансе. У одних эпоха Ренессанса захватывает значительную часть как средневековья, так и Нового времени, у других - никакого Ренессанса не было, а все его элементы можно найти в самые дни Европы культурах. То Ренессанс порвал со средневековьем, а то, как утверждают некоторые историографы, почти все возрожденческие новаторы в конце концов каялись и проклинали свое новаторство; то Ренессанс никогда не порывал с платонизмом, особенно в своей борьбе с аристотелевской католической ортодоксией, а то аристотелизм захватывал передовые позиции и становился не больше и не меньше как философией и эстетикой всего

реформаторского движения.

Среди всего этого хаоса как учености, так и дилетантства нам хотелось бы соблюсти хотя бы одну линию, а именно линию последовательного логического развития возрожденческой эстетики. При таком подходе часто приходится поступаться и хронологией, так как более развитое иной раз возникает раньше менее развитого. Здесь приходится расстаться и с характеристикой эстетики по отдельным странам, что тоже потребовало бы слишком обширных исследований. Наконец, приходится расстаться даже с мечтой дать какую-нибудь единокобразную характеристику того или иного деятеля Ренессанса, поскольку за несколько десятилетий своего творчества такой деятель иной раз захватывал самые разнообразные периоды Ренессанса. Единству исследования во многом мешает отчаянный психологизм самих деятелей Высокого Ренессанса. Многие художники этого времени творят одно, а думают совсем другое. Они часто создают действительно новые художественные формы, так что можно несколько не сомневаться в их новизне, но эти же мастера в то же самое время в своей внутренней и духовной жизни буквально разрываются на части, не знают, что делать, бесконечно каются и попеременно бросаются от одной художественной позиции к другой. Остается поверить одному историку стиля (Кон-Винер), который утверждает, например, что Леонардо да Винчи является одновременно и начинателем Высокого Ренессанса, и его завершителем (см. 60, 167).

Мы начнем с того периода Ренессанса, который, кажется, у большинства исследователей выступает как период именно раннего Ренессанса. Мы не будем здесь заходить особенно далеко, а перескажем то, что говорит об этом упомянутый Кон-Винер. Вероятно, большинству наших читателей будет разочаровано. Но мы напомним, что наша работа является только общим вступительным очерком эстетики Ренессанса и не претендует на исчерпание предмета. Что же касается Кон-Винера, то его характеристика итальянского Ренессанса по крайней мере проста и понятна, чего нельзя сказать о большинстве прочих исследований Ренессанса, часто вообще избегающих давать картину четкого развития эстетических периодов (см. там же, 150 - 172). Сюда же примыкает у Кон-Винера характеристика и германского Ренессанса (см. там же, 173 - 194).

### **Свободная человеческая индивидуальность**

Нас не должно удивлять то обстоятельство, что в раннем Ренессансе выдвигается на первый план свободная человеческая индивидуальность и что эта индивидуальность обычно выражена здесь весьма сильно. Уже в эстетике проторенессанса, в лоне католической ортодоксии, мы отметили постепенный и неуклонный рост философско-эстетического мышления в направлении индивидуальных характеристик. Тогдашние авторы, еще не порывая с прежним мировоззрением, - и это относится уже к Фоме - пытаются формулировать свободную индивидуальность покамест еще только в области учения о форме, максимально насыщенной и даже рассматриваемой как предмет самостоятельного эстетического любования. В XIII в. все это еще было, однако, слито с другими философскими и художественными стилями, о которых в свое

время мы сказали достаточно. Теперь же, с начала XV в., сильная и свободная человеческая индивидуальность выступает весьма заметно и уже на достаточно крепком основании. И подобного рода свободная человеческая индивидуальность навсегда остаётся характерной для эпохи Ренессанса, хотя пониматься она будет везде по-разному, её сила будет трактоваться весьма прихотливо, вплоть до полного бессилия, и даже её самостоятельное субстанциональное существование тоже будет всегда неустойчивым.

Только одно обстоятельство необходимо иметь в виду, чтобы все подобного рода рассуждения об индивидуализме эпохи Ренессанса не превратились в общую фразу и не стали той банальной характеристикой, которой историки пользуются для изображения самых разнообразных исторических эпох. Это обстоятельство заключается в том, что выдвинувшаяся на первый план человеческая личность обязательно мыслится физически, телесно, объёмно и трёхмерно. Это важно прежде всего для характеристики самого искусства эпохи Ренессанса, которое доводит самодовлеюще-эстетическую форму Фомы Аквинского до рельефно представляемого и изображаемого тела. Но эта телесно-рельефная индивидуальность, эта личностно-материальная человеческая субъективность, эта имманентно-субъективная данность человеку всего окружающего, вплоть до самых последних тайн, совершенно заново ориентирует человека и все его жизненное самочувствие. Человек как бы обновляется, молодеет и начинает находить счастье своей жизни в беззаботности, в легкой и эстетической самоудовлетворенности, в красивой жизни, о бездонных глубинах и о трагической напряженности которой человеку Ренессанса часто вовсе не хочется даже и думать. Правда, легкомысленную значимость такой беззаботности возрожденцы начинают понимать очень рано, и, как мы увидим ниже, представители итальянского Высокого Ренессанса, несмотря на это самодовление жизни, несмотря на эту арифметически симметричную пропорциональность и гармонию свободной жизни, чувствуют также и границы такой личностно-материальной эстетики. Однако сначала посмотримся и вслушаемся в это обновление человеческой личности, в это её помолодение, которое всем известно хотя бы по первым сценам "Фауста" Гете. Вот как характеризует этот возрожденческий индивидуализм французский историк литературы и культуры Ф.Монье: "Ещё недавно, в средние века, запрещалось, как идолопоклонничество, сооружение статуй современникам; кватроченто ничего другого не делает, как воздвигает алтари в честь возрожденного человека, которого Альберти оделяет идеальными размерами и который представляется Кастильоне по своему изяществу "существом не рожденным, но искусно изваянным собственными руками какого-нибудь бога". Красота человека, воля человека, превосходство человека, бесконечная возможность человека - не мнения, а догмы. Век открывается трактатами старого богослова Джанотто Манетти "О достоинстве и превосходстве человека" и заканчивается трактатом "О достоинстве человека" молодого князя Пико делла Мирандола, который рассчитывал представить Европе живое доказательство этого достоинства своею ученостью, своею молодостью и своею красотой. Папа Павел II, по словам Платины, желал бы называться в качестве первосвященника "красивым

человеком" - "il formoso". Купец Ручелаи благодарит Бога за то, что он создал его человеком, а не животным. Тиранн Бентивольо заявляет в надписи на башне своего дворца, что он человек, "которому по его заслугам и благодаря счастью даны все желаемые блага". "Человек, - говорит Леоне-Баттиста Альберти, - может извлечь из себя все, что пожелает". "Природа нашего духа всеобъемлюща", - говорит Маттео Пальмери. "Мы рождены с тем условием, - говорит Пико делла Мирандола, - что мы становимся тем, чем мы желаем быть"" (81, 37).

Если всерьез принять такого рода особенности возрожденческого учения о человеке, то можно сказать, что в те времена происходило какое-то прямо обожествление человека. В настоящей работе мы предпочитаем употреблять более понятный термин "абсолютизация" человеческой личности со всей ее материальной телесностью. То же мы находим и у Ф.Монье: "Да, это так: человек - бог. Если кватроченто, совершенно забывший о первородном грехе, имел религию, это была религия человека. И это нечестие находит себе оправдание в том, что современная эпоха создала столько прекрасных образцов человеческого рода, столько вполне здоровых существ, столько универсальных гениев..." (там же, 38).

В последующие века найдутся философы, которые будут выводить существование человека из мысли о человеке из идеи человека, из философии человека. Это все совершенно чуждо Ренессансу, который, по крайней мере вначале, исходит просто из человека как такового, из его материального существования. В последующие века возникнут теории, которые будут выдвигать на первый план мораль и будут выводить сущность человека из его моральной сущности. Для подлинного возрожденца всякий морализм такого рода был бы чем-то только смешным. Но из чего же в таком случае исходил возрожденческий человек и на чем же пытался себя обосновать? Как мы уже говорили, этой основой была для него только личностно-материальная основа. Но можно сказать и иначе. Это была для него жизнь; и по скольку такая жизнь мыслилась личностно-материально, она была свободна от всяких тяжелых и трудновыполнимых заповедей, была основана на веселой, если не прямо легкомысленной беззаботности, на привольной и безмятежной ориентации. Прочитаем еще некоторые рассуждения из Монье: "Жизнь - это что-то таинственное, что в средние века бичевалось, теперь бьет ключом, входит в полную силу, расцветает и дает плоды. Художники прежнего времени рисовали на стенах кладбищ "триумфы смерти"; художник Лоренцо Коста рисует на стенах церкви Сан Джакомо Маджиоре в Болонье "Триумф жизни". "Там, где есть жизнь, - говорит Пико делла Мирандола, - есть душа, где есть душа, там есть ум"" (там же, 38).

Однако стоит привести те рассуждения у Монье, которые специально рисуют то приволье и раздолье, которое создавали в себе и вокруг себя по крайней мере итальянские возрожденцы. Это было, конечно, весьма тяжелой иллюзией, от которой сами же возрожденцы очень много страдали, в которой они каялись и от которой они хотели отойти, но отход этот тоже давался им с большим трудом и, можно сказать, почти никогда не удавался полностью. "Человек живет полною и широкою жизнью, всеми порами и всеми чувствами, без торопливости и без нервности, без усталости и

без горя. Он с удовольствием встает утром, с удовольствием вдыхает аромат неба и растений, с удовольствием садится на лошадь, с удовольствием работает при свечке, с удовольствием развивает свои члены, дышит, суц ествует в мире. Кажется, как будто он вбирает в себя при каждом дыхании двойное количество кислорода. Отнюдь не противный самому себе, он живет в мире с окружающей средой и с собой. Он считает, "что большего блаженства нет на земле, как жить счастливо".

Он гонит горе как бесчестье или как нечто не стоящее внимания, употребляя против собственных страданий и против чужих страданий всякого рода легкие средства, какие внушит ему его эгоизм и какие позволит ему его сила. Вспоминать о чем-нибудь приятном, спать, любить, пить, играть на каком-нибудь инструменте, танцевать, играть в орешки, ловить рыбу удочкой, как Август, бросать камешки так, чтобы они прыгали по воде, как делал Сципион, - все это составляет содержание одного из рецептов, которыми располагает Леоне-Баттиста Альберти для сохранения душевного спокойствия. Он нисколько не страдает от разобщенности с людьми; вместо того чтобы обнаружить ему его слабость, его положение дает ему повод выказать новую энергию. Он не испытывает никакого грустного нас троения оттого, что он представляет из себя единственное, оригинальное, отличное от других существ. Он не беспокоен, не возбужден, не беспорядочен. В богатом и обновленном организме кровь течет без задержки и не уменьшаясь, мускулы играют свободно, силы и способности уравниваются". "Действие и желание стоят на высоте; сила в гармонии с волей; пульс ровный, движения спокойны; усилия делаются охотно, и внимание так легко возбуждается, так долго сохраняется и так отзывчиво на все, что можно было бы сказать, что это девственная сила, которой никогда еще не пользовались" (81, 38 - 39).

Эту никогда не повторяющуюся в жизни европейского человечества стихию помолодения, стихию беззаботной и привольной ориентации среди всех трагедий жизни, эту яркость, полноту и некоторого рода бесшабашность ранней юности мы должны учитывать при характеристике Ренессанса в первую очередь. Тут же, однако, историческая справедливость заставляет признать, что ранняя и безответственная юность Ренессанса кончилась довольно быстро. Очень скоро стала ясной полная невозможность базироваться только на такой беззаботно-привольной личностно-материальной основе жизни. Можно сказать, что весь Ренессанс представляется нам борьбой между этой беззаботно и привольно чувствующей себя юностью, с одной стороны, и постоянным стремлением базировать нормы человеческого поведения на чем-нибудь ином, гораздо более солидном, а не просто только на одной изолированной и иллюзорно-свободной человеческой личности. Чем более созрел Ренессанс, тем более интенсивно переживалась трагедия этой иллюзорно-свободной человеческой личности.

### **Самостоятельность искусства**

Имея в виду такого рода характеристику Ренессанса как типа культуры, посмотрим, какое искусство и какие воззрения на красоту могли развиваться в эту эпоху.

В этот век раннего Ренессанса (хронологически он определяется по-разному, но приблизительно 1420 - 1500 гг.) уже господствует большая телесная расчлененность выражения и большая индивидуальность отдельных его моментов, построенная на объемно-рефлексных приемах, с одной стороны, а с другой очень яркие попытки синтезировать эту раздельность и создать ту единораздельную, но уже рельефную цельность, которая, вероятно, являлась наиболее яркой чертой и Ренессанса вообще, и Ренессанса уже в первые десятилетия XV в. В эти десятилетия особенной дифференцированностью частей человеческого тела отличается Донателло (1386 - 1466) и особенной склонностью к слиянию раздельных моментов в целое - Вероккио (1435 - 1488).

Склонность к ясной рельефной раздельности сказывается здесь также и в том, что живопись и скульптура становятся самостоятельными искусствами, отделяясь от архитектуры, с которой раньше они составляли единое целое. Правда, уже в это время намечается разделение тектоники и декоративности, что в дальнейшем прямо приведет к полному разделению конструктивных и декоративных форм в архитектуре. Выделение сильной личности уже и здесь, в период раннего Ренессанса, несколько не мешает утонченной миловидности выражения, которая сосуществует рядом с методами сильной характеристики движений.

### **Главнейшие художники**

Скажем несколько слов об искусстве раннего Ренессанса, отсылая пытливого читателя за более подробными разъяснениями к общим руководствам по истории западного искусства. Обыкновенно начинателями раннего Возрождения считают Мазаччо (1401 - ок. 1428), Донателло (1386 - 1466), Брунеллески (1377 - 1446), которые относятся к флорентийской школе художников.

Историки искусства выдвигают у Мазаччо на первый план как раз изображение человека достойного и уверенного в себе или же настроенного лирически, а иной раз даже и кокетливо, на основе трехмерного изображения человеческого тела, отчего живопись начинает производить некоторого рода скульптурное впечатление. С эстетической точки зрения это действительно и есть начало раннего Ренессанса, когда на первый план выступил личностно-материальный принцип с необходимыми для него до известной степени интимными, до известной степени самоуверенными и во всяком случае объемно данными личностно-телесными методами. Для этой объемной телесности как раз и понадобились античные образцы, которые, как это ясно само собою, привлекались здесь вовсе не в буквальном виде, а только для характеристики личности нового типа.

Что касается Донателло, то достаточно будет указать хотя бы на его общеизвестного "Давида". Уже одно то, что Давид стоит обнаженным, свидетельствует, что для Донателло меньше всего имела значение ветхозаветная легенда сама по себе. А то, что Давид изображен в виде возбужденного молодого человека с огромным мечом в руках, свидетельствует не об абстрактной античной телесности, но о теле человека, только что одержавшего великую победу. Крестьянская, или, точнее сказать,



пастушеская, шляпа на его голове тоже конкретизирует античную абстрактность в совершенно определенном отношении.

Брунеллески еще при жизни прославился как архитектор, построивший купол собора во Флоренции. Купол этот отличается от византийского изяществом, легкостью и плавностью разного рода архитектурных приемов, анализировать которые здесь не место. Но соединение величавости и изящества - это новшество, которая характерна как раз для раннего Ренессанса. Другие постройки Брунеллески историки искусства тоже характеризуют как нечто новое в смысле изящества, легкости, декоративной приятности, согласованности отдельных мелочей с целым без всякой формалистической обобщенности, где легкость вполне лишена готической бестелесности. Умеет Брунеллески также и архитектурно отождествлять плоскость с объемом. Но не меньшее, а, может быть, даже и большее значение приобретает то, что у него последовательно проводится метод пропорциональной кладки, опять-таки без подчинения художественного целого формалистически понимаемым пропорциям, а, наоборот, с пониманием этих пропорций в их подчинении художественному целому, т.е. с пониманием их как живых. Это же нужно сказать и о таких художественных элементах античности, как ордер или колонна. Брунеллески широко ими пользуется, но пользуется не сухо, не академично или археологично, без малейшего формализма. Они тоже введены только для оживления фасада, и такой оживленный, декоративный фасад даже в церквях производит отнюдь не церковное впечатление. Легкость, приятная пестрота и широкое использование декоративных приемов будут отличать Брунеллески даже от более строгой архитектуры Высокого Ренессанса.

Из других мастеров раннего Возрождения, а именно из умбрийской школы, мы бы назвали Пьеро делла Франческа (ок. 1420 - 1492), который хотя и пользуется более простыми и умеренными формами, чем работавший во Флоренции Брунеллески, но зато обращает на себя внимание своим необычайным колоризмом, также свидетельствующим об изощренной итальянской чувственности тех времен. У одних эта чувственность проявлялась в объемности и рельефности фигур, у других - в легкой декоративности, у третьих - в использовании методов пропорций. А о Пьеро делла Франческа у современного историка искусства мы читаем: "...его фрески сверкают чистыми, яркими цветами, краски исполнены радующей, пленительной лучезарности. Он любит нежно-розовые и сиреневые тона, изумрудную зелень, лимонную желтую, прозрачную голубую, но рядом с этим не пренебрегает густыми малиновыми и насыщенно синими цветами. Он дает эти краски в их чистом, незамутненном виде, и вместе с тем они не пестрят его произведений, а сливаются в гармоническое целое" (8, 34).

Менее значащей была североитальянская художественная школа. Здесь отмечается некоторое влияние северной готики. Главный представитель этой школы Мантенья (1431 - 1506) известен чеканной ясностью своих изображений, доходящей иной раз даже до сухости. В противоположность этому еще одна художественная школа в Италии XV в., именно венецианская, в лице своего главного представителя Джованни Беллини (ок. 1430 - 1516) дала неувядаемые образцы тонкого и

созерцательно-самодовлеющего покоя. Это искусство значительно восполнило собою ту эстетику раннего Ренессанса, которую мы знали до сих пор. Ведь самодовлеющее любование предметами искусства - это тоже новая черта, специфическая для Ренессанса, если сравнивать его со средневековьем. В период средневековья не нужно было особенно глубоко и долго любоваться художественными произведениями. Это считалось даже грехом. На художественное изображение надо было молиться, а не любоваться в свободном и самодовлеющем созерцании. У Беллини же это эстетическое любование выступает на первый план; его картины создавались так, что вызывали у зрителей именно такого рода свободное и чисто эстетическое наслаждение.

Уже этот краткий перечень школ и художников в Италии XV в. с полной очевидностью свидетельствует именно о новом и вполне свободном эстетическом чувстве и художников, и тех зрителей, на которых они рассчитывали. Более подробный обзор художественных произведений XV в. в Италии дает огромное количество примеров именно такого нового эстетического самочувствия помолодевшего и освобожденного человека. Однако и приведенные у нас примеры достаточно говорят о новой, возрожденческой художественной практике, покам есть только о практике раннего Возрождения. Высокий Ренессанс будет несравненно сложнее и психологически запутаннее. Тот трагизм, который проступал уже в произведениях Мантеньи, у художников Высокого Ренессанса часто будет играть даже доминирующую роль ввиду разочарования в слишком беззаботном лично-материальном понимании жизни. Но те беззаботность и привольное самочувствие, которые характерны для юной психологии раннего Ренессанса, собственно говоря, никогда не исчезнут в течение всего Ренессанса. И в тех случаях, когда они не найдут для себя полного выхода, они все равно войдут необходимым элементом в общее жизненное самочувствие художников и зрителей, часто близкое к прямому трагизму.

### **Художественное мировоззрение**

Здесь мы подходим к формулировке того, что нужно назвать художественным мировоззрением Ренессанса. Вообще говоря, основа этого мировоззрения платонизм, иной раз даже и неоплатонизм, который в те времена еще не отличали от старого платонизма. Но платонизм этот является по преимуществу как бы задним фоном соответствующего художественного творчества. Платоновская идея здесь продолжает, правда, признаваться в своем абсолютном существовании. Однако используется она скорее как общий принцип, как художественная модель, как метод аналитически и дифференцированно данной цельности. В течение всего Ренессанса неоплатонизм принимал самые разнообразные формы.

При всей невозможности четко разделять ранний и Высокий Ренессанс, при всей их очень часто наблюдаемой взаимной диффузии все же углубленный психологизм и трепет личных переживаний, глубины личного самораскрытия, вероятно, как раз и являются тем, что отделяет Высокий Ренессанс от раннего Ренессанса.

Уже по одному этому неоплатонизм Высокого Ренессанса необходимо резко отличать от неоплатонизма раннего Ренессанса. Ранний Ренессанс в этом отношении

гораздо суше и формальнее, его закономерности имеют скорее линейный или пусть даже рельефный, но все-таки по преимуществу телесный, объемный, или трехмерный, характер. Правда, этот геометризм отнюдь не кончается в период раннего Ренессанса, а, наоборот, углубляется и утончается в период Высокого Ренессанса. Но Высокий Ренессанс, повторяем, прибавляет к этому нечто совершенно новое, а именно он предполагает гораздо более глубокую личностную основу, которая невольно заставляет нас усерднейшим образом ее рассматривать, и притом гораздо пристальнее, чем начатки психологизма в период раннего Ренессанса. Высокий Ренессанс уже не отличается той стихией привольной беззаботности, которая так характерна для раннего Ренессанса. На протяжении всех веков Ренессанса она никогда не уничтожается окончательно, но для стадии Высокого Ренессанса не может считаться ведущей.

Наконец, уже и в этот период раннего Ренессанса сильно дает себя чувствовать тот философский и эстетический имманентизм, который был, как мы говорили, по преимуществу завоеванием XIV в. Но теперь уже не нужно было так панибратствовать с возвышенными предметами, которые считались таковыми как раз именно у самих же этих имманентно мыслящих авторов. Раньше шла ожесточенная борьба за субъективный имманентизм, т.е. за безусловное очеловечивание всего надчеловеческого. Поэтому изображение, например, Христа в виде феодального или рыцарского кавалера было большой новостью, волновало умы и звало к каким-то новым, еще небывалым горизонтам художественного творчества.

Для XV в. это уже не было проблемой. Не было нужды панибратствовать со святынями, так как и без того стало всем ясно, что искусство имеет самостоятельное значение, что оно может не иметь никакой связи с церковной жизнью или эта связь только внешне сюжетна, а теперь уже не надо было преклоняться перед платоновским миром идей путем снижения их до уровня бытовых человеческих ощущений. Но тем самым и само отношение к платонизму стало гораздо спокойнее, потому что платоновскую идею, без всякого намеренного ее снижения, можно было вполне беззаботно трактовать просто как художественную модель. Это несколько не мешало пользоваться теми отчетливыми художественными формами, объяснение которых античный человек как раз и находил в платоновских идеях или в аристотелевских формах. Наоборот, неизменно положительное отношение к платонизму при всем очеловечивании платонических идей несколько не мешало теперь пользоваться формами античной пластики, которые тоже по-пифагорейски измерялись числами и геометрическими фигурами и, получали ясный дифференцированно-аналитический, но в то же время единый, целостный характер. Платонические идеи в связи с требованиями века обретали новую характеристику, а именно использовались по преимуществу в виде порождающих моделей (моделирующий характер вполне был свойствен им и в античности, хотя являлся там только подчиненным моментом). С другой стороны, и это тоже ввиду требований века, они использовались теперь для углубленного психологизма, черты которого тоже наблюдались в античности, но, несомненно, в более скромном и мало развитом виде. Поэтому глубочайшим образом ошибаются те исследователи Ренессанса, которые отрицают для него величайшее

значение платонизма. Платонизм здесь везде был, а в борьбе с аристотелевской схоластикой даже имел безусловно передовое значение. Но конечно, необходимо учитывать особенности тех пестрых столетий, которые носят в науке название Ренессанса, чтобы понимать всю огромную специфику возрожденческого платонизма.

Существует очень много типов неоплатонизма. Античный неоплатонизм основывался на зрительно-данной космологии: наиболее совершенной красотой считался зрительно и вообще чувственно воспринимаемый космос. Средневековый христианский неоплатонизм возник на почве глубочайшим образом интенсивного вероучения об абсолютной личности: наивысшая красота - это божество и творимый им мир, если последний рассматривать в его первоначальной чистоте или в той вечности, которая будет после искупления грешного мира. Возрожденческий неоплатонизм в качестве своего исходного первообраза имеет телесную оформленность человеческой личности, рельефную, математически исчисленную и рассматриваемую как предмет самодовлеющего эстетического удовольствия. Чувственный космос, единый и надмировой бог, творец мира, и личностно-телесный отдельный человек - вот те три модели, которые были в свое время порождающими моделями для понимания мира, жизни, человека и искусства. Эти порождающие модели в их отношении к порожденным копиям везде рассматривались при помощи одного и того же аппарата неоплатонических категорий.

Таким образом, для Возрождения неоплатонизм имел скорее структурное и методологическое значение, чем содержательное. По своему же существенному содержанию Ренессанс резко отличался от античности и от христианского средневековья. Впрочем, исторически взаимная диффузия этих трех типов неоплатонизма всегда была огромной даже и по своему существенному содержанию. Но чтобы разобраться в какой-нибудь диффузии, необходимо знать, что же именно присутствует в ней и между чем именно она совершается.

В дальнейшем мы как раз и убедимся в наличии этой эстетической специфики в эпоху Ренессанса. Но уже сейчас можно сказать, что именно "нервозная" и телесно данная человеческая индивидуальность, стремившаяся к своей собственной абсолютизации, хваталась сначала за то, что более доступно. Для всякого человека, конечно, доступнее, всего сама форма вещей, поскольку этой своей формой они только и отличаются друг от друга. Но, ухватившись за форму вещей, возрожденец тут же понимал всю недостаточность подобного слишком общего подхода. Нужно было изображать вещи не сами по себе, но такими, как они являются самому человеку. При этом не нужно было особенно углубляться в эстетику чувственного восприятия, чтобы заметить, например, схождение тех линий, которые около нас кажутся параллельными, на горизонте же, наоборот, друг друга пересекают, сливаются в одной точке. Отсюда перспектива - любимейшая и необходимейшая проблема всякого возрожденца, и практика и теоретика. Далее, формальное соотношение линий, плоскостей и тел независимо от их содержания и наполнения тоже страстно любимая тема всякого мыслящего возрожденца. Отсюда такие проблемы, как проблемы гармонии, симметрии, пропорций, числовых канонов, ритма, которыми проникнуто в эпоху

Ренессанса даже и само понятие красоты. Ниже, у Альберти, мы прочтем, что высшая красота есть не что иное, как целостное соотношение частей, или гармония, что понимаемые в этом смысле красота и гармония проникнуты и образованы числом, что они - продукт Разума, божественного или человеческого, что природа, взятая сама по себе, есть только ничего не значащий материал, а ее красота полна разума и души и в целом есть создание богов, что произведение искусства в каждом своем моменте является символом той или иной идеальной конструкции (отсюда у Альберти теория "завесы").

Что все это структурно-математическое понимание красоты специфично для Ренессанса, и уже для раннего Ренессанса, это ясно; отсюда неизмеримо тщательный и дотошный анализ всех арифметических и геометрических соотношений любого произведения искусства. Характернее всего это, как мы в дальнейшем убедимся, опять-таки выражено у Альберти в его учении о "зрительной пирамиде". Весь этот математический структурализм, конечно, восходит своими корнями к античному пифагорейскому платонизму. Но в сравнении с возрожденческой детализацией вопроса вся античность представляется наивным детством. Вот почему пифагорействующий платонизм Ренессанса с точки зрения всемирно-исторического процесса является переходом от античной наивно-зрительной космологической эстетики к математическому естествознанию XVII в., которое благополучно просуществовало целых триста лет и не исчезло после Эйнштейна, став лишь частным случаем еще более общего и все того же математического естествознания.

В заключение общего наброска художественного мировоззрения раннего Ренессанса мы еще и еще раз должны сказать об огромном значении платонизма в эту эпоху. Очень часто, особенно в популярной литературе, под платонизмом понимается унылая дуалистическая метафизика, в которой идеи суть не что иное, как абстрактные понятия, представляемые в виде самостоятельных субстанций, ничем не связанных с материальными вещами, с природой и с человеческой жизнью. Такого рода платонизм кое-где пытался утвердиться в античных философских школах, да и то безуспешно; а уж самому Платону он не только не был свойствен, но Платон только и занимался тем, что опровергал его почти в каждом своем диалоге.

Подлинное платоническое учение об идеях возникло из того простого житейского наблюдения, что вода, например, замерзает и кипит, а идея воды не замерзает и не кипит и что без понимания идеи воды нельзя понять и того, что такое сама вода. Чем вода отличается от камня? Очевидно, не материальностью, потому что вода и камень одинаково материальны. Совершенно ясно, они отличаются друг от друга только тем, что мы каждый раз по-разному отвечаем на вопрос "что это такое?" В одном случае мы говорим, что вода есть вот это, а в другом случае что камень есть вот то, совсем другое. Следовательно, вода и камень отличаются друг от друга не материей, но разной структурой материи, разным смыслом материи, разными идеями той или другой материальной вещи. В этом виде платонизм всегда был весьма удобной теорией для обоснования разнообразных мировоззрений. Ведь можно собрать все идеи материальных вещей в одно целое - получится мир идей. Однако только в очень редких

и чересчур абстрактных, чересчур метафизических философских системах этот мир идей терял свое значение порождающей модели для вещей и превращался в нечто совершенно изолированное от этих вещей, в нечто не имеющее с ними ровно никаких отношений.

Можно ли после этого удивляться, что возрожденческий человек обратился к платонизму? Ведь он тоже хотел как-нибудь обосновать свою индивидуальность, свою личность и свободу, свое привольное и беззаботное существование, свой приятный и нетрудный прогресс. Здесь платонизм именно укреплял такого рода индивидуальность, такого рода личность, такого рода свободу и прогресс. Лишь нужно было эти платонические идеи понимать несколько человечнее, несколько теплее и несколько интимнее. Платонизм и неоплатонизм в эпоху Ренессанса не только не отрывали человека от его светского существования, а, наоборот, укрепляли его, обосновывали его, делали солидным и прочным. На свой манер это делал уже и аристотелизм. Но в глазах возрожденца последний слишком скомпрометировал себя своей связью со средневековой ортодоксией. И хотя аристотелизм по самому существу своему вовсе не был абсолютно противен возрожденческому мировоззрению и многие возрожденцы определенно им пользовались, тем не менее удобнее всего, глубже всего, реальнее всего, человечнее всего и, в конце концов, интимнее всего был тогда именно платонизм, который очень часто мог переходить в прямой энтузиазм по отношению к человеку, природе и их красоте, а не аристотелизм, возникавший из бесконечных размышлений над расчленением понятий и над абстрактно-научным обоснованием нового жизнепонимания. Поэтому не нужно удивляться тому, что Альберти ссылаясь на Платона и Плотина, что произведения Боттичелли или Микеланджело часто возникали из неоплатонических методов художественного мышления и что Северный Ренессанс не снизил, а, пожалуй, еще больше возвысил значение неоплатонизма. Неоплатонизм был настолько силен в период Ренессанса, что он объединял и церковного мыслителя Николая Кузанского, и антицерковного бунтаря Джордано Бруно, и немецких мистиков XIV в., и готически-аффективно мыслящих немецких художников XVI в.

Итак, светский неоплатонизм, т.е. неоплатоническое обоснование свободного и личностно-материального человека, - вот основной и исходный, если не всегда видный глазу, то во всяком случае глубинно наблюдаемый принцип художественного мировоззрения и эстетик и как раннего, так и Высокого Ренессанса на Западе.

### **Термин "идея"**

Для истории эстетики особенно важно то, что понимали под идеей философы, искусствоведы и эстетики в эти отдаленные времена. По этому вопросу интересные тексты приводит Э.Пановский, который вообще обладал огромным вкусом при выборе цитат из давнишних авторов; его материалами мы и воспользуемся, хотя этот крупнейший искусствовед и эстетик мировой значимости во многом здесь глубочайше заблуждался.

Во-первых, вопреки Э.Пановскому мы не можем отождествлять влияние платонизма с частотой употребления термина "idea". Э.Пановский, давший ряд

блестящих анализов неоплатонизма в эпоху Ренессанса, вдруг почему-то в своей работе "idea" целиком отрицает эстетический платонизм для Ренессанса, и особенно для раннего Ренессанса (см. 181, 30 - 32; 35 - 36 и др.). Возможно, что это было мнением Э.Пановского еще в самом начале его научной деятельности. Но вопросом об эволюции взглядов Э.Пановского, работавшего нес колько десятилетий, заниматься здесь совсем не к месту. Если мы в данном случае приводим материалы Э.Пановского из его ранней работы "idea", то только для того, чтобы читатель имел представление и о других оценках Ренессанса, а не только об оценке Ренессанса автором настоящей работы. Сам термин "идея" действительно употребляется в эпоху Ренессанса довольно редко, когда же он и употребляется, то часто уже в совершенно новом смысле слова, а не в антично-средневековом. Однако, повторяем, историю возрожденческого платонизма ни в коем случае нельзя отождествлять с историей самого термина "идея" в эпоху Ренессанса.

Во-вторых, старый антично-средневековый смысл термина "идея" имел по преимуществу трансцендентный оттенок с тем только различием, что античные идеи космического ума превратились в эпоху средневекового монотеизма в те идеи, которые присущи личному богу, либо даже отождествляются с ним. Подобное пояснение художественного творчества ссылками на творение богом мира довольно часто наблюдается и в период Ренессанса.

Данте в своем трактате "О монархии" (II 2) пишет: "Итак, необходимо знать, что подобно тому, как искусство обретается в виде трех ступеней, то есть в уме мастера, в орудии и в материи, которая получает оформление при помощи искусства, так и природу мы можем рассматривать в виде трех ступеней", т.е. в боге как создателе, в небе как орудии и в материи. Нужно только заметить, что под "небом" здесь имеется в виду, по-видимому аристотелевский перводвижитель. Иначе будет непонятно, почему же вдруг небо трактуется как орудие. С точки зрения Данте, бог, как абсолютная и надмировая личность, конечно, выше даже и тех действий, которые он производит, и само небо для него есть только орудие.

Вопреки Э.Пановскому платонизм необходимо усматривать во многих таких возрожденческих текстах, которые и не содержат самого термина "идея". Здесь прежде всего припоминается Данте. В текстах из "Рая" (XXX 37 - 127 XXXIII 67 - 145) необходимо находить с не обычным искусством поданную картину не чего другого, как именно выдержанного платонизма и неоплатонизма. На первом плане здесь учение о свете и первосвете; на первом плане здесь эманация из высшего бытия во все низшие сферы, и на первом плане здесь кра сочная иерархия бытия как бесплотного, так и телесного. При этом не худо будет учесть и то обстоятельство, что как раз этой грандиозной неоплатонической картиной и кончается "Божественная комедия". Тут нет слова "идея", но сам Э.Пановский считает эти тексты Данте вполне неоплатоническими. И такого рода философско-эстетические рассуждения у Данте попадают не раз.

Приведем хотя бы из дантовского "Пира" (II 5) рассуждение о девяти ангельских чинах, посредствующих между абсолютным светом и телесными созданиями. Это, конечно, чистейший неоплатонизм, переведенный при помощи Ареопагитик на язык

христианского самосознания. Тут тоже нет слова "идея", хотя все время идет речь не о чем ином, как о бесплотных субстанциях ангелов.

Что касается платонических и неоплатонических текстов с термином "идея", то действительно за все столетия Ренессанса их попадает довольно мало. Можно, например, привести текст из итальянского комментария 1481 г. Кристофоро Ландино (1424 - 1492 или 1498), где мы читаем в толковании текста из "Рая" (XIII 53): "Идея есть имя, введенное Платоном, против которого боролся Аристотель не с истинными доказательствами - потому что истине не противоречит никакая истина, - но с софистическими придирадками. С Платоном соглашались Цицерон, Сенека, Евстратий, Августин, Боэций, Альтивидий, Халкидий и многие другие. Идея есть прообраз (*essempio*) и форма в божественном уме, по подобию которых божественная мудрость производит все видимые и невидимые вещи. Платон и Гермес Трисмегист пишут, что Бог от века знает все вещи. Следовательно, в божественном уме и мудрости существуют познания (*cognitioni*) всех вещей, и Платон называет их идеями... И хорошо сказал [Данте]: "Идея (*idea*), то есть Бог (*iddio*), потому что то, что в Боге (*in Dio*), есть Бог (*Iddio*); а идея - в Боге" (цит. по: 181, 88).

Несколько более подробное эстетическое рассуждение с использованием термина "идея" мы находим у другого, еще более известного представителя Платоновской академии во Флоренции, у Марсилио Фичино. В его комментарии к знаменитому трактату Плотина "О красоте" (I 6) мы, между прочим, читаем: "Итак, что же является прекрасным человеком? Или прекрасным львом? Или прекрасным конем? Очевидно, что это в первую очередь таким способом оформленный, таким способом рожденный человек, лев или конь, как это установил и божественный ум через свою идею и как затем всеобщая природа зачала в своей первоначальной зародышевой мощи. И уж конечно, наша душа тоже имеет врожденную в уме формулу (*formulam*) его идеи; и она имеет также в собственной природе подобным же образом зародышевый смысл (*seminalem rationem*). Благодаря этому душа в силу некоего природного суждения имеет обыкновение судить о человеке, или льве, или коне и прочем, а именно что этот вот некрасив, а тот, напротив, красив, поскольку, как это очевидно, первый целikom расходится с формулой и смыслом, а второй соответствует этому; и среди красивых этот красивее того потому, что более соответствует формуле и смыслу [...] Но, вынося суждение о красоте, мы считаем наиболее красивым то, что одушевлено и разумно и притом так оформлено, чтобы и духовно удовлетворять формуле красоты, которую мы имеем в уме, и телесно отвечать зародышевому смыслу красоты, которым мы обладаем в природе, то есть во вторичной [более чувственной] душе. Форма же в красивом теле подобна своей идее в таком смысле, в каком планировка (*figura*) здания подобна первообразу в уме архитектора. Поэтому если бы ты отнял от человека его материю, а форму его оставил бы, то эта оставшаяся у тебя форма, она-то и есть та самая идея (*idea*), согласно которой оформлен человек" (там же, 94).

В приведенном здесь тексте из латинского комментария Марсилио Фичино к Плотину мы находим с точки зрения эстетики несколько весьма важных мыслей. Прежде всего здесь не только просто употребляется термин "идея", но говорится об



идеях в уме бога и почти да же о полном тождестве идей бога с самим богом. Если это действительно так, то тут мы уже должны были бы констатировать выход за пределы неоплатонизма, поскольку с точки зрения последнего наивысшим бытием является не ум и не его идеи, а то благо, которое за пределами самого уму и не сводимо ни на какие идеи.

Далее, при анализе приведенного текста Фичино необходимо обратить внимание на то, что божественный ум с его идеями трактуется как прообраз для человеческого ума, и в частности для ума художника, где эти априорные формы являются основой его художественного творчества. Наконец, приведенный текст Фичино свидетельствует также и о наличии идеи в самой природе. Здесь Фичино употребляет древний стоический термин "logos spermaticos" - зародышевый (или семенной) смысл (идея, форма). Если в человеке априорные идеи, истекающие из идей самого божества, есть результат наивысшего человеческого самосознания, то в природе, как учили древние стоики и за ними Фичино, это только еще зачаточные идеи, зародышевые формы или смыслы. Однако так или иначе, но приведенный текст из Фичино весьма ярко свидетельствует о сознательном и вполне намеренном использовании платонического термина "идея" в эпоху Ренессанса, и даже в эпоху его наивысшего расцвета.

Почти то же самое читаем мы дальше в том же комментарии Фичино к Плотину (I 6, 3): "Владычество (imperium) формы над субстратом (subjectum)". Красота есть "нечто божественное и владычественное, потому что она означает владычество господствующей формы, и доносит победу божественного искусства и разума над материей, и очевиднейшим образом представляет собою самую идею" (там же).

Таким образом, утверждение Э.Пановского, что термин "идея" не характерен для эпохи Ренессанса, не выдерживает критики в окончательном смысле слова. Этот термин, как видим, господствует и в Платоновской академии во Флоренции; он есть еще у Данте. Неоплатонические тексты из Данте без термина "идея" мы приводили выше. И упомянутый Ландино находит этот термин у Данте; он содержится в следующем тексте "Рая" (XIII 53):

Все, что умрет, и все, что не умрет,  
Лишь отблеск Мысли (Idea), коей Всемогущий  
Своей Любовью бытие дает.

Об использовании флорентийскими неоплатониками термина "идея" мы еще скажем.

Итак, центральное значение термина "идея", и как раз в средневековом смысле слова, мы находим и в начале Ренессанса (Данте, Петрарка), и в эпоху расцвета Ренессанса (Марсилио Фичино и Кристофоро Ландино). Но и относительно Альберти, творчество которого можно считать переходом от раннего Ренессанса к позднему Ренессансу, Э.Пановский тоже не прав.

Э.Пановский приводит три текста из Альберти, которые якобы всегда служат опорой для платонических толкований Альберти. Эти три текста или отличаются смутным характером, или прямо говорят против Э.Пановского.

В первом тексте (De re aedif., IX 5; в нумерации текста Пановский ошибается,

потому что на самом деле это не IX 5, а VI 2) Альберти делает заключение, что "красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно пре красно" (9, 1, 178). Э.Пановский утверждает, что в данном случае речь идет вовсе не о красоте как о чем-то врожденном и бестелесном, но только о противоположении красоты украшению. Альберти действительно делает такое противоположение. Но это ни в каком случае не означает того, что Альберти не понимал красоту, или гармонию, как нечто врожденное и как нечто целостное, вне отдельных составляющих ее частей. Альберти прямо говорит (IX 5) о гармонии самой в себе, которая превышает не только частей целого, но и самой цельности предмета. Разве это не платонизм?

Второй текст Альберти гласит (Проект. к указанному трактату): "Мы знаем, что здание есть своего рода тело, которое, как и другие тела, состоит из очертаний и материи, причем первые создаются умом, а вторая берется из природы. Для первых нужны ум и мысль, для второй - подготовка и выбор" (там же, 8). По поводу этого текста Э.Пановский утверждает, будто здесь идет речь вообще о всякой вещи как о состоящей из формы и материи, а вовсе не о том, что именно художественный предмет состоит из формы и материи и именно форма определяет в нем материю. Это возражение у Пановского звучит весьма слабо. И в отношении художественного произведения, и в отношении всякой вещи вообще, по Альберти, необходимо признавать оформление той или иной материи при помощи той или иной формы. В крайнем случае этот текст можно понимать не по-платоновски, а по-аристотелевски. Но разница между Платоном и Аристотелем в данном случае почти неуловима.

Что касается третьего текста из Альберти (*Della pittura*, II), то в его истолковании Э.Пановский, пожалуй, в значительной мере прав. В трактате "О живописи", в книге II, Альберти выводит превосходство живописи над другими искусствами на основании античного мифа о Нарциссе, бросившемся в ручей, в котором он увидел свое изображение (см. 9, 2, 40). По этому поводу некоторые приводят текст из Плотина (I 6, 8), где тоже идет речь о Нарциссе, но в том смысле, что не нужно бросаться в объятия текущей действительности, чтобы не погибнуть подобно Нарциссу. Э.Пановский прав, замечая, что у Альберти миф о Нарциссе используется в положительном смысле, а у Плотина - в отрицательном. Однако подобного рода возражение слишком формалистично. Ведь природа в эпоху Ренессанса, и прежде всего у самого Альберти, трактуется вовсе не как мертвый механизм, но как живое божественное тело, часто получающее у возрожденцев формулировку, весьма близкую к неоплатонизму<sup>1</sup>.

В связи с этим само выражение "идея красоты" вовсе не является выражением средневековым, но скорее именно возрожденческим. В трактате "О живописи" (кн. III) тот же Альберти пишет, что художники должны следовать "природному образцу" и что без наблюдения природы "от неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные" (там же, 59). Здесь термин "идея" едва ли имеет обязательно трансцендентный смысл, и, пожалуй, дело здесь действительно не в Платоне. Однако это никак не мешает платонизму Альберти и без всякого термина "идея". Ниже, в специальном разделе об Альберти, мы приведем

замечательный текст из трактата "О зодчестве" (IX 5), который свидетельствует одновременно и о наличии красоты в явлениях природы, и о красоте как самостоятельном царстве, или об "абсолютном и первичном начале" самой природы. Да это понятно и из общей установки возрожденческого сознания, которое хотя и выдвигало человеческую личность на первый план, но базировало ее все еще на общем различии субъекта и объекта, как это признает и сам Э.Пановский (см. 181, 35). Может быть, термин "идея" потому мало употреблялся в период Ренессанса, что сама эта идея в основном все еще понималась онтологически и часто не было нужды выдвигать специальное учение об идеях как о трансцендентных сущностях. Кроме того, хорошо известен общевозрожденческий факт наличия вместе с принципом подражания природе также и принципа выбора из нее того, что нужно для красоты. Об этом мы читаем решительно у всех возрожденцев.

Несомненно, уже в века Ренессанса в довольно яркой форме обозначилось понимание идеи и просто как некоторого духовного и возвышенного представления, как некоторого идеала, а в конце концов даже и просто художественной концепции, художественного плана или сюжета. То, что впервые, и притом в самой четкой форме, вопрос о художественной значимости идеи был поставлен только маньеризмом в XVI в., можно утверждать с большой уверенностью, и об этом мы будем говорить в специальном разделе о маньеризме. Также и понятие опыта, или, вернее, чувственного опыта, тоже постепенно нарастало в эпоху Ренессанса. Правда, опыт этот, как и природа, не должен пониматься нами в узком смысле слова.

Здесь характерно понимание идеи, например, у Рафаэля. Для изображения красивой женщины он требует фактического наблюдения эмпирически данных красивых женщин. Однако тут же вводит и определенный корректив, который формулируется у него при помощи термина "идея": "...ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть" (76, 157).

Может быть, еще в более яркой форме имманентно-субъективное понимание идеи выражено у Дж.Вазари (1511 - 1574), знаменитого автора многотомного сочинения, посвященного истории итальянских художников. В настоящее время можно считать установленным, что эстетическое понимание идеи, получаемое путем обобщения из чувственного опыта, а не путем духовного озарения свыше, находит для себя твердое место уже в эстетике середины XVI в. и что Дж.Вазари является прямым пропагандистом этого понимания. "Так как рисунок отец трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы, отводящей каждому его собственную меру, то отсюда следует, - говорит

Вазари, - что он познает соразмерности целого с частями и частей между собой и с целым не только в человеческих телах и в животных, но и в растениях, а также в постройках, скульптурах и картинах" (23, 87).

Здесь мы имеем уже не возрожденческую, но вполне новоевропейскую схему,

которая в непосредственной форме предвосхищает кантовскую субъективную гносеологию: имеется человеческий рассудок, который сам по себе не говорит ни о каких вещах, а есть только принцип оформления чувственных вещей; имеются текущие чувственные вещи, которые мы можем познать только из чувственного же опыта, и, наконец, возникает оформление бесформенной текучести вещей при помощи рассудочных понятий, расчленяющих смутную текучесть вещей и превращающих ее в расчленение - данные целостные представления, которые теперь и получают наименование идей. Это не Ренессанс, но падение Ренессанса, поскольку для Ренессанса характерна не эта субъект-объектная антитеза, но неоплатоническое выведение человеческих идей из идей божественного ума и их функционирование в науке и искусстве в области природы. А природа - это тоже есть результат эманации божественного ума.

Дж.Вазари следующим образом поясняет свою новую концепцию идеи: "А так как из этого познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунками, то и можно заключить, что рисунок этот не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создано в идее" (там же, 87). Таким образом, по Вазари, рисунок есть не абстрактное понятие, взятое в чистом виде, без всякого материального наполнения, но и не чисто эмпирическая текучесть вещи, данная без всякого целостного оформления и без всякой фигурной выработки. Рисунок в уме человека и художника есть то и другое, взятое вместе и нераздельно. Но только концепция эта выражена у Вазари пока еще слишком описательно и непосредственно, а у Канта она будет выражена при помощи изощренно логических приемов. Здесь характерно как то, что идея все еще сохраняет в себе свою неоплатоническую целостность и фигурность, по чему Вазари и называет ее рисунком в уме человека, так и то, что впоследствии Кант, изображая объединение рассудка и чувственности, назвал эту свою концепцию учением о схематизме понятий чистого рассудка. Под этой "схемой" Кант как раз и понимает чувственно разрисованное рассудочное понятие, которое в этом виде он с полным правом мог бы назвать не схемой, но рисунком. Повторяем: у Вазари дается не столько логическое конструирование, сколько непосредственное описание схемы, или рисунка, а также "формы", или "идеи". Но как бы ни была напряжена у Канта его дуалистическая концепция и как бы рассудок ни трактовался у него только субъективистски, тем не менее сходство обеих концепций, у Вазари и у Канта, доходит до полного тождества. Это не Ренессанс, но падение Ренессанса, пророчествующее о дальнейшем и всеобщем для новой Европы субъект-объектном дуализме. Но то, что подобного рода теории хронологически были свойственны еще и векам Ренессанса, этого отрицать никак нельзя.

В непосредственной интерпретации подобного рода текстов Э.Пановский, вероятно, прав. Однако это вовсе не может быть отрицанием платонизма в эстетике раннего и Высокого Ренессанса. Имманентно-субъективное понимание идеи имело для себя место и в античности, и в средние века, но ни там ни здесь оно не

свидетельствовало о полном отсутствии платонизма. Налично оно и в эпоху Ренессанса. И это тоже нисколько не говорит об отсутствии здесь платонической эстетики. Нельзя отвергать эстетический платонизм на том, например, основании, что Марсилио Фичино является не эстетиком, а богословом. Это неправильно потому, что эстетика и богословие на стадии Фичино никак не различались между собою. Точно так же и приведенное учение Вазари об эстетических идеях вовсе не противоречит платонизму, а только берет из него субъект-объектное отношение, игнорируя внутренне-онтологическое происхождение и субъекта и объекта.

Неверно также думать, что до Луки Пачоли (его трактат "О божественной пропорции" был напечатан в 1509 г.) в итальянской эстетике вообще не было неоплатонизма и что, как говорят, и сам Лука Пачоли был скорее математиком, чем неоплатоником. А куда же деть

Николая Кузанского? И куда деть Марсилио Фичино? И не является ли математика Луки Пачоли чистой пифагорейски-платонической эстетикой?

Не прав Э.Пановский также и в том, что Аристотель будто бы привлекался возрожденцами как позитивный антагонист платонизму (см. 181, 27). Сам неоплатонизм, и античный, и средневековый, и возрожденческий, уже был наполовину аристотелизмом.

Но в двух отношениях, во всяком случае, необходимо признать правоту Э.Пановского в оценке возрожденческого неоплатонизма в ранней работе "Idea". Именно: полный разрыв с неоплатонизмом произошел, собственно говоря, только в классицизме XVII в., где действительно вместо неоплатонизма был исповедован картезианский рационализм. Другой правильной концепцией необходимо считать то, что, расставшись с обязательным трансцендентизмом, эстетика XVII в. (и тоже на основе переработки возрожденческих концепций) нашла замену этого трансцендентизма в учении о гении, а мы бы добавили еще, и в учении о вкусе. Человеческий гений в XVII в. уже перестал пониматься мифологически, и в нем действительно не стало ничего неоплатонического. Это было просто учение об эстетической и художественной мощи творящего человеческого субъекта. И только здесь можно говорить о полном разрыве с неоплатонизмом. Что же касается эстетики Ренессанса, то при всей ее невообразимой противоречивости ее неоплатоническая линия сказывается на каждом шагу - от Фомы и Данте до итальянских натурфилософов XVI в., до маньеризма и Торквато Тассо.

## **Глава вторая. МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИММАНЕНТНО-СУБЪЕКТИВНОЙ ИНТУИЦИИ. УЧЕНИЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ**

В своей книге об эстетике перспективы Т.Ведеполь рассматривает не техническую, а эстетическую сущность перспективы (см. 201). Почти не касается он и исторической стороны проблемы. Искусствоведческий разбор нескольких произведений ренессансной живописи вот все, что говорится здесь об эпохе

возникновения перспективы в живописи, причем так, как если бы не было долгой и сложной борьбы за ее утверждение. Согласно изложению Т.Ведеполь, такие произведения Высокого Ренессанса, как "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи, "Афинская школа" и "Изгнание Гелиодора" Рафаэля, представляют собою уже полнейшее и совершенное осуществление принципов современной перспективы. С другой стороны, сравнивая, например, "Благовещение" Тициана с работой живописца прошлого века Скарбони "Заход солнца", Ведеполь отмечает неспособность Тициана воспользоваться косою перспективой, после того как он отказался от прямой, более простой и примитивной.

Проведенный Ведеполем подробный анализ произведений художников Ренессанса показывает, что в весьма многочисленных случаях перспектива трактовалась здесь чрезвычайно сложно, с частыми отступлениями от нормы, например с несовпадением точки зрения и точки схождения ортогональных линий, с несимметричностью вида спереди и т.д.

Ведеполь находит элементы перспективы, правда без единой точки схождения, еще в античном искусстве. Но даже у Джотто (1266 - 1337), несмотря на иллюзию перспективы в изображении зданий, еще наблюдается полное отсутствие единого принципа.

Шаг за шагом перспектива утверждается в эпоху Ренессанса у Лоренцетти ("Благовещение", 1344), Брунеллески (1377 - 1446), Паоло Учелло (1396 - 1475), Мазаччо (1401 - 1428), Мантеньи (1431 - 1506), Пьеро делла Франческа (1420 - 1492), Фра Филиппо Липпи (1406 - 1469). Единая точка схождения распространяется на все пространство картины, хотя художники пользуются пока еще лишь прямым изображением, а косое построение перспективы им практически неизвестно. По наблюдению Ведеполь, точка схождения часто используется для того, чтобы подчеркнуть главную идею картины; так, в "Афинской школе" Рафаэля она находится между двумя главными фигурами. Однако у того же Рафаэля есть картины, где точка схождения падает на совершенно незначительное место картины.

Ведеполь упоминает об упорной борьбе вокруг понятия перспективы в начале XV в., - борьбе, которая велась с непостижимой для нас теперь горячностью. Защищались даже такие мнения, что никакой точки схождения вообще не существует (у Вителло). По работам Яна ван Эйка можно проследить, что к использованию перспективы он пришел не сразу, да и то с большим трудом. Достаточно прочесть трактаты Леона Баттисты Альберти, Пьеро делла Франческа и Леонардо да Винчи, чтобы увериться, с какой серьезностью эти художники вели научную разработку концепции перспективы, будучи убеждены, что искусство и наука не исключают друг друга (см. 201, 70).

Свою книгу Ведеполь заключает следующим оптимистическим убеждением относительно перспективы: "Теория призвана унавозить почву, из которой вырастает семя чувства. Знание должно высвободить энергию для достижения высших целей. Выучившийся должен погрузиться в подсознательное, откуда фантазия извлечет все

необходимое для творчества. Рассудок строит подмости, на которых разыгрывает свои игры чувство. Лишь закон может освободить нас" (там же, 81).

"Перспектива - это латинское слово, обозначает просматривание", - пишет А.Дюрер. Пановский находит это выражение по существу правильным: о перспективе можно говорить там и только там, где не только отдельные объекты, например дома и мебель, изображены в "сокращении", но где цельная картина - если процитировать выражение другого теоретика Ренессанса, Л.Б.Альберти, - превращается как бы в "окно", через которое мы должны считать себя глядящими в пространство. Материальная поверхность изображения отрицается здесь как таковая благодаря "правильному" геометрическому конструированию очертаний (182, 258 - 330). "Это "правильная" геометрическая конструкция, - пишет Пановский, - которая была открыта в Возрождении и, претерпев впоследствии технические усовершенствования и упрощения, оставалась тем не менее до эпохи Дезарге непонятной в своих предпосылках и целях, наиболее простым образом поддается пониманию так: я представляю себе, - согласно приведенному выше образу окна, - картину в качестве ровного разреза через так называемую "пирамиду зрения", которая возникает благодаря тому, что я пользуюсь центром зрения как точкой и связываю его с отдельными характерными пунктами рисуемого пространственного изображения. Поскольку относительное положение этих "зрительных лучей" основополагающе для видимого расположения соответствующих пунктов зрительного образа, то мне требуется нарисовать всю систему лишь в основных горизонтальных и вертикальных чертах, чтобы установить появляющуюся на плоскости сечения фигуру: горизонтальная разметка дает мне отрезки в ширину, вертикальная разметка - отрезки в высоту, и мне приходится лишь совместить эти отрезки на третьем рисунке, чтобы получить искомую перспективную проекцию" (там же, 258 - 259).

С точки зрения Э.Пановского, обеспечивая построение вполне рационального, т.е. бесконечного, постоянного и гомогенного пространства, описанная "центральная перспектива" молчаливо опирается на две существенные предпосылки: во-первых, на то, что смотрит один и притом неподвижный, глаз, и, во-вторых, на то, что плоское сечение через пирамиду зрения должно считаться адекватной передачей нашего зрительного образа. Обе эти предпосылки решительным образом абстрагируются от действительности, потому что психофизиологическое пространство никоим образом не бесконечно, не постоянно и не гомогенно (см. там же, 260). В пространстве перспективы отрицается различие между передним и задним, правым и левым, телом и промежутком между телами, ввиду того что любые части и изображаемого пространства подчиняются одному и тому же закону; происходит отвлечение от того факта, что мы смотрим не одним, и притом фиксированным, а двумя постоянно движущимися глазами, благодаря чему "поле зрения" приобретает сфероидный облик; не учитывается огромная разница между психологически обусловленным "зрительным образом", в каком зримый мир является нашему сознанию, и механически обусловленным "образом на сетчатке глаза", который отпечатлется в нашем

физическом органе зрения. Глубокая, необ ходимая для взаимодействия между зрением и осязанием "константная тенденция" нашего сознания приписывает видимым вещам определенную величину и форму, не зависящую от их физического соотношения на сетчатке глаза. Наконец, перспектива минует то весьма важное обстоятельство, что даже и на сетчатке глаза формы проецируются не на ровное, а на вогнутое округлое пространство (см. там же, 261).

Уже в первой половине XVII в. немецкий филолог и математик В.Шикхардт упрекал художников в том, что они, рисуя свои перспективные изображения, не замечают, что любая, даже самая прямая, линия "вовсе не идет прямо перед зрачком". Подобным же образом Кеплер замечал, что объективно прямой хвост кометы или путь метеора может быть воспринят как кривая, причем, что наиболее интересно, Кеплеру было вполне ясно, что именно привычка к перспективе заставляла его вначале не замечать или отрицать эти искривления зрения. И именно привычка к перспективе привела к тому, что современные люди менее всего способны заметить подобные искривления линий ввиду проекции зрительных изображений не на плоскость, а на шарообразную поверхность сетчатки (см. 182, 263).

Наоборот, античные оптики, как утверждает Э.Пановский, хорошо знали феномен искривления и иногда прибегали к сознательной непрямолинейности некоторых архитектурных линий как раз для того, чтобы они выглядели прямыми.

Евклид замечает (теоремы 9 и 22), что прямые углы, будучи рассмотрены издали, кажутся круглыми; о подобной же ошибке зрения говорится в "Проблемах" Аристотеля (XV 6) и у Диогена Лаэртца (IX 89). Витрувий (III 4, 5) советует "выравнивать" стилобат "так, чтобы у него в середине было добавление при помощи непарных уступов; ибо, если его выводить по уровню, он будет казаться глазу вогнутым". "Чем выше поднимается взор, - говорит Витрувий далее (III 5, 9), - тем труднее проникать ему сквозь толщу воздуха; от этого, расплываясь в высоте и лишаясь силы, он теряет способность правильного ощущения модульных отношений. Поэтому всегда надо делать некоторые добавления к отдельным членам при расчете их соразмерности, чтобы они казались надлежащих величин, когда здания расположены на возвышенных местах или сами по себе имеют достаточно колоссальные размеры".

У Витрувия же Пановский находит единственные сохранившиеся свидетельства того, что античность обладала математически-конструктивной теорией перспективы: это - I 2, 2 ("скенография есть рисунок фасада и уходящих вглубь сторон путем сведения всех линий к центру, намеченному циркулем"). "Впервые в Афинах, в то время когда Эсхил ставил трагедию, Агафарх устроил сцену и оставил ее описание. Побуждаемые этим, Демокрит и Анаксагор написали по тому же вопросу, каким образом по установлению в определенном месте центра сведенные к нему линии должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей, чтобы определенные образы от определенной вещи создавали на театральной декорации вид зданий и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, казалось бы одно уходящим, другое выдающимся" (VII Prooem.). Однако из этих мест еще трудно



вывести, какую же была в точном смысле слова античная перспектива.

У Геминия определение "скенографии" ориентируется в основном на несовпадение между действительным и кажущимся (см. 182, 302). "Скенографический отдел оптики исследует, как надлежит рисовать образы построек. В самом деле, поскольку вещи не кажутся такими в точности, каковы они есть, [художники] следят не за тем, чтобы выявить реальные (*hypoceimenoys*) сочетания (*rhythmous*), но должны создавать их такими, какими они будут казаться. И цель архитектора - создать произведение гармоничное (*eurhythmon*) для зрительного впечатления (*pros phantasian*) и, насколько возможно, отыскать способы компенсации (*alexemata*) ошибок зрения, не для действительного соответствия или гармонии, но в отношении того, что предстает глазу".

Суть античной перспективы (Пановский основывается здесь на вышеприведенных текстах) заключалась в гармоничном сочетании друг с другом изображаемых телесных предметов без учета пространственного единства изображения. Отсюда специфическая неустойчивость и непоследовательность изображения пространственных соотношений. "Промежутки в глубину чувствуются, но их невозможно выразить посредством определенного "коэффициента"; укороченные прямоугольные линии сходятся, но они никогда не сходятся в едином горизонте, не говоря уже о едином центре; размеры по общему правилу уменьшаются к заднему плану, но это уменьшение никогда не постоянное, и оно всегда прерывается "выпадающими из масштаба" фигурами. Изменения, которым подвергаются форма и краска тел в зависимости от дистанции, изображаются со столь виртуозной смелостью, что стиль подобных рисунков можно рассматривать как предвестие или даже как явление, параллельное современному импрессионизму" (там же, 269).

Пространство античной живописи Пановский называет агрегатным, а пространство современной - системным (причем системным он считает также и пространство современной импрессионистической живописи, потому что в конце концов оно все же опирается для него на перспективу, несмотря на указанную античную аналогию). "Античность, в силу отсутствия всеохватывающего пространственного единства, должна расплачиваться за каждое подчеркивание пространственности умалением принципа телесности..; мир античного искусства, поскольку в нем отказываются от передачи межтелесного пространства, предстает в сравнении с современным как более прочный и гармоничный; но как только мы начинаем включать в изображение пространство, т.е. прежде всего в ландшафтных изображениях, этот мир становится странно-нереальным, противоречивым, сонно-колеблющимся" (там же, 270). Античные живописцы строили свои изображения, исходя не из некоей внеположной точки схождения, но вокруг центра проекции, находящегося в самой картине и представляющего на блюдующий глаз, "в то время как современное построение пространства - из точки схождения (перспективное), и это огромное достижение, за которое недаром с такой страстью шла борьба, однозначно изменяет все поперечные, глубинные и вертикальные промежутки в константном

соотношении, обеспечивая тем самым за каждым предметом неизменные размеры и положение по отношению к глазу" (там же, 267 - 268).

Можно возразить, что все это - чистая геометрия, не имеющая никакого отношения к художественным достоинствам произведения. Однако, замечает Э.Пановский, хотя перспектива никоим образом не является моментом достоинства произведения, она является моментом его стиля, и больше того, ее, вслед за Э.Кассирером, можно назвать "символической формой", посредством которой "некоторое духовное смысловое содержание привязывается к конкретному чувственному знаку и внутренне усваивается этому знаку" (там же, 268). И в этом смысле обладает художественной значимостью не только вопрос о том, имеют ли те или иные эпохи искусства перспективу, но и вопрос о том, какую перспективу они имеют.

Классическое античное искусство, по выражению Пановского, было чисто телесным искусством, признававшим в качестве художественной действительности не только зримую, но и осязаемую, материально-трехмерную, а тем самым всегда некоторым образом антропологизированную предметность. Элементы изображения сводились не живописно в пространственное единство, но тектонически или пластически - в групповую цельность, обладающую не пространственным единством, но единством изображаемого тела или группы тел. Целое мира в античности всегда оставалось прерывистым, ориентированным на телесную оформленность.

Художественно-историческая миссия средневековья, этого промежуточного времени, эпохи кажущегося возвращения к "примитивным" формам, заключалась в том, чтобы возвести античную множественность к действительному единству; оно достигло этой цели парадоксальным образом, путем расчленения данности, т.е. путем приведения в окостенелость и изолированность отдельных предметов изображения, которые ранее были объединены телесно-мимической и пространственно-перспективной связью. Появляется новое и более внутреннее единство, все сплетается в некую нематериальную, однако сплошную ткань, единство которой сообщает ритмическое чередование цвета и золота или, в рельефной пластике, ритмическая смена света и тени. Возникает единый, но мерцающе-колеблющийся мир, единственным средством закрепить и систематизировать который оказывается линия. Окончательное созревание романского стиля в середине XII в. знаменует, наконец, полный отход от античной перспективы; всякая иллюзия реального пространства изгоняется теперь из живописи, форму которой сообщает лишь линия и двухмерная поверхность. В романском стиле "линия есть только лишь линия, т.е. своего рода графическое выразительное средство, смысл которого в том, чтобы служить границей и орнаментом для поверхностей; а поверхности со своей стороны суть только поверхности, которые уже ни в малейшей мере не служат указанием, даже самым смутным, на нематериальную пространственность, но являются безусловно двухмерной поверхностью материального носителя картины" (182, 274).

Но именно потому, что романская живопись в равной мере сводит и тела и пространство до простой поверхности, она утверждает их гомогенность, превращая оптическое единство в устойчивое и субстанциальное. Отныне тела навсегда связаны с пространством. "Современная" перспектива начинается при столкновении нордически-готического чувства пространства с архитектурными и ландшафтными формами византийской живописи. Этот синтез готического с византийским осуществляют два великих художника, Джотто и Дуччо, положившие начало современному перспективистскому восприятию пространства. Происходит переворот в формальной оценке поверхности изображения: это уже не стена или доска, на которую наносятся формы отдельных вещей и фигур, а прозрачная плоскость, сквозь которую мы как бы заглядываем в некое ограниченное пространство, что несколько противоречиво, потому что в действительности вещи находятся не внутри пространства картины, а перед ним.

В 1344 г. художник Амброджио Лоренцетти создает "Благовещение", которое замечательно тем, что здесь все ортогональные линии, т.е. идущие в глубину под прямым углом к плоскости картины, с математической точностью сходятся в одной точке. Эта точка схождения в качестве образа бесконечно удаленной точки слияния всех линий, ведущих в глубину, есть как бы конкретный символ самой бесконечности. Фон картины здесь уже не задняя стенка замкнутого пространства, как у Джотто, а лента пространства, по отстоянию на которой можно определять расстояния до изображенных на картине отдельных тел (см. там же, 279). Каменный настил пола в виде шахматной доски, использовавшийся еще в византийских мозаиках, может теперь служить точным указателем расстояний, как занятых телам и, так и не занятых ими, причем, считая эти квадраты, можно с точностью в числах выразить и расстояния; они выступают здесь как прототип будущей системы координат.

Однако до второй половины XV в. геометрическая перспектива еще неполна: она соблюдается лишь для ортогональных линий, проходящих в центре картины, и часто не соблюдается в отношении краевых ортогональных линий. Это означает, с одной стороны, что понятие бесконечности находится еще в становлении, а с другой стороны, что, хотя пространство уже воспринималось как единство, его разметка все же вторична по сравнению с расположением изображенных тел. Лишь к концу XVI в. осознается как непреложное правило, что "пространство предшествует изображенным в этом пространстве телам и поэтому его надлежит размечать на рисунке в первую очередь" (там же, 281).

Как замечает Э.Пановский, северные художники, хотя и следовали, конечно, методике итальянского искусства XIV в., достигли "правильного" конструирования (в смысле перспективы) эмпирически, тогда как итальянское Возрождение призвало на помощь математическую теорию. Создателями ее были Брунеллески, Мазаччо, Альберти, для которого "картина есть плоское сечение через пирамиду зрения", и позже - Пьеро делла Франческа в своем трактате "Перспектива живописи". Ренессансу удалось полностью математически рационализировать пространство, которому уже ранее было придано единство.

Так завершился великий переход от агрегатного пространства к системному пространству. Однако это достижение в области перспективы, напоминает Пановский, явилось лишь конкретным выражением того, что одновременно было достигнуто в области гносеологии и нат урфилософии. Именно в это время совершился решительный и явный отход от аристотелевского мировоззрения и вместо представления о замкнутом космосе, устроенном вокруг середины - Земли как абсолютного центра, возникло понятие о бесконечности, существующей не только как божественный первообраз, но и как эмпирически-природная реальность. Образ Вселенной детеологизируется, пространство Вселенной становится "непрерывным количеством, состоящим из трех физических измерений, по природе существующим прежде всех тел и до всех тел, безразлично приемлющим все" (там же, 286).

Теперь нам странно вспомнить, что Леонардо называл перспективу "кормилом и уздой живописи" и что художник Паоло Учелло, как об этом сказано у Вазари, на увещания своей жены лечь наконец спать отвечал стереотипной фразой: "Однако сколь сладостна эта перспектива!" Нужно представить себе, говорит Пановский, что означало в эпоху Ренессанса это достижение. Дело было не только в том, что живопись возвышалась до статуса науки. "Субъективное зрительное впечатление было рационализировано настолько, что именно оно стало основой для построения устойчивого и все же во вполне современном смысле "бесконечного" мира опыта (функцию ренессансной перспективы можно было бы сравнить с функцией критицизма, а эллинистически-римской перспективы - с функцией скептицизма), - был достигнут переход психофизиологического пространства в математическое, иными словами: объективация субъективного" (182, 287).

Но как только перспектива перестала быть технически-математической проблемой, она во все большей мере начала превращаться в художественную проблему. "По своей природе она - обоюдоострое оружие: она предоставляет телам место для пластического развертывания и мимического движения - но она создает также и для света возможность разлиться в пространстве и художественно растворить тела; она создает дистанцию между человеком и вещью, но она же и снова снимает эту дистанцию, поскольку в известной мере включает в зрение человека предстоящий перед ним в самостоятельном существовании вещный мир; она предписывает художественному явлению постоянные и, больше того, математически точные правила, но, с другой стороны, она ставит его в зависимость от человека, и больше того, от индивидуума, поскольку эти правила связаны с психофизической обусловленностью зрительного впечатления" (там же, 287). Поэтому, продолжает Пановский, историю перспективы можно с одинаковым правом рассматривать и как триумф дистанцирующего и объективирующего чувства действительности, как упрочение и систематизацию внешнего мира и как расширение сферы Я.

Перспектива затрагивает, таким образом, столь важные проблемы, как отношение произвола и нормы, индивидуализма и коллективизма, иррациональности и рационализма; и ясно, что в разных странах эти проблемы решались по-разному.

Итальянский Ренессанс воспринял перспективу с точки зрения открывавшегося в ней объективизма, Север интерпретировал ее в субъективистском смысле. Проблемы "ближнего пространства", "косого пространства", "пространства в высоту", которые ставились и с успехом разрешались немецкими художниками, в частности А.Дюрером, и великими голландцами XVII в., свидетельствуют как раз о восприятии пространственности художественного изображения как определяющейся субъектом. И как ни парадоксально, это вполне параллельно совершавшемуся в то время в философии (у Декарта и, в смысле теории перспективы, у Дезарге) очищению пространства как мировоззренческого представления от всех субъективистских примесей.

Претензии к перспективистскому восприятию пространства выставляются с двух противоположных точек зрения. Древний Восток, классическая древность (в частности, Платон), средневековье и такие несколько архаизирующие живописцы, как Боттичелли, отвергали перспективу потому, что она вносит в мир, находящийся вне и выше субъекта, индивидуалистический и случайный момент. Наоборот современный экспрессионизм избегает ее как раз потому, что она закрепляет объективность трехмерного пространства, отвергаемого модерн истской живописью в ее утверждении индивидуальной образотворческой воли. Обе эти противоположные оценки справедливы; дело в том, что перспектива математизирует зрительное пространство, но последнее всегда остается эмпирическим зрительным пространством. Перспектива есть некий объективный порядок, но это порядок зрительного феномена.

Благодаря этому своеобразному перенесению художественной предметности в сферу феноменального, заключает Пановский, перспективизм в религиозном искусстве исключает сферу магического, где художественное произведение само по себе чудотворно, и сферу догматически-символического, где художественное произведение свидетельствует о чуде или предвещает его. Но зато перспектива раскрывает как нечто совершенно новое сферу визионерства, в которой чудо становится непосредственным переживанием наблюдателя, поскольку сверхъестественные события как бы врываются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пространство и как раз благодаря этому делают сверхъестественное в собственном смысле интимным. Перспектива раскрывает также сферу психологического в самом в ысоком смысле, внутри которой чудо существует отныне в душе изображенного в художественном произведении человека. Перспективное восприятие пространства, превращая оυσία (сущность) в φαινόμενον (явление), по-видимому, сводит божественное до простого соде ржания человеческого сознания; но зато, и наоборот, оно расширяет человеческое сознание до вместилища божественного. "Поэтому не случайно, что это перспективное восприятие пространства в ходе художественного развития осуществилось дважды: однажды как знамение конца, когда распадалась античная теократия, и другой раз как знамение начала, когда возникла современная антропократия" (182, 291).

## Глава третья. НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ КАНУН ЭСТЕТИКИ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПЕРВЫЕ ЕГО ПРЕДСТАВИТЕЛИ

### Ченнино Ченнини

К самому концу XIV в. относится трактат итальянского живописца Ченнино Ченнини (род. ок. 1370), содержащий по преимуществу разного рода технические указания для живописцев, характерные, вероятно, вообще для позднейшей средневековой и ранней возрожденческой практики художественных мастерских. Но вместе с тем в данном трактате уже раздается твердый голос, предвещающий наступление Ренессанса в собственном смысле слова.

Опираясь в самом начале трактата на христианскую священную историю (с упоминанием бога, Девы Марии, Иоанна Крестителя, Франциска и всех святых мужей и жен), Ченнини тут же говорит об индивидуальности художника, о необходимости для него систематического труда и выучки, о природном влечении и любви к искусству у художника. Живопись прямо объявляется некоторого рода наукой, и даже самой важной. Проповедуется необходимость фантазии для художника, но на основании лучших образцов живописи, которые нужно наблюдать и в церкви при подробном рассматривании церковной иконописи. Рекомендуются предпочитать картины природы. Не отсутствует и рассуждение о точном количественном каноне отдельных частей человеческого тела, изображаемого на картине. В качестве образца для живописи берется мужчина, а о женщине не говорится ни слова. Но когда речь заходит конкретно о живописных приемах, то известная специфика признается и за изображениями женщин (см. 114).

В результате необходимо сказать, что только слабая разработанность художественной проблематики мешает нам причислить Ченнини непосредственно к представителям раннего Ренессанса. Все указанные выше проблемы намечены у Ченнини в самой общей форме, и ранний Ренессанс будет их только разрабатывать. Там подробно и выяснится, что такое научность живописи, что такое природа как образец для живописи, что такое художественная фантазия и т.д. Творчество Ченнини только канун.

### Лоренцо Гиберти, Пьеро делла Франческа, Антонио Аверлино Филарете

Все эти художники и теоретики относятся к периоду раннего Ренессанса и действуют в конце XIV и первой половине XV в. Их мы не будем излагать подробно, поскольку такого рода изложение потребовало бы слишком больших усилий, не входящих в план настоящей работы по эстетике Ренессанса.

Известный итальянский скульптор первой половины XV в. Л.Гиберти (ок. 1381 - 1455) мог быть для нас весьма интересен в качестве представителя эстетики раннего Ренессанса. Дошедшие до нас в плохом состоянии его "Комментарии" касаются истории античного и итальянского искусства (кстати сказать, с Джотто во главе) и включают в себя его автобиографию. Что касается чисто теоретических взглядов

Гиберти, составляющих третью книгу его "Комментариев", то в тексте заметно использование таких средневековых философов, как Авиценна, Аверроэс, Роджер Бэкон, Витело и другие. Эту часть "Комментариев" Гиберти трудно читать и трудно переводить. Из Гиберти мы упомянем только типично ранневозрожденческое учение о перспективе и пропорциях. Как мы уже видели, для Ренессанса это ни в каком случае не является чем-то случайным, а, наоборот, максимально существенным.

Пьеро делла Франческа, крупнейший итальянский живописец, интересен для истории эстетики своим трактатом "О живописной перспективе" (вторая половина XV в.). Трактат свидетельствует о чрезвычайной тщательности тогдашних художников и теоретиков в области пр остранственных исчислений живописных фигур<sup>1</sup>.

Антонио Аверлино Филарете (ок. 1400 - ок. 1469), скульптор и архитектор, еще не вполне порвавший с готической традицией, написал интереснейший "Трактат об архитектуре" (1460 - 1463), включающий в себя также и рассуждения о живописи. Для трактата характерно уже одно такое суждение: "Число всегда весьма необходимо, и без этого числа нельзя действовать, так же как без порядка". Можно отметить кропотливые наблюдения этого автора над функциями перспективы и подробную характеристику цвета для пользования им в живописи (см. 76, 83 - 92).

## **Глава четвертая. РАСЦВЕТ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ**

Завершителем первого этапа Ренессанса в собственном смысле слова может считаться итальянский художник Леон Баттиста Альберти (1404 - 1472). Ему принадлежит большое сочинение "О зодчестве" (1452, напечатано в 1485), трактат "О живописи" (1435/36) и небольшое сочинение "О статуе" (1464). Ввиду обширности всех этих текстов на них можно легче всего обозреть главные особенности эстетики раннего Ренессанса в Италии (см. 9).

Хотя высказывания самого Альберти о сущности прекрасного не носят систематического характера, мы можем составить определенное представление об эстетических воззрениях этого автора. Говоря о трудности постижения того, что представляет собою прекрасное, Альберти между тем вовсе не отказывается говорить о "началах"<sup>1</sup>.

Проблемы красоты и гармонии наиболее подробно Альберти раскрывает в шестой и десятой книгах "Десяти книг о зодчестве", а также делает некоторые замечания об этом и в других трактатах. Не меньшего внимания заслуживают замечания Альберти, которые хотя и не относятся непосредственно к понятию прекрасного, но помогают более определенно представить характер эстетических воззрений Альберти. Таковы его замечания о значении модели для архитектора и так называемой завесе для живописца.

### **Сущность прекрасного**

Сначала мы рассмотрим некоторые основные высказывания Альберти о природе

и сущности прекрасного.

Красота для Альберти является чем-то непосредственно данным восприятию равно ученого или неученого человека (О зодч., II 1). Даже разъяснить различие между красотой и украшением труднее, чем почувствовать его, "понять чувством" (VI 2). Альберти считает, что судить о красоте позволяет некоторое "врожденное душам знание" (IX 5): "В самом деле, в формах и фигурах зданий бывает нечто столь превосходное и совершенное, что поднимает дух и чувствуется нами сразу же. Я думаю, краса, достоинство, изящество и том у подобное - такие свойства, что, если отнять, убавить или изменить в них что-либо, они тотчас же испаряются и гибнут" (там же). В вещах от природы есть нечто "превосходное и совершенное, нечто волнующее дух... Более всего глаза жадны до красоты и гармонии, в искании их они наиболее упорны и наиболее настойчивы" (там же, 8). Но хотя у природы "нет большей заботы, чтобы все произведенное ею было вполне совершенно" (там же, 5), между тем в природе встречаются вещи безобразные, и прекрасное целое в природе - немалая редкость. Поэтому живописец, например, должен изучать каждую часть изображаемого в отдельности и искать наиболее совершенные части в разных предметах. Художник не "удовольствуется только передачей сходства всех частей, но позаботится и о том, чтобы придать им красоту. Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты" (О живоп., 3). Здесь мы подошли к другому моменту, на котором Альберти заостряет внимание.

Хотя совершенное в вещах и присутствует от природы, но в природе редко встречаются прекрасные вещи. И все же, именно изучая и наблюдая природу, художник находит в ней достойное подражания. Критерием отыскания прекрасного в природе служит человеческий разум. Здесь появляется новый момент: художник не должен полагаться на мнение, но должен доверять традициям и изучать правила, открытые и накопленные многими поколениями предшественников. Следование "испытанному обычаю сведущих людей" (О зодч., 1 9) ведет к успеху при исполнении задуманного. К тому же и между людьми есть определенная разница, так что мы можем и усомниться, так ли непосредственно дается красота чувствам. Альберти говорит: "Ничто так не отличает одного человека от другого, как то, чем он более всего разнится от животного: разум и знание высших искусств" (IV 1). И далее - о прекрасном в вещах: "То, что нравится в вещах прекрасных и украшенных, проистекает либо от замысла и понятия ума, либо от руки мастера, либо присуще им от природы. Дело ума выбор, разделение, размещение и тому подобное, что придает сооружению достоинство. Дело рук - складывание, прикладывание, отнятие, отесывание, шлифовка и тому подобное, что сообщает сооружению прелесть. От природы присущими будут тяжесть, плотность, чистота, долговечность и подобное, что делает сооружения достойными удивления" (IV 4). Здесь природа у Альберти значит нечто совсем иное, чем раньше. Сравним и следующее высказывание: "Мы знаем, что здание есть своего рода тело, которое, как и другие тела, состоит из очертаний и материи, причем первые создаются умом, а вторая берется из природы" (О зодч., предисл.).



Таким образом, мы можем говорить о двоякой природе. Пассивная, претерпевающая - это та природа, из которой берется "материя", затем оформляемая умом, мыслью и рукой художника. И есть другая, активная природа, которая может быть познана в своих законах (а они для Альберти, безусловно, объективны и всеобщы), по которым и строится мир прекрасных и гармоничных вещей, по которым оформляется материя. Благодаря чувству этой природы, врожденному душе, мы воспринимаем гармоничность (IX 7).

Все подобного рода рассуждения Альберти чрезвычайно важны для возрожденческого понимания природы. Часто в изложениях этой эпохи приходится встречать весьма плоское и вульгарное понимание природы, которое начисто противопоставляется прежней, якобы чисто с пекулятивной эстетике и сводится всего-навсего на механизм физических явлений. Весь Ренессанс есть решительное опровержение такого вульгарного реализма. Как видим, для Альберти природа только материал, а все ее оформление исходит из божественного или чел овеческого духа, в котором красота является врожденным понятием, в то время как природа, взятая сама по себе, не содержит никакой красоты. Можно говорить о гораздо меньшей спиритуализации красоты в эпоху Ренессанса, но сводить ее целиком на внешнее ощущение механизма природы совершенно невозможно. Если всерьез принять во внимание это замечание, станет понятным, почему эстетика Ренессанса даже в области природы является не чем иным, как своеобразным платонизмом и даже неоплатонизмом. Это касается также и основной эстетической категории Ренессанса, а именно гармонии.

### **Гармония**

Понятие гармонии занимает у Альберти чрезвычайно важное место. Нам оно тем более интересно, что "гармония есть источник всякой прелести и красоты" (там же, гл. 51). Альберти рассуждает следующим образом: "Ведь назначение и цель гармонии - упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту. Вот отчего бывает, что, когда гармоничное, путем ли зрения, или слуха, или как-нибудь иначе, предстанет перед душою, мы его чувствуем сразу. Ведь от природы мы стремимся к лучшему и к лучшему льнем с наслаждением. И не столько во всем теле в целом или в его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И для нее есть обширнейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соизмеряется законом гармонии. ...Без нее распадается высшее согласие частей.

...Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, т.е. абсолютное и первичное начало природы" (IX 5).

В этом обстоятельном и обширном определении нам важно выделить ряд моментов:

1) гармония есть абсолютное и первичное начало природы, причем живет гармония в самой себе и в своей природе и именно благодаря этому оказывается сопричастницей души и разума;

2) можно сказать, что гармония есть некоторая наиболее общая объективная закономерность, по которой соединяются и согласуются в высшем согласии части предметов. Но гармония не есть само это согласование. Она есть некоторая потенция, неисчерпаемая и первичная;

3) актуализацией гармонии является красота. Красота есть действительность гармонической природы, поэтому она столько же в вещах, сколько и в разуме.

### **Красота как гармония**

Исходя из этого определения, мы можем обратиться к рассмотрению самой красоты. Теперь нам ясно, что, согласно Альберти, красота может быть и непосредственно данной созерцанию, поскольку она всегда есть некоторая действительность, но в то же время красота может быть действительностью только благодаря присутствию разума познающего законы гармонии. Поэтому и сама красота должна быть воплощением законов гармонии, т.е. некоторым правилом по которому возможно оформление материи.

И.Бен находит определения красоты у Альберти (в главе "Понятие красоты"): 1) красота есть некоторое объединение контрастов (О зодч., I 9); 2) красота есть "некое согласие и созвучие частей в том частями чего они являются" (IX 5); 3) красота есть строгая, соразмерная гармония всех частей (VI 2); 4) красота есть нечто "присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно" (VI 2) (цит. по: 126. 21 - 27). При этом относительно гармонии делается замечание, что она является всеоформляющим началом, принадлежащим разуму, стоит выше красоты, "содержит ее в себе. То, что присутствует "во всем теле", но не локализуется, а находится "в себе", что мы назовем вместе с Платином и поздними идеалистами идеальным" (там же 23).

### **Принцип модели**

Теперь нам необходимо обратиться к рассуждениям Альберти о модели. Прежде только заметим, что Альберти помимо различения гармонии и красоты говорит и о различии красоты и украшения: "...украшение есть как бы некий вторичный свет красоты или, так сказать, ее дополнение. Ведь... красота, как нечто присущее и прирожденное телу разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного" (VI 2).

Так вот, когда Альберти рекомендует архитектору не ограничиваться чертежом, а делать модели, он замечает: "Никак не считаю возможным умолчать о весьма важном, что делать модели раскрашенные и, так сказать, разрумяненные приманками живописи не есть дело того архитектора, который хочет поучать своим произведением... Поэтому я не советовал бы, чтобы модели отделялись чересчур старательно, гладко и блестяще, но скромно и просто и чтобы ты хвалил в них дарование изобретателя, а не

руку ремесленника". Модел и нужно изучать "наедине и вместе с другими и вновь и вновь их пересматривать, чтобы в сооружении не было даже малейшего, о чем бы ты не знал, что оно такое, каково оно и для чего предназначается" (II 1).

Это рассуждение о модели с учетом замечания о различии красоты и украшения, которое "может исправить" недостатки или излишки (VI 3), очень важно в следующем отношении. Ведь модель, с одной стороны, есть выражение и осуществление некоторого замысла архитектора, есть реализация "плана, задуманного в уме, образуемого линиями и углами и выполняемого духом и умом совершенным" (I 1). В.П.Зубов справедливо замечает по поводу этого места, что у Альберти "даже формулы и термины отвлеченной философии насыщаются конкретным практическим смыслом", что "бестелесные очертания" у Альберти "математически проработанный проект" (9, 2, 278). Но нас здесь интересует как раз не формула и не терминология, а та конструкция сознания, которая свидетельствует о специфике подхода Альберти к самой проблеме отыскания и воплощения красоты, прекрасного в вещах.

### **Метод "завесы"**

Точно такой же смысл имеет и наше обращение к методу "завесы" Альберти. В.П.Зубов всячески старается преуменьшить элементы платонизма у Альберти. Ценными являются его замечания о том, что Альберти знакомился с Платоном в основном (но не только) по Цицерону; верно, что влияние Платона фантастично "см. там же. 632) но вместе с тем замалчивается определение гармонии как "абсолютного и первичного начала природы". Между тем, именно опираясь на это определение, учитывая логическую структуру метода модели и "завесы" и характер соотношения красоты и гармонии, мы можем правильно судить о понятии прекрасного у Альберти. Таким образом, элементы неоплатонизма даже у деловитого и практического возрожденца Альберти, несомненно, играют первейшую роль. Мы уже не говорим о том, что Альберти был посетителем и со товарищем неоплатоников Флорентийской академии.

С другой стороны, модель сама есть некоторый план, образец, некоторое задание и определенный закон, ориентируясь на который мы можем построить настоящее здание. Таким образом, воспринимая красоту того же здания, например, мы можем понимать ее как некоторую идеальную модель, которая в то же время будет реализацией всеобщих законов гармонии. Очевидно, подобный подход к действительности можно считать вообще характерным для Альберти. Это подтверждается и анализом метода использования "завесы", изобретателем которой Альберти себя считал и каковым изобретением весьма гордился.

"Завеса" представляет собой плоскость, рассекающую "зрительную пирамиду" (О живопис., II). Таким образом, и картина есть тоже своего рода "завеса", только за этой "завесой" мы предполагаем некоторые идеальные образцы, тщательно выисканные и отобранные разумеется благодаря науке и знанию некоторых общих закономерностей, коренящихся в природе красоты.

В следующих рекомендациях Альберти живописцу можно заметить тот же

принцип восприятия предмета: "...необходимо держаться определенного правила в отношении величины членов тела. Для такой соразмерности следует сначала связать каждую кость в живом существе, затем приложить его мышцы и, наконец, целиком облечь его плотью. Однако найдутся такие, которые возразят мне то же, что я говорил выше, а именно что живописцу нет дела до того, чего он не видит. Они хорошо делают, что об этом напоминают, однако ведь прежде, чем одеть человека, мы рисуем его голым, а затем уже облакаем в одежды, и точно так же, изображая голое тело, мы сначала располагаем его кости и мышцы, которые мы уже потом покрываем плотью так, чтобы нетрудно было распознать, где под ней помещается каждая мышца" (II). Здесь, таким образом, идет речь о некоторой идеальной трехмерной модели, создаваемой в уме и осуществляемой в виде предварительного рисунка.

Интересно в этом смысле отметить и следующее. Для Альберти существуют, очевидно, вещи как таковые, сами по себе, которые мы реально не наблюдаем, потому что меняется расстояние между нами и предметами, меняется положение центра "зрительной пирамиды" и ось вещение, отчего "поверхность кажется нам изменившейся" (I). Тела сами по себе остаются, таким образом, неизменными, но их характеристики изменяются.

Эти замечания непосредственно не говорят нам о природе прекрасного, но помогают уяснить его понятие у Альберти.

### **Выводы**

Обобщая все предыдущее, можно сделать определенные выводы о природе прекрасного или красоты у Альберти. Красота есть идеальная модель эстетически совершенного. Красота является ареной встречи определенных конструкций сознания и всеобщих законов природы,

благодаря чему мы можем говорить о единой, гармонической природе прекрасного. Реализацией красоты является произведение искусства. Природа также есть произведение искусства божественного: "Без сомнения, взирая на небо и чудесные дела богов, мы более дивимся богам потому, что видим красоту этих дел, нежели потому, что чувствуем их пользу" (О зодч., VI 2). Законы природы выражаются определенными числами. Абсолютное и первичное начало природы - гармония. Поэтому, пользуясь числами в искусствах, художник упреждает их "не путано и беспорядочно, а в их взаимном и гармоническом соответствии" (IX 6). Красота, таким образом, есть идеальный образ числа и идеальный образец для художника.

Можно сказать, что учение Альберти о красоте есть чистейший платонизм пифагорейского типа: сверхсущие идеальные модели, осуществление их в материи, определение их средствами чистого ума и высшей души, структурно-математический характер моделей и зависящие от них произведения искусства, борьба против ползучего эмпиризма, космический и божественный характер красоты в целом; природа важна не сама по себе, но важно ее абсолютное, первичное деятельное начало. Уже из этого можно судить, что если не весь ранний Ренессанс, то во всяком случае некоторые его специфические черты вполне неоплатоничны, хотя индивидуальные

светские и отнюдь не готические черты не могут отрицаться ни с какой стороны.

Возрождение специально античного не так уж сильно сказывается у Альберти, как и вообще во всем Возрождении. Во всяком случае античные черты в эпоху Возрождения - это не такая простая и очевидная вещь, она требует специальных исследований, и она часто весьма близка к нулю, разве только именно платонизм и неоплатонизм мы условимся считать существенным содержанием античной мысли. Не случайно тот же Альберти вдруг заявляет: "Признаюсь тебе: если древним, имевшим в изобилии у кого учиться и кому подражать, было не так трудно подняться до познания этих высших искусств, которые даются нам ныне с такими неслыханными усилиями, то имена наши заслуживают тем большего признания, что мы без всяких наставников и без всяких образцов создаем искусства и науки неслыханные и невиданные" (О живописи., предисл.).

Таким образом, Альберти, высоко ставящий античные образцы, тем не менее считает свое творчество вполне самостоятельным. И самостоятельность эту мы должны находить прежде всего в чрезвычайно обостренном внимании к самим процессам художественного восприятия.

И платонизм, и неоплатонизм, и в значительной мере вся античность относятся к анализу художественных восприятий весьма просто, наивно и, мы бы сказали, эпически. Но другое дело - возрожденческий неоплатонизм. Он гораздо более "нервозен" и драматичен, гораздо больше занимается анализами художественного восприятия и почти всегда весьма неравнодушен к структурно-математическим построениям художественного предмета. Стоит только прочесть небольшой трактат Альберти "О живописи", чтобы убедиться в весьма неравнодушном отношении этого теоретика к составным элементам художественного восприятия. У него здесь, например, целая теория так называемой зрительной пирамиды, основанием которой является поверхность воспринимаемого предмета, а идущие от всех краев данного предмета лучи сходятся в одной точке в зрачке, образуя, таким образом, вершину зрительной пирамиды. Сюда же относится и учение о цветах и перспективе (О живописи., 1).

Таким образом, специфика эстетики Ренессанса несколько не теряется от того, что эта эстетика в основном развивалась на основе древней неоплатонической философии. Светский рациональный характер выпирает здесь на первый план.

### **Трактат "О статуе"**

Особенно показателен в этом отношении трактат Альберти под названием "О статуе". Желая дать инструкцию для скульптора, когда он приступит к созданию статуи, Альберти делит человеческий рост на шестьсот частей, проведение которых, кроме того, еще зависит от положения тела, от его наклона и вообще от тех или иных движений.

Удивительным образом Альберти, как и весь Ренессанс, хочет совместить здесь изображение живого тела с чисто арифметическим разделением этого тела на мельчайшие части. С нашей теперешней точки зрения, эта задача не является

выполнимой, если не применять к аких-нибудь еще более сложных математических методов и не ограничиваться только одной арифметикой целых чисел. Можно сказать, что весь Ренессанс вообще раздирается этим ужасающим противоречием: возрожденцам хотелось видеть и изображать живое и одушевленное трехмерное тело, и в то же самое время им хотелось все свести на арифметику целых чисел. В общих случаях это удавалось, и тогда мы получали прекрасные художественные образцы оригинальной эстетики Ренессанса; но это, конечно, слишком часто было невозможно сделать, и тогда самим художникам Ренессанса приходилось доходить до отчаяния и разочаровываться в своем принципе интеллектуального антропоцентризма, в направлении которого Ренессанс сильно менял подлинно классические формы платонизма и неоплатонизма.

Мы уже хорошо знаем из предыдущего, что вся эстетика Ренессанса базируется на субстанциально-человеческом и личностном, а именно на субъективно-имманентном толковании неоплатонизма. Эту основную возрожденческую идею глубоко вынашивали на Западе философы и художники XIII - XIV вв. Человеческая личность, воспитанная в течение полутора тысяч лет на опыте абсолютной личности, или, точнее, на абсолюте как личности, захотела теперь сама быть абсолютом. Но такой универсальный субъективизм будет достигнут только в конце XVIII в. в творчестве раннего Фихте. Ренессанс еще не был способен на такую абсолютизацию человеческой личности, но в отдельных моментах эта абсолютизация непрерывно возрастала в течение всего Ренессанса.

Покамест еще нельзя было расстаться с богатой и глубокой философской системой неоплатонизма, которой закончилась античность и которая, правда уже в другом смысле, получила огромное развитие в средние века. Но в этой философской системе можно было подчеркнуть те или иные проблемы, которые вначале вполне уживались со всей системой в целом, но в конце концов привели ее к гибели. На примере Альберти мы уже видели, как на фоне тысячелетнего неоплатонизма вдруг возникает неутомимая погоня за структурно-математическими построениями, за этой простой и ясной эстетикой красоты, основанной на математически упорядоченной чувственности. При этом Альберти достаточно сложен, чтобы не прятаться от идеи бесконечности в связи с теорией художественной перспективы и что бы, с другой стороны, не базировать эту формально-гармоничную красоту исключительно только на процессах реального зрения (ср. учение Альберти о пирамидальном характере художественного зрения).

Гораздо дальше пошел в этом отношении Высокий Ренессанс, который к линейной тектонике раннего Ренессанса присоединил субъективный трепет человеческой личности, чем еще больше способствовал ее абсолютизации.

Знаменитый итальянский художник Сандро Боттичелли (1444 - 1510) еще вполне коренится в раннем Ренессансе, используя четкость и выпуклость его фигур, ясность и гармоничность построения, а также упор на плоскостной антипсихологизм и избежание внутренних глубин, особенно внутренних конфликтов. Об этом свидетельствует множество произведений Боттичелли, последним из которых можно

считать серию картин на тему "Поклонение волхвов" (особенно 1475 - 1477).

Примкнув к флорентийскому обществу с Медичи во главе, Боттичелли сильно развивается в направлении чрезвычайной тонкости и углубленности своего психологического рисунка, характерного для периода Медичи; его картины, кроме того, отмечены умением совмещать напряженную душевную жизнь с четкостью античных художественных приемов. Нам хотелось бы, чтобы читатель особенно внимательно отнесся к фигуре Боттичелли, поскольку именно в нем весьма заметно как наличие стройной и выпуклой пластики раннего Ренессанса, так и лирического драматизма, иной раз доходящего даже до полного трагизма. Боттичелли, как мы видели, все еще неоплатоник. Нежные и трепещущие формы искусства Боттичелли все еще уходят в бесконечные дали и все еще тревожат реальную стихию зрительных ощущений, чисто человеческих. Высокое Возрождение на все лады выдвигало те или иные моменты в этой нарастающей абсолютизации человеческой личности и на все лады защищало человеческую способность субъективно-имманентного проникновения в запретные глубины вселенской тайны.

Является большой проблемой самый метод столь сложной эстетики, оставленной для нас деятелями Высокого Возрождения. Выше мы уже не раз указывали на чрезвычайную запутанность и противоречивость эстетики Ренессанса вообще. Будучи сугубо переходной эпохой, Ренессанс нигде и никогда не стремился к точной системе мысли. Почти каждый деятель Ренессанса обнаруживает черты, которые свойственны уже другому времени, выявляя тем самым свою резкую противоречивость.

Как мы уже отмечали, в настоящей работе мы сосредоточимся на чисто логической последовательности возрожденческого эстетического развития. Мы будем большей частью избегать вскрытия противоречий в той или иной системе эстетических взглядов, что заставит нас относить одного и того же теоретика или художника совершенно к разным ступеням эстетического развития Ренессанса. А так как эволюция Ренессанса все-таки шла от полного или частичного признания средневекового мировоззрения к частичному или полному его опровержению, то логика эстетического развития Ренессанса получит для нас вполне ясные и достаточно мотивированные формы вопреки сумбуру и путанице бесконечных фактических противоречий. Мы начнем с той философской системы Высокого Ренессанса, которая еще максимально близка к средневековой ортодоксии, и закончим такими системами, которые уже диаметрально противоположны ей.

## **ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ**

### **Глава первая. НИКОЛАЙ КУЗАНСКИЙ (1401 - 1464)**

Это крупнейший мыслитель не только эпохи Ренессанса, но и вообще всей новой

и новейшей европейской философии. Происходя из низшего сословия (его отец - рыбак и винодел), из глухого селения на берегу Мозеля в южной Германии, Николай Кузанский стал не больше и не меньше как папским кардиналом и епископом, что уже не могло не делать его приверженцем строгой католической ортодоксии. И тем не менее его деятельность, и философская, и общественно-политическая, и церковная, гораздо больше способствовала назревавшей тогда секуляризации, чем деятельность иного заправского гуманиста и светского литератора. Он, безусловно, неоплатоник в самом строгом и подлинном смысле слова. Однако в неоплатонизме он выдвигал и подчеркивал такие моменты, которые вполне соответствовали назревавшему тогда индивидуализму с его постоянной склонностью к субъективно-имманентной интерпретации действительности.

### **Структурно-математический метод**

Первым очень ярким моментом философии Николая Кузанского является структурно-математический метод. Он сказался, во-первых, в понимании божества как своеобразного активного становления. Для Кузанца бог есть прежде всего чистая возможность (*posse*) бытия, и ли, как он и сам говорит, возможность становления (*posse fieri*). Эта непрерывная активная возможность пронизывает собою всю божественную стихию бытия, а божественное бытие и есть для него не что иное, как *possest*, т.е. как *posse est*, как то, что есть одно временно и бытие, и активная возможность бытия. Николаю Кузанскому даже принадлежит целый трактат под названием "*De possest*" о бытии-возможности. Здесь Кузанский, несомненно, является предшественником математического анализа XVII в., т.е. предшественником учения о бесконечно малом и о пределе. Бесконечно малая величина у математиков XVII в. не является какой-нибудь неделимой фигуркой вроде атомов Демокрита, но, как тогда начали учить, такой величиной, которая может стать меньше любой заданной величины, бесконечно стремясь к нулю, но в то же время никогда не превращаясь в нуль.

Следует отметить, что максимально правильный, и притом буквальный, перевод латинского термина "*possest*" у Кузанского возможен только как "бытие-возможность"<sup>1</sup>, потому что для него здесь бытие и возможность - одно и то же. Поэтому бог Николая Кузанского и есть предел суммы всех его бесконечных становлений, и тогда он есть, очевидно, абсолютный интеграл, или он есть каждое отдельное мельчайшее превращение, но тоже взятое в своем пределе, и тогда он есть абсолютный дифференциал.

Нечего и говорить о том, что такое понимание абсолюта, несомненно, приближало его к человеческому пониманию, склонному вообще следовать больше за процессом бытия, за его назреванием и за его отдельными моментами, сплошь нарастающими и в пределе трактуемыми как неделимое целое. Ведь легче же понимать отдельные моменты процесса, чем весь процесс в целом. Это и выдвигается Николаем Кузанским путем углубления категории абсолютного становления, которая была достаточно представлена в тысячелетнем неоплатонизме, но которая здесь



субъективно-имманентно выдвигалась на первый план и через двести лет действительно стала предметом самой точной науки, именно математики. Мы будем вполне правы, если назовем этот метод Николая Кузанского инфинитезимальным, т.е. методом бесконечно малых.

Остановимся немного на литературе, касающейся этого трудного историко-философского предмета.

"Насколько мы знаем литературу о Кузанском, - пишет Карл Мейер (см. 172), - до сих пор лишь Германн Шварц предпринял попытку определения смысла "posse fieri" (см. 194, 486). Он определяет его одновременно как "зародыш для миров" (den Keim zu Welten) или как "дифференциал всего мирового бытия" (Differenzial alles Weitseins - см. там же). Но, несмотря на правильный подход, Г.Шварцу не удастся генетически включить это понятие во внутреннюю систематику философии Кузанца, поскольку в конце концов Г.Шварц называет "posse fieri" всего лишь "вынужденным понятием", образно говоря, неким тормозом для того, чтобы не попасть в пантеистическую колею" (там же, 487).

Сам Карл Мейер приходит в результате своего исследования к следующему выводу: "Ключ к учению Кузанского о боге представляет развитая мысль о трансценденции. Генетически-смысловый корень его заключается в христианском веровании в творение из ничего (crea tio ex nihilo). Понятие о творении из ничего имплицитно, во-первых, абсолютную трансценденцию бога, а во-вторых, необходимую множественность сотворенного. Единство этих смысловых моментов включает новое, парадоксальное понятие трансценденции. В этой понятии впервые в истории философии божественная трансценденция постигается положительно, а именно как утверждение отрицания имманенции. Трансцендентный бог мыслится Кузанским имплицитно и эксплицитно противоречиво, как противоположность к множественно-мировому существу" (172, 118). То, что божественность мыслимого таким образом творящего бога становится конечной, осталось у Кузанского непродуманным.

Разъяснением и завершением мысли К.Мейера является то, что мы можем прочитать у Г.Грелля в его книге о математическом символизме и бесконечности у Николая Кузанского: "Итак, хотя созданный по образу божью мир также бесконечен, он обладает низшей ступенью бесконечности, а именно неопределенной или трансфинитной (в смысле Г.Кантора) бесконечностью, вместо метафизически и абсолютно высшей бесконечности. Бог есть negative infinitum ("отрицательное бесконечное"), maximum absolutum ("абсолютный максимум"), а Вселенная - privative infinitum ("привативное бесконечное"), maximum contractum seu concretum ("стяженный, или конкретный, максимум)" (147, 35. Ср. 203, 87). "В целом, - замечает Грелль, - с Николая Кузанского начинается постепенный переход от математической мистики к точной математике" (147, 36).

В результате всех этих и других исследований математических учений Николая Кузанского выделяется весьма простая и совсем непротиворечивая картина, а именно: известное учение Николая Кузанского о совпадении противоположностей несколько не

мешает тому, что бы мы здесь присутствовали при возникновении инфинитезимальной теории Нового времени. Конкретно данный "сжатый максимум" есть только подобие высшего максимума. И подобие это заключается в том, что как первый максимум есть вечное и непрерывное становление, так второй максимум тоже есть непрерывность, осознать которую и поставил своей задачей математический анализ XVII в. Для эстетики же Николая Кузанского такое понимание имеет огромное значение потому, что красоту у Николая Кузанского нужно обязательно мыслить как вечное становление, и это без всякого впадения в пантеизм. Что же касается прерывных и устойчивых точек этой вечной непрерывности и этой непрерывно-подвижной красоты, которая всегда только "может становиться", то и сам Кузанец, и последующие создатели математического анализа с такими своими категориями, как дифференциал и интеграл, достаточно обеспечивали прерывно-непрерывную диалектику красоты и искусства.

Во-вторых, свой структурно-математический метод Николай Кузанский понимает еще и геометрически. То, что геометризм есть любимейшая форма представления действительности в эстетике Ренессанса, мы уже хорошо знаем, но удивительным образом этот возрожденческий геометризм Николай Кузанский умеет диалектически объединить с той жаждой бесконечности, которая тоже характерна для всего Ренессанса. Возьмем самый обыкновенный треугольник. Закрепив его основание в определенном месте, мы будем удалять его вершину в бесконечность. По мере приближения вершины треугольника к бесконечно удаленной точке угол у вершины треугольника будет становиться все меньше и меньше. И когда мы достигнем бесконечно удаленной точки, две боковые стороны треугольника, образующие угол при вершине, сольются в одну прямую линию. Следовательно, треугольник на конечном расстоянии, продолженный в бесконечность, превращается в одну прямую. Возьмем круг, который перед глазами у нас имеет конечный радиус и имеет конечную окружность, вполне обозримую физически. Но вот мы начинаем представлять себе радиус круга все более и более длинным. По мере увеличения радиуса круга окружность этого круга будет все больше и больше разгибаться. И когда радиус круга станет бесконечно большим, окружность тоже превратится в прямую линию. Таким же способом Николай Кузанский вообще доказывает, что прямая линия, треугольник, круг и шар в бесконечности совпадают в одно нераздельное тождество. Этому посвящены гениальные страницы в трактате "Об ученом неведении" (1, 13 - 15 с важными предварительными соображениями в гл. 11 - 12).

Подобного рода диалектические конструкции Николая Кузанского нагляднейшим образом иллюстрируют две основные эстетические тенденции Ренессанса - все на свете представлять геометрически и все на свете представлять как уходящее в бесконечную даль. И то и другое одинаково представляют собою тенденцию человеческой личности Ренессанса все мыслить себе обязательно структурно, обязательно математически и даже геометрически. Но это представление не связывает человеческую личность, а, наоборот, хочет утвердить ее, хочет развязать ее естественное стремление бесконечно искать, бесконечно стремиться все к новому и новому, быть в вечном становлении. Не забудем: это чистейший неоплатонизм. Однако

после нашего анализа должно стать ясным для каждого, что соответствующие неоплатонические категории здесь человечески преобразованы и трактованы так, чтобы удовлетворить естественные человеческие потребности все видеть и осязать, все измерять, все геометрически оформлять и в то же самое время постоянно стремиться в бесконечные дали. Получается, что эти дали тоже геометричны, т.е. тоже даны зрительно и осязаемо. Только Николай Кузанский указал, как можно при помощи простейшего диалектического становления и прыжка соединить видимость и бесконечность. Это гениально продумано у Николая Кузанского, и вот почему это подлинный мыслитель Ренессанса. И вот почему его эстетика не только инфинитезимальная, но и геометрическая, а именно такая, которая уходит в бесконечность.

### **Трансфинитная онтология**

Другой важной областью философских размышлений Николая Кузанского, непосредственно связанной с проблемами эстетики, является то, что мы в настоящее время могли бы назвать субстанциально-реалистическим и трансфинитно-онтологическим символизмом. Ни один из этих пять терминов, которые мы сейчас употребили, не является термином Николая Кузанского. Это уже результат нашего собственного анализа. Но анализ этот необходимо было произвести для того, чтобы все далекие от нас рассуждения философа стали понятными и чтобы благодаря этому мы могли возможно яснее представить себе возрожденческую эстетику Кузанца.

Почему мы здесь говорим о субстанциях и о реализме? Потому, что Николай Кузанский все еще чрезвычайно близок к философии средневековья, а средневековая католическая философия вся построена на утверждении тех или иных субстанций, которые она мыслит обязательно существующими реально. Бог - реальная и даже реальнейшая субстанция; созданный им мир тоже объективная субстанция; человек, несмотря на свое подчиненное положение, тоже есть реальная субстанция; все мифы и символы, составляющие догматическое богословие христианства, тоже обязательно и субстанциальны, и объективны, и реальны. В этом нет никакого расхождения Николая Кузанского с католической ортодоксией. Однако дальше начинаются новости.

Во-первых, Кузанец виртуозно оперирует с понятием бесконечности. Это мы уже видели выше на его инфинитезимальных рассуждениях, основанных на переходе суммы бесконечно малых приращений к ее пределу. Но эстетика Николая Кузанского не только инфинитезимальная, но еще и трансфинитная. Это значит, что Николай Кузанский оперирует с бесконечностью как с некоторого рода фигурной конструкцией, подчиненной принципу упорядочения.

Прежде всего чрезвычайно понятно у Кузанца и не вызывает никаких сомнений даже со стороны максимально скептически настроенных его читателей, что если мы переходим от одного конечного числа к другому в системе натуральных чисел, то, рассуждает Николай, мы ведь нигде не можем остановиться. Каждое конечное число из натурального ряда чисел возможно только тогда, когда есть еще большее число, пусть большее хотя бы на единицу. Но, продолжая переходить таким образом от одного числа

к другому, мы сразу же убеждаемся, что существует бесконечное число, которое уже невозможно получить путем присоединения единицы к тому или иному конечному числу, как бы велико оно ни было. Бесконечное число обязательно возникает в нашем сознании путем определенного рода качественного скачка. И уже эту бесконечность мы не можем ни увеличивать, ни уменьшать, ни умножать, ни делить. Бесконечность плюс единица все равно есть бесконечность. Бесконечность минус единица тоже есть бесконечность. Бесконечность, умноженная на то или другое конечное число, остается все той же бесконечностью. И деление ее на то или другое число имеет своим результатом ту же самую бесконечность. Следовательно, существует абсолютный максимум, который не страдает ни от каких конечных операций. Но, будучи в этом смысле неделимым, он есть также и абсолютный минимум. Абсолютный максимум и абсолютный минимум есть одно и то же. Подобного рода рассуждения Николая Кузанского настолько просты и очевидны, что никакой современный математик со всеми своими точнейшими методами не сможет ничего возразить против учения Николая Кузанского о бесконечности.

И это вполне соответствует основной тенденции Ренессанса представлять себе все существующее: и абсолютное, и относительное, и бесконечное, и конечное - обязательно наглядно, обязательно непроверяемо с точки зрения здравого смысла и потому вполне имманентно человеческому субъекту и человеческой личности.

Во-вторых, Николай Кузанский не только весьма виртуозно оперирует с самим понятием бесконечности, но так же виртуозно характеризует важнейшие типы бесконечности. Он фиксирует прежде всего самую бесконечность, т.е. бесконечность в чистом виде. Она мыслится без своих отдельных элементов, в чистом виде, т.е. даже, собственно, и не мыслится. Она мыслится только в порядке немыслимости, неведения. Но уже свой первый трактат Николай Кузанский назвал не просто трактат о неведении, но именно об ученом (docta) неведении. В чистом виде бесконечность есть совпадение всех противоположностей, *coincidencia oppositorum*, и в этом смысле непознаваема. Однако это не есть абсолютная непознаваемость. Ведь мы же к ней пришли путем операций над конечными числами и установили, что все эти конечные числа только в том единственном случае и возможны, если существует бесконечность, т.е. бесконечное число. Значит, к этой бесконечности мы пришли вполне рациональным путем. Именно не что иное, как здравый смысл, как раз и требует признать бесконечность как совпадение всех существующих противоположностей. Но это один тип бесконечности, первый ее тип.

За этим типом бесконечности следует, и не может не следовать, ограниченный тип бесконечности, т.е. такой, в котором мы уже различаем отдельные части, отдельные элементы, отдельные моменты, предельная совокупность которых и образует ту первую и уже неделимую бесконечность, с которой мы начали. Другими словами, перед нами возникает переход абсолютной бесконечности в свое инобытие, в ограниченную бесконечность, которая является не просто совпадением противоположностей, но в то же время и их различием. Это уже упорядоченная бесконечность, в которой выступает на первый план не просто сама бесконечность, но ее внутренняя

раздельность, ее упорядоченность, ее фигурность. Но мало и этого.

Существует еще и третий тип бесконечности. Спросим себя: ведь если мы установили, что бесконечность неделима, и теперь устанавливаем, что она состоит из отдельных элементов, или конечных вещей, то не значит ли это, что в каждой такой делимой части присутствует вся бесконечность целиком? Или бесконечность делима, тогда ее нет в отдельных вещах, из которых состоит бесконечность, или она всерьез неделима, тогда само собою ясно, что она неделима и целиком присутствует в каждом своем отдельном элементе, в каждой своей части, в каждой отдельной вещи. Отсюда учение Николая Кузанского о том, что "любое" существует в "любом" и все существует решительно во всем. Конечно, это уже третий тип бесконечности, т.е. такой тип, который неделимо и целно почил на каждом отдельном элементе такой бесконечности.

Вот это рассуждение Кузанца о типах бесконечности мы и назвали бы одним термином современной математики, а именно назвали бы его трансфинитным учением. Если в инфинитезимальной бесконечности на первом плане становление и переход к своему пределу, то в трансфинитной эстетике дело не в становлении, а в устойчивой структуре. Бесконечность тоже имеет свою структуру и даже бесконечное количество структур. Эту эстетику Николая Кузанского, основанную на теории бесконечных структур, мы для краткости и называем сейчас трансфинитной. Тут же, однако, нужно прибавить, что эта трансфинитная теория является для Николая отнюдь не какой-то субъективной фантазией и результатом субъективистского произвола. Наоборот, эта трансфинитная эстетика продолжает быть все той же наукой о реально существующих субстанциях, т.е. является конструкцией вполне онтологической. Поэтому, чтобы правильно и адекватно отразить мысль Кузанца, мы и стали говорить выше о трансфинитно-онтологической эстетике.

В-третьих, наконец, мы сочли необходимым заговорить о символизме Николая Кузанского. После всего, что мы сейчас сказали, уже никто не посмеет считать символизм Кузанца чем-то субъективистским. Наоборот, у него это только завершение его общего онтологизма. В чем же этот символизм заключается? В самой общей форме он заключается в учении о боге как о творце мира. Мир как ограниченная бесконечность только и возможен - как Николай Кузанский показал чисто арифметически - благодаря своему приобщению к абсолютной и безграничной бесконечности. У него есть целый трактат "О даре отца светов", где все невидимое в боге и все немислимое в нем трактуется как вполне видимое, вполне мыслимое и осязаемое сотворенными существами на основании наблюдения природных и мировых явлений. Это, конечно, самый настоящий символизм. Но только если мы забудем о его инфинитезимальной и его трансфинитной основе, о его безусловном и непререкаемом онтологизме, то лучше уже не употреблять терминов "символ" или "символизм", да заодно лучше и совсем не читать Николая Кузанского. При этом нужно добавить следующее. То, что существует абсолютная личность творца, и то, что творец творит мир, - это старая и вполне средневековая ортодоксия. Но вот что интересно. Это божественное творение мыслится Николаем совершенно по типу обыкновенной и вполне человеческой деятельности художника. Он пишет (Об учен. невед., 11 13): "Бог

пользовался при сотворении мира арифметикой, геометрией, музыкой и астрономией, всеми искусствами, которые мы также применяем, когда исследуем соотношение вещей, элементов и движений". Этот свой общий тезис о творении мира Николай Кузанский в дальнейшем подробно разъясняет. Оказывается, арифметика понадобилась здесь для того, чтобы сделать мир "целым", а мы бы сказали, комментируя философа, - единораздельным целым. Геометрия дала вещам формы, как устойчивые, так и подвижные. Под музыкой Кузанец понимает антично-средневековое учение о гармонии сфер - земляной, водной, воздушной и огненной. В этом смысле именно благодаря космической музыке каждый элемент остается самим собою и не переходит в другой элемент, и в то же время все элементы оказываются в мире безусловно связанными в результате их взаимного соотношения.

Наконец, бог только в плане астрономии мог создать мир в виде нерушимой системы движения небесных тел в их соотношении с Землей. Нам кажется, что более яркой возрожденческой модификации средневековой ортодоксии нельзя себе и представить. Все эти рассуждения Николая Кузанского основаны именно на субъективно-человеческой имманентности всего того, что существует вне человека.

В своей символической конструкции мироздания Кузанец идет еще дальше. В том же месте из его трактата "Об ученом неведении" содержится уже совсем рискованное с точки зрения ортодоксального средневековья утверждение, что отношение бога к миру есть не что иное, как отношение двух крайних элементов - огня и земли. Огонь все освещает, все согревает, всему дает возможность познавать и быть познаваемым, всему существовать и жить. А с другой стороны, огонь все пожирает и уничтожает, подобно тому как абсолютная бесконечность божественного существа поглощает в своем сверхумном свете все отдельные освещенные предметы, являясь их принципом и творцом, т.е. их бесконечно-могущественной моделью. Нам кажется, что все подобного рода рассуждения Николая Кузанского сами собою свидетельствуют о том, что здесь ортодоксально-средневекового и что тут нового и возрожденческого.

### **Диалектика мифологии**

Этот аритмологический, а в своей основе вообще диалектический метод Николая Кузанского доходит до прямой диалектики всей мифологии. Здесь философ применяет свои рассуждения о максимуме и минимуме для диалектического обоснования всех главных догматов христианства. Этому посвящена у него вся III книга трактата "Об ученом неведении". Диалектику мифологии мы излагать здесь не станем. Мы только укажем, во-первых, на то, что суровые и недоступные догматы христианства подвергаются у Николая в связи с его общим методом весьма простой, весьма ясной обработке. Эта обработка у него настолько простая и ясная, что даже те возрожденцы, которые уже не верили ни в какую церковь и ни в какое христианство, как, например, Дж.Бруно, охотно ссылались на Николая Кузанского, используя его диалектический метод уже не для разъяснения христианских догматов, но для обоснования вполне антихристианского пантеизма. Во-вторых, здесь самым ярким образом проявилась возрожденческая направленность эстетики Кузанца. Он и здесь очевидно стоит все на

той же позиции субъективно-имманентного и человечески-личностного подхода ко всякой действительности.

### **Конъектурально-экспериментальный метод**

Одной из существенных сторон философской эстетики Николая Кузанского является конъектурально-экспериментальный метод натурфилософии и вообще естественных наук. Латинское слово "конъектура" указывает, с точки зрения Кузанца, на те "допущения" или "предположения", которые если не логически, во вневременном смысле слова, то уж во всяком случае временно являются рабочими гипотезами для подбора соответствующих эмпирических материалов и их обобщения. Здесь впервые на фоне эстетики и мифологии и на фоне вообще теории бесконечности выдвигается необходимость особого рода логики науки. Эта логика, по Кузанцу, требует как тщательных эмпирических наблюдений и всякого эмпирического эксперимента, так и всякого рода обобщений, индуктивных и дедуктивных, без чего не может возникнуть сама наука. К этому нужно прибавить многочисленные и вполне позитивные занятия Николая Кузанского, о которых можно прочитать во всех более или менее полных его биографиях. Николай Кузанский делал предложения о реформе устаревшего юлианского календаря, которая была осуществлена уже после его смерти. Он первый составил географическую карту Центральной и Восточной Европы. Он вычислял время с помощью подсчета количества вытекающей воды. Он изучал биение пульса и частоту дыхания. Он наблюдал и исчислял явление падения тел. Между прочим, из своего учения об абсолютной бесконечности он делал прямые выводы также и о бесконечности мира во времени и пространстве, что, впрочем, уже плоховато мирилось с его церковной ортодоксией.

### **Эстетика в узком смысле слова**

Перейдем теперь к эстетике Николая Кузанского в узком смысле слова. Здесь нам придется отчасти повторить то, что было сказано у нас выше, однако уже со специальной интерпретацией теоретических рассуждений Кузанца именно для эстетики и искусства.

Можно было бы легко согласиться с наблюдением многих историков философии, что Николай Кузанский представляет собою ключевую фигуру в ренессансной философской и эстетической мысли (см. 129, 6. 124, 57). Но признание такого факта не облегчает, а, наоборот, затрудняет для нас задачу изучения этой поворотной эпохи в истории Европы, потому что воззрения Кузанца оказываются еще более сложными и глубокими, чем многие из тех возрожденческих теорий и учений, ключ к которым мы хотели бы у него найти. Стоя, по выражению Э.Кассирера, "на узком водоразделе времен и образов мысли" (129, 39), Николай Кузанский, несомненно, предвосхитил многие черты Нового времени, но так, что остался при этом верен средневековому универсализму и интеллектуализму. Любопытно, что современники считали его именно "знатоком средних веков". Так отзываются о нем епископ Иоанн Андреа в 1469 г. (впервые употребляя при этом, насколько удастся установить, самый термин "средние

века"), автор одной из хроник всемирной истории Гартманн Шедель в 1493 г. и парижский издатель Николая Фабер Стапуленсис (известный как Этьен д'Этапль) в 1514 г. (см. там же, 36). Николай синтезировал в своей философии традиции немецкой мистики (начиная от Экхарта), средневековой схоластики (в первую очередь в лице Альберта Великого, Фомы Аквинского и Раймунда Луллия) и, наконец, - что послужило активным началом его творчества - зарождавшегося итальянского возрожденческого гуманизма. Однако мистика Николая Кузанского была вполне прозрачной, его схоластика совершенно утратила свою средневековую форму и выражалась лишь в универсализме, систематичности и логической четкости, а его ренессансный гуманизм был вполне лишен риторики и психологизма. Попробуем наметить некоторые пункты, в которых наиболее ярко проявилась эстетическая новизна Кузанца.

1) Излагать философскую систему Николая Кузанского можно было бы с учения о свернутом "компилирующем" абсолюте и развернутости его в мире "стяженных" (или "конкретных" - *contracta*) вещей. Мощь и универсальность абсолюта, т.е. последнего основания Всего, в подлинном смысле бесконечны и безграничны, почему, естественным образом, абсолюте не поддается дискурсивному познанию. Николай пишет: "Господи боже, помощник ищущих тебя, я вижу тебя в месте рая, и не знаю, что вижу, потому что не вижу ничего видимого, и знаю лишь то одно, что знаю, что я не знаю, что вижу, и никогда не могу знать, и не умею тебя назвать. Ибо я не знаю, кто ты, и, если кто-либо мне скажет, что ты называешься таким-то и таким-то именем, уже по одному тому, что это - имя, я знаю, что это не есть твое имя. Ибо стена, за которой я тебя вижу, есть предел (*terminus*) всякого способа именного обозначения. И если кто-либо выразит какое бы то ни было понятие, которым ты якобы можешь быть понят, я знаю, что это понятие не есть твое понятие, ибо всякое понятие имеет свой предел (*terminatur*) у стены рая" ("*De visione Dei*", 13). Из этого видно, что понятие бога для Николая Кузанского есть то, что мы теперь назвали бы предельным понятием. К этому понятию можно сколько угодно приближаться, но достигнуть его ни для кого не возможно. В самом деле, как можно дискурсивно познать бесконечность?

"Ум, хотя он находится в соединении с животной природой и животная природа ипостасно соединена с ним, не стяжен благодаря этому в месте животной природы: ибо ум остается свободным, и хотя тело существует в данном определенном месте, сам ум в себе рассматривает все, через молитву восходит на небо, путешествует в Рим, проникает в дерево, усматривая образ, который хочет из этого дерева сделать скульптор... И здесь он находится не как в определенном месте, ибо он не может быть в другом месте лишь потому, что он не может быть одновременно в разных местах. Следовательно, ум находится в вещах не пространственно, а мысленно: ум находится мысленно в предмете, о котором он мыслит, подобно тому как животворяще он находится там, где находится животворимое им. И когда ум думает об одном, он не может мыслить одновременно и другое, ибо, когда он думает об одном, он полностью обращается к этому одному, не обладая такой силой, чтобы одновременно обратиться и к другому, подобно тому как взор свободен обращаться к различным видимым



предметам и, однако, не может одновременно актуально обратиться к разным предметам. Бог же обладает бесконечной свободой и силой, и может одновременно обращаться ко всему и к единому, и соблюдает все. И хотя наш ум не стяжен к определенному про странству и времени, однако он и не разрешен совершенно от количественности места и пространства, но находится как бы на горизонте, где начинается стяжение и кончается абсолютное. Поэтому чистый абсолют, или бесконечный абсолют, не может быть выражен в с овершенном понятии ума" (176, 505)<sup>2</sup>.

Подобно всем воззрениям Николая Кузанского, это его учение одновременно и вполне традиционно, и вполне ново. О необходимости соблюдать традиционные воззрения мы неоднократно читаем, например, в трактате "Об уме" (гл. 3 - 4).

Конечно, отношение между абсолютном и миром стяженных (contracta) вещей можно мыслить и как платоновские "chorismos" (отделенность) и "methexis" (причастность), и как аристотелевское имманентное развитие, и как неоплатоническую эманативность (с прямыми ссы лками у Николая Кузанского на Прокла). Язык Николая Кузанского ничуть не мешает ни тому, ни другому, ни третьему. Но здесь уже скрывается и вполне современная картина однородного по своей бытийной ценности "демифологизированного" мира, пронизанного, как это будет ясно из последующего, сплошной закономерностью.

Однако последняя сущность, бог, признается все же у Кузанца непознаваемым; у него же можно читать, что "мы блуждаем в этом мире среди подобий и загадок" (письмо к Альберти 1463 г.). Тем не менее, поскольку человек есть творение божие, непознаваемый бог я вляется для нас чем-то максимально родным и интимным. Николай Кузанский даже завещал предать тело его погребению в Риме, а сердце перенести в церковь родной для него Кузы в приюте для престарелых, который сам он основал и содержал на свои средства.

2) Из представления о бесконечном и в силу своей бесконечности непостижимом абсолюте у Николая Кузанского следовало, что проявиться постижимым образом абсолют и не может иначе, как в конкретных вещах. Всякая вещь становилась тем самым бесконечно ценной в качестве необходимого выражения божественного начала, причем эта ценность достигалась лишь тогда, когда вещь была именно сама собою и ничем другим, потому что только так она могла свидетельствовать о своем творце. "Индивидуальность у Кузанского вовсе не представляет собой простую ограниченность, но она выступает как подлинная ценность, которая не должна подвергаться нивелированию и стиранию, поскольку лишь через нее для нас постижимо Единое, "запредельное сущему"" (129, 30). Индивид есть "не противоположность общему, но, скорее, его истинное осуществление" (там же, 32), так что "все особенное и индивидуальное находится в непосредственном отношении к Богу" (там же, 33).

"Все вещи", говорит Кузанец, "благодаря причастию Единому суть то, что они суть. Единое же, причастие чему есть бытие как всего, так и отдельного, по-своему сияет во всех вещах и в любой вещи. Поэтому в твоих размышлениях тебе нужно лишь

искать тождества во множестве или же единства - в инаковости" ("De coniecturis", II 1). Каждая вещь есть актуализированное Все, но Все "стяженным" (конкретным) образом, т.е. в виде самого бытия вещи. Отсюда Кузанец делает вывод о неповторимости и единственности каждой в ещи: поскольку по своему бытию каждая вещь тождественна неизменному единству, двух равных вещей не может быть ("De ludo globi, 1").

В трактате "De visione Dei" ("О видении бога") ("видение" понимается как непосредственное участие абсолюта в каждой вещи) Николай Кузанский приводит в пример автопортрет Роджера ван дер Вейденса, который он видел в брюссельской ратуше. Этот портрет обладал той особенностью, что взгляд изображенного на нем лица казался обращенным на каждого зрителя, с какой бы стороны он ни рассматривался. Если кто-то из смотрящих, говорит Николай Кузанский, станет, не отводя глаз от портрета, передвигаться, например, с востока на запад, ему будет казаться, что лицо на портрете следит за ним взором; но то же самое будет казаться и передвигающемуся с запада на восток, и стоящему на месте. Это чувственное сравнение показывает, по Кузанцу, природу отношения, существующего между богом, всеобъемлющим бытием, и бытием конечного, особенного (см. там же). "Твое (т.е. бога) истинное лицо отрешено (absoluta) от всякого стяжения, оно не имеет ни такой-то определенной величины, ни такого-то [конкретного] устройства, оно не пространственно и не временно, ибо оно само есть абсолютная форма, которая есть лицо всех лиц. Но когда я думаю о том, как это лицо является истинной и точнейшей мерой всех лиц, я впадаю в изумление. Ибо это лицо, которое есть истина всех лиц, не имеет конкретной величины и, следовательно, не допускает "больше" и "меньше", и оно не равно чему бы то ни было определенному, ибо оно абсолютно возвышается над всякой величиной. Тогда я понимаю, господи, что твое лицо предшествует всякому видимому лицу, что оно есть истина и образец всех лиц... Поэтому всякое лицо, которое смотрит в твое лицо, не видит ничего отличающегося от него самого, потому что видит свою собственную истину, прообразная же истина не может быть иной и различной. Но [инаковость и различие] акцидентально присущи всякому образу постольку, поскольку этот последний не есть сам образец. Кто смотрит на тебя с любовью, чувствует на себе твой любящий взор; и с чем большей любовью он стремится смотреть на тебя, тем любовнее будет светиться навстречу ему твой взор. Кто смотрит на тебя в гневе, для того твое лицо становится гневным; кто смотрит на тебя радостно, найдет твое лицо радостным. Ибо, как телесному оку, глядящему сквозь красное стекло, все кажется красным, так и умственное, затуманенное стяжением (конкретностью) и страстностью око судит о тебе, который есть объект ума, согласно природе стяжения и [страдания]. Человек может судить [о тебе] лишь по-человечески. В самом деле, когда человек приписывает тебе лицо, он вне человеческого вида, его не ищет, поскольку его суждение ограничено в сфере, которая внутри человеческой природы, и он не выходит за ее пределы в своих суждениях. Поэтому лев, если бы он приписал тебе лицо, придал бы тебе львиное лицо, бык - бычье, орел - орлиное" (De vis. Dei, VI 185 f).

3) Идя таким путем, Николай Кузанский дает столь яркое обоснование творческой субъективности, что философский аналог ему приходится искать лишь

несколько веков спустя, у Канта, Фихте или Гегеля. Кузанец развивает то обостренное понимание личности, которое характерно для христианской традиции в Западной Европе. Человеческая личность, высшей инстанцией которой является ум (который в отношении тела предстает как душа и имеет это тело необходимым образом как то, без чего он не может проявиться), выступает в мире, как думает Николай Кузанский, в качестве свободного творящего начала. "Человеческий ум, по Кузанскому, лишь там достигает истинного прозрения, где он не просто отражает внешнее бытие, но "эксплицирует", развертывает себя и свое собственное бытие", - пишет Э.Кассирер (129, 43). Будучи подобием творящего абсолюта, ум тоже независим от своих конкретных проявлений и для своей деятельности тоже не нуждается в ином прообразе, кроме самого себя. Вряд ли здесь можно видеть просто "гносеологию" Николая Кузанского, как это делает Э.Кассирер, по мнению которого постоянная ориентация на возможности человеческого познания является главной для Николая Кузанского, что характеризует его как "первого современного мыслителя" (там же, 10).

Скорее, наоборот, Кузанец "преодолеывает" здесь чистую гносеологию, постулируя первенство творчества и конструирования над познанием. "Разумная душа есть сила, свернуто содержащая в себе все [прочие] понятийные осложнения, - пишет он в трактате "Игра в шар". - В самом деле, она свернуто содержит в себе свернутость множества и свернутость величины, то есть единицы и точки. Без них же, то есть без множества и величины, не совершается никакого различения... Годы, месяцы, часы суть созданные человеком инструменты измерения времени. Точно так же само время, являясь мерой движения, есть инструмент измеряющей души. Следовательно, основание души не зависит от времени, но, [наоборот], основание измерения движения, называемое временем, зависит от обоснования в душе. Поэтому разумная душа не подчинена времени, но предшествует ему" ("De ludo globi", II). Человеческий ум есть некое "божественное семя", брошенное в природу, которое, конечно, не может существовать и развиваться без этой природы, но развивает при этом оно лишь то, что заложено в нем самом изначально ("Простец об уме", гл. 5), а именно принцип творческого единства.

Здесь человек вполне равен богу и сам выступает "человеческим богом" (*humanus deus*). Разница между ними лишь та, что бог может все создать, а человек может все "ассимилировать" (193, 30). Правда, божие творение также есть в известном смысле "ассимиляция" - "ассимиляция абсолютной сущности, поскольку само тождество благодаря отождествлению призывает к себе нечто или не сущее" ("De genesi", I 149). "(По своему умному и нетленному духу мы как бы живущее умной жизнью золото, способное [своей ценностью] со образовываться (*conformare*) со всеми вещами. Это как если бы воск жил умной жизнью, то он сам себя мог бы сообразовывать с буквами и фигурами вещей; поскольку, однако, воск такой жизнью не живет, он приводится в это состояние через внешнее воздействие человеческого разума. Такую природу мы получили от всемогущего мастера, который есть все во всем: он дает нам свой живой образ, в соответствии с которым мы можем если не образовывать все, как он сам, то ассимилировать все и сообразовываться со всем. Но только, ассимилирующая сила

всегда обращена к первообразующей, потому что она ассимилирует постольку, поскольку та - прообразует; так что эта ассимилирующая сила не находит своего покоя и завершения иначе, как в образующей силе.

И можно сказать, по писанию, что нас приводят в первый час утра и посылают в виноградник этого мира. Затем наша природа приходит к третьему часу [= 6 - 9 ч. утра], когда Солнце поднимается выше, освещая нашу силу... и тогда мы ведомы к тому, чтобы произв ести из нашей способности разумные труды. Так можно назвать то время, когда начинает появляться суждение; словно отроки, которых отправляют в школу, мы начинаем совершенствоваться в грамматике. Но в нас начинает появляться разумная сила, и в шестой час [= 9 - 12 ч. дня) мы приходим к более высоким наукам, например к логике, в девятый час - к философии, в одиннадцатый - к богословию. Подобным же образом в первый час утра мы находимся в ранние времена после Адама, до потопа, в третий - до Авраама, в шестой и девятый - от Моисея через пророков до Христа. В вечерний же час - во времена Христовы, до его второго пришествия.

Затем первый час утра может быть назван чувственной силой, третий - силой воображения, шестой - рассудочной (*rationalis*), девятый - разумной (*intellectualis*), вечерний - умнопонимающей (*intellectibilis*) или божественной (*divinalis*)<sup>31</sup> (176, 473).

В виде комментария к этим рассуждениям Николая Кузанского можно сказать: бог творит подобное себе; следовательно, человек подобен богу, т.е. он тоже творит подобное себе. А это значит, что Николай Кузанский - и в этом смысле он подлинная граница средневекового и новоевропейского мировоззрений философ Возрождения.

Средневековая мысль об абсолюте продумана и доведена им до того предела, когда и все другое, и прежде всего человек, является творческим началом. Еще один шаг вперед - и мы уже находимся в пределах возрожденческого гуманизма.

4) Человеческие искусства суть проявления человеческого ума ("Compendium, 8), т.е. в соответствии со сказанным выше они свободны и самодовлеющи. При этом, как пишет Дж.Сантинелло, "человеческий мир и природный мир, спонтанное природное порождение и рефлектирующее порождение человеческого искусства дополняют друг друга, а не противоречат друг другу... Но это происходит прежде всего потому, что сама природа, рассмотренная в своем источнике, есть искусство, продукт разумного божественного акта, который есть художественное творение" (193, 254).

"Божественное искусство" есть бесконечный свет, который светит во всем, как [солнечный] свет светит в различном цвете. И это есть искусство Всего, форма, или основание (*ratio*), в котором все существует от вечности" (176, 430). Единство, лежащее в основе всего сущего и каждого существующего в отдельности, Николай Кузанский понимает триадно. Приведем пример триадного членения им всякого предмета. "...В единой сущности совершенного мастерства есть действие, искусство и наслаждение, - из действия искусство, из действия и искусства наслаждение... Так же в единой сущности ума (*intellectus*) есть способность понимания, [т.е.] сама понимающая [сила *intellectivum*]; есть порождение, понимаемое; есть общая связь этой способности понимания с ее умным порождением, т.е. понимание. Подобным же образом [можно сказать] о любви или воле; и так во всем существующем, ибо [предметы] не могут

существовать иначе, как в причастии единотроичной божественной сущности, вследствие какового причастия они и имеют такую природу (там же, 444; ср. Об учен. невед., I 7 - 10).

При этом Николай Кузанский различает в каждом искусстве три сферы: "искусства разумные, прозрачнейшие, яснейшие и абстрактнейшие, затем нижние, всего более затемненные, и, наконец, средние". Так разделяется математика, музыка. "Если ты пожелаешь особо узнать более о музыке, представь, что круг универсума изображает музыкальные предметы, и увидишь в нем одну музыку, как бы разумную (*intellectualis*) и более абстрактную, другую, как бы чувственную, и [третью, среднюю между ними], как бы рассудочную (*rationalis*, возможен перевод: "смысловая" или "осмысленная") (*De conciet.*, II 2).

Правда, по Кузанцу, всякое человеческое творчество, познание и бытие "конъектурально", "предположительно", так что даже современную ему католическую церковь кардинал Николай Кузанский называет в одном письме 1442 г. всего лишь "предположительной церковью". Но учение о конъектурах, "предположениях", надо рассматривать не как возврат к пассивному отражающему характеру деятельности человеческого разума, а, напротив, как подтверждение его свободы и самостоятельности. К.Ясперс даже категорически заявляет, что о "едва ли конъектуры Кузанского имеют что-либо общее с "предположениями", которые подтверждаются или опровергаются" (153, 42); в учении о конъектурах нет ни произвольности, ни скепсиса, ни релятивизма. Ум "выбрасывает", "порождает" из себя конъектуры именно потому, что, рефлектируя самого себя, он сознает себя единственной основой, смыслом и мерой своего мира, т.е. всей совокупности доступных его пониманию и воздействию вещей (см. 158, 16). В учении о конъектурах Кузанский ориентируется не на бытие, а на равномогущее бытию и предшествующее бытию сущего единство (см. там же, 24). По мнению И.Коха, "метафизика единства" начинает вытеснять у Кузанца "метафизику бытия" уже в этих "конъектурах" (см. там же, 16).

5) Важнейшее место в картине мира Кузанского занимает онтологическое понятие красоты, к которому он особенно часто обращался в средний период своего творчества (см. 193, 151). Как замечает Сантинелло, "для Кузанского эстетическая ценность есть то, что на иболее удачным образом способно привести в гармонию божественное с человеческим и природным". Николай Кузанский видит красоту очень глубоко, в бытийной форме вещей, т.е. в их гармонической самоосуществленности, в их пропорциональном равенстве самим себе. В учении о красоте и гармоничности бытийной формы Николай Кузанский дает философское обоснование характерному для всего Ренессанса увлечению гармонией и пропорциями. "Гармония есть связь единства и инаковости" (*De con.*, II 2), пропорция - это "местопребывание формы" (*De mente*, 6). Посредством пропорций совершается познание (*De docta ign.*, I 1), "но пропорция есть не только логико-математический, она в первую очередь основной эстетический принцип" у Кузанца (129, 55). Вообще эстетический аспект позволяет, согласно Сантинелло, всего лучше охарактеризовать место Николая Кузанского в культуре Возрождения (см. 193, 272).

Отношению Николая Кузанского к изобразительному искусству посвящена книга искусствоведа ГДР Эберхарда Хемпеля (см. 149).

Хемпель пишет, что Кузанец не был меценатом в духе Ренессанса, и если бы ему пришлось взойти на папский престол в середине XV в., то он, конечно, не продолжил бы традицию великолепного покровительства искусствам, восходившую к блистательным временам Юлия II и Льва X. "Его обширная творческая деятельность, охватывающая богословие, философию, математику, естествознание и политику, делающая его значительнейшим немецким мыслителем и последователем универсального направления после Альберта Великого, часто проявляет тенденцию к сравнениям и наблюдениям из области художественного прекрасного. Но при дальнейшем развёртывании мысли эта красота в неоплатоническом духе превращается во вполне общезначимый элемент, который в духовном смысле приравнивается к истине и благу божественному началу, многосторонне охватывая человеческую деятельность. И тем не менее уже как мыслитель, обновивший античное духовное наследие и развивший его в самостоятельной философии, он оказал значительное воздействие и на искусство" (149, 3 - 4).

Э.Хемпель считает, что уже в необычайно сильном языке Николая Кузанского можно обнаружить "дух, склонный к музам". Несомненно, что по условиям жизни, заставлявшим его бывать во всех основных культурных центрах Европы, Кузанец был хорошо знаком с современным ему изобразительным искусством. Хемпель прослеживает возможное непосредственное влияние идей Николая Кузанского на искусство своего времени, привлекая для этого известный факт близости кардинала с тирольским художником Михаилом Пахером, разбирая архитектурные особенности того госпиталя для престарелых и бедных, который Николай основал в Кузе. Хемпель приводит свидетельства о влиянии Кузанца на Леонардо да Винчи (не забывая, однако, и о коренном различии между их воззрениями), на Дюрера, а в творчестве Рафаэля видит воплощение некоторых идей философа (например, идеи о "согласии веры" в соединении с общим чувством христианского оптимизма, находящего силу в божественной любви) (см. там же, 30 - 37).

Напротив, у Альбрехта Дюрера и Микеланджело, по мнению Хемпеля, целеустремленный и светлый порыв, свойственный мировоззрению Кузанца, надрывается и переходит в чувство трагического<sup>4</sup>. Впрочем, достаточно трагична была уже и жизнь Николая Кузанского, которому не удалось увидеть осуществления своих идеалов, что могло бы, по мнению Хемпеля, стать огромным благодеянием для Европы (хотя бы потому, что тем самым можно было бы избежать последующих религиозных войн).

Резюмируя общие точки соприкосновения мысли Николая Кузанского с художественной действительностью его времени, Хемпель пишет: "Избранный Кузанцем язык сравнений в средневековой манере характеризовался склонностью к символике чисел и геометрических фигур. Хотя при этом имел место процесс изображения представлений и содержания веры, связанных с природой и божеством, однако здесь не шла речь о художественном формотворчестве в узком смысле. Вместе с

тем, поскольку символика чисел стремится отобразить числовую гармонию... уже на этом пути между мыслью Кузанца и современным ему изобразительным искусством возникали точки соприкосновения, тем более что Кузанец также и здесь достигал большой глубины и не увлекался методикой внешнего сравнения, свойственной большинству символиков. Символика не была для Кузанца произвольной игрой фантазии. Он исходил из опыта своих чувств, из наблюдения и стремился затем найти доказательство при помощи логики, опирающейся на философски обоснованную математику. В этом математически-философском смысле он часто использует в своих глубоких умозрениях чистое произведение искусства в качестве сравнения" (149, 5 - 6).

Мысль о близости Николая Кузанского к искусству Возрождения вообще не нова. Например, правда в самом общем виде, ее высказывает большой знаток эпохи Возрождения О.Бенеш, который пишет: "Леонардо с его научным отношением к природе находился под сильным влиянием философской доктрины и учения немецкого мыслителя Николая Кузанского, который был епископом в Бриксене в Тироле. Этот последний великий философ средних веков пытался согласовать старую религиозную идею о Вселенной со все растущим стремлением к эмпирическому исследованию. Он выдвинул представление о конечном и бесконечном, объединенном в одну возвышенную гармонию. Бог - бесконечное - заключен в каждом мельчайшем предмете, который по этой причине заслуживает нашего внимания. Каждая малая частица отражает космос, становится зеркалом Вселенной - "во всех частях отражается целое", как в дюреровском "Восходе солнца", где каждое дерево пробуждающегося леса словно пульсирует в едином ритме со Вселенной. Философия Николая Кузанского, более чем какая-либо другая, способствовала разрушению средневековой системы, которую он старался сохранить. Раньше, чем живописцы, он в интеллектуальном смысле проложил путь к тому пониманию природы, которое во всей полноте впервые было достигнуто в искусстве" (15, 67). В другом месте О.Бенеш связывает философию Николая Кузанского с "новым эмпиризмом", наиболее характерным, по его мнению, явлением Возрождения (см. там же, 62).

Таким образом, мы можем сказать, что именно потому, что, по Кузанцу, не существует отдельного красочного "мира вечных идей" или разумных и прекрасных небесных тел, а для всего сущего имеется лишь одна бытийная форма (см. 193, 125), красота предельно приближается у него ко всякому наличному бытию, которое оказывается погруженным в красоту уже в силу одного того, что является своим собственным осуществлением.

б) Эстетику Николая Кузанского можно представить в кратчайшем виде как резюме двух его небольших трактатов, где основными принципами мировой жизни выдвигаются свет и красота.

Эстетика света в трактате "О даре отца светов" ("De dato patris luminum") строится на динамике отношения абсолютного и конкретного (см. 178). Абсолют, или бог, есть добро, свет и красота в бесконечности своей неисчерпаемой простоты. Но абсолют неконкретен; о нем никогда нельзя сказать, что он есть это вот, или то, или сочетание этого или того, или такое-то определенное качество. В своей абсолютности

добро, свет и красота непостижимы, их нельзя изобразить или представить, о них нельзя ничего высказать, а на них нельзя указать. Чтобы стать постижимой, красота должна проявиться, сделаться явлением. Однако это означает, что она должна стать конкретной, а следовательно, уже не абсолютной. Чтобы проявиться в чем-то конкретном, абсолютная красота, как говорит Николай Кузанский, "нисходит", т.е. оставаясь самой собой, теряет лишь свою абсолютность и приобретает взамен конкретность.

Однако, несмотря на то что конкретная красота есть все та же абсолютная красота, и ничто иное, конкретность в ней не есть красота. Конкретность, чтобы быть конкретностью, должна каждый раз быть иной и иной; в этой бесчисленной множественности меркнет свет единства. Так мир, "сотворенный" в красоте и свете, не имея в себе ничего, кроме красоты и света, погружается тем не менее во тьму. Будучи светом, красотой и добром, он теряет себя во мраке бесчисленного множества конкретностей и как бы погружается в дремоту бессознательности. Так потенциальные богатства дремлют на поле крестьянина, и крестьянин не видит этих богатств, потому что их на первый взгляд там нет; хотя стоит ему вспахать и засеять поле, развести скот, посадить виноградную лозу, и богатства поля как бы проснутся.

Функцию возрождения света, затмившегося в конкретности мира, Николай Кузанский отводит человеческому уму и человеческой душе. Пусть вся природа дремлет сном пассивности и бессознательности; пусть довольствуются своей принадлежностью к природе многие люди, не имеющие сил искать, стучаться, творить. Но тот, кто ищет и действует, получает помимо природного дара, принятого им вместе со своим рождением, второй дар - света. Мир не в своей абсолютности, а в своей конкретности предстает такому сознанию как теофания, т.е. каждая вещь в нем приобретает значимость, выражение, начинает светиться своим внутренним смыслом, светом истины, а это есть "или абсолютное искусство, или абсолютный смысл, который можно назвать светом всякого смысла". Для такого сознания "все сотворенное - это некие светлы для актуарии разумной виртуальности", творческой силы человеческого разума, восполняющей силы природы, - разумной силы, которая "обладает в потенции несказанными богатствами, которых мы не знаем, поскольку они в потенции, пока они не будут раскрыты нам актуально сущим разумным светом". Этот свет либо природный разум каждого человека, либо наставление в мудрости. Так по двум путям, по пути традиции и по пути нового творчества, человеческая культура благодаря своему созидательному характеру восстанавливает равновесие мира и снова делает его тем, чем он всегда был в своей сокровенной сущности, - добром, светом и красотой.

Так называемый трактат "О красоте" Николая Кузанского возник в 1456 г. в виде проповеди на тему "Вся ты прекрасна, возлюбленная моя" из "Песни песней" (4, 7) (см. 177). Первая половина трактата носит отчетливые следы чтения Ареопагитик и Альберта Великого. Здесь перед нами традиционная платоническая и неоплатоническая структура. Духовная красота, постигаемая духовными чувствами, совпадает с благом, о чем, по мнению Николая Кузанского, свидетельствуют уже и их родственные имена в греческом языке: *callos* - красота, *calon* - благо. Красота есть



благо, которое "потеплело" внутри самого себя от своего изобилия и стало излучать само себя в виде света. Получается, что благо постигается как благо только благодаря красоте, которая есть явленность блага.

По своему внутреннему строению прекрасное тройко. Во-первых, оно есть сияние формы (*splendor formae*) в пропорциональных и определенных частях материи: например, тело прекрасно от "чистоты цвета" (*resplendia coloris*), сияющей в пропорциональных членах (*supermembra proportionata*). Во-вторых, красота есть влекущее начало, поскольку прекрасное есть добро и конечная цель. В-третьих, прекрасное едино ввиду цельности своей формы, которая делает вещь прекрасной.

В высших умопостигаемых сферах красота, совпадающая с истиной и добром, принадлежит богу. Природа красоты (*natura pulchritudinis*) "эманирует" из первой божественной красоты, становясь формой всего прекрасного, но источник красоты от этого не оскудевает ввиду круговращательности, или рефлексивности, прекрасных духовных движений, которые от частной красоты вновь восходят к первому свету.

Во второй половине трактата, принадлежащей собственно ему Николай Кузанский продолжает развернутую им в "Диалогах простеца" мысль о "внутреннем вкусе", благодаря которому разумное создание "начинает в разумном стремлении востекать к прекрасному, едва при коснувшись к нему чувством, подобно тому как отведавший кончиком языка предвкушение сладости движим желанием насладиться ею". Разумные создания обладают врожденной способностью суждения о прекрасном. "Ум" носит в себе идею (*species*) прекрасного, свертывая ющую в себе (*conplicans*) всякую чувственную красоту. Поэтому ум есть универсальная красота, или идея идей (*species specierum*), а отдельные идеи, или формы, - это "ограниченные", или "стяженные", красоты (*contractae pulchritudines*).

Характерной идеей Николая Кузанского является уверенность в сплошной просвеченности, просветленности и осознанности красоты. Абсолютная красота глядится сама на себя и воспламеняется любовью к самой себе. Духовное зрение в отличие от телесного не может в идти ничего, если прежде не видит и не понимает своей собственной красоты. Причастность красоте есть сплошная взаимная просвеченность и сплошная взаимная понимающая приобщенность. И мир приходит из неразличимой тьмы к существованию благодаря тому, что в ещи приобщаются к свету и гармонии субстанциальной формы, т.е. формы форм. Привлечение всех вещей к своему единому источнику есть любовь, "конечная цель красоты".

Трактат завершается учением о восхождении от красоты чувственных вещей к красоте познающего их духа, а от нее - к источнику всякой красоты. "Живая разумная красота (*viva intellectualis pulchritudo*), созерцая (*intuendo*) или понимая (*intelligendo*) абсолютную красоту, увлекается к ней несказанным влечением; чем жарче пылает она влечением, тем более к ней приближается, все более и более уподобляясь своему образцу".

7) В заключение мы бы сказали, что Николай Кузанский виртуозно балансирует на каком-то едва заметном острие, отделяющем средневековье от Ренессанса. В своей онтологической эстетике он весьма тонко рассуждает о неизбежности для человека

чисто человеческого о же представления об абсолюте, подобно тому как и лев представлял бы себе абсолют в виде льва или бык представлял бы себе абсолют в виде быка. Со средневековой точки зрения это является весьма рискованным утверждением. Правда, Кузанский вовсе не думает покидать свои позиции онтологического универсализма. Однако тут же, рядом с ним, появляются мыслители, у которых человеческая личность уже начинает получать явный перевес над абсолютном. Что до проблемы человеческого творчества, то мысль Кузанского здесь совершенно ясна: бог есть творчество, а человек создан по подобию и образу божью; следовательно, и человек есть тоже творчество. Ортодоксия здесь пока сохранена. Однако всего через несколько десятилетий выступит Пико делла Мирандола, который уже будет утверждать, что если бог есть создатель самого себя, а человек создан по образу и подобию божью, то и человек тоже должен создавать сам себя. А это уже выходит за всякие рамки средневековой ортодоксии.

Вообще человеческая личность, как, правда, и всякая индивидуальность, целиком отражает в себе, по Кузанцу, всеобщую стихию божества. Значит, и человеческая личность тоже есть абсолют, единственный и неповторимый (как и сам абсолют), хотя каждый раз оригинальный и специфический. Здесь у Николая Кузанского тоже виртуозное балансирование на философско-эстетическом и культурно-историческом острие. Малейший шаг вперед - и средневековый онтологический универсализм начнет безвозвратно разрушаться и превращаться в абсолютизирование не самого объективного абсолюта, но человеческой личности уже в отрыве от средневекового универсализма. Поэтому так велико значение эстетики Николая Кузанского.

## **Глава вторая. ПЛАТОНОВСКАЯ АКАДЕМИЯ ВО ФЛОРЕНЦИИ**

Идя по намеченному нами пути, а именно по пути растущего отхода от средневековой ортодоксии, в эпоху Ренессанса мы прежде всего наталкиваемся на замечательное явление не только в истории итальянской культуры, но и вообще в истории европейской культуры, к которое носит название Флорентийской академии, во главе с неоплатоником Марсилио Фичино. Последовательным неоплатоником был, как мы знаем, уже Николай Кузанский. Однако самого имени Платона он не упоминает и направление платонизма не формулируется у него в столь абсолютном и неопровержимом смысле, как у Марсилио Фичино. Неоплатонизмом в эпоху Ренессанса пронизаны творения не только Николая Кузанского, но и почти всех представленных выше деятелей этой эпохи. Но нигде имя Платона не превозносится так, как во Флоренции второй половины XV в. Почитание Платона было здесь превращено почти в религиозный культ. Перед его бюстом ставились лампы, и, собственно говоря, он почитался наряду с Христом.

### **Г.Плетон (или Плифон)**

Часто говорили о влиянии на Козимо Медичи и на платонические умозрения тогдашних флорентийцев со стороны прибывших в то время в Италию платоников-греков. Среди них обычно фигурирует несколько имен, и особенно имя Гемистия

Плетона (ок. 1355 - ок. 1452). Действительно, Плетон был крайним сторонником Платона и ожесточенным критиком Аристотеля, а также и всех мыслителей, оказавшихся в средние века и в эпоху Возрождения под влиянием Аристотеля. Плетон настолько буквально воспроизводил Платона, что нисколько не чуждался даже и языческих черт платонизма. На этой почве Плетону хотелось создать такую международную религию и философию, которые были бы выше и христианства, и язычества, и магометанства. С такими настроениями Плетон и прибыл в Италию в 1438 г., где он познакомился с тогдашним правителем Флорентийской республики Козимо Медичи.

Возможно, что влияние Плетона на Медичи было достаточно сильным, если в дальнейшем (начиная с 1459 г.) во Флоренции была учреждена Платоновская академия, особенно расцветшая при внуке Козимо Медичи, Лоренцо (правил в 1469 - 1492 гг.). Флорентийская академия, главным деятелем которой и оказался Фичино, все-таки резко отличалась от мировоззрения и настроений Плетона.

### **Общий характер Флорентийской академии**

Расцвет Флорентийской академии приходится на период 1470 - 1480 гг., т.е. на предгрозовые годы Италии. Сначала заговор Пацци (1478), затем социальные и религиозные волнения во Флоренции, революция 1494 г., гибель Савонаролы, от проповеди которого академики ожидали обновления христианского мира, надвигающееся политическое падение Италии - все это положило конец платоническому движению. Платон начал казаться "учителем дерзости", а Аристотель - "учителем нечестия" (см. 130, 7 - 14). Платоновская академия, или, как ее называли, "Платоническая семья" (*Platonica familia*), во Флоренции имела: свою краткую, но блестящую историю. Этому немало способствовало покровительство Лоренцо Медичи, который утверждал, что "без платоновской дисциплины никто не может с легкостью стать ни хорошим гражданином, ни опытным в христианском учении". "С точки зрения религиозной истории, - пишет А.Шастель, - в платоновском движении можно видеть эпизод христианского *renovatio* ("обновления"), которое, настойчиво сказываясь и в средние века, становится первоочередной заботой XV века: явное стремление Фичино, Пико к более чистой, внутренней религии, всеобщей основе человечества, предваряет по сути дела некоторые аспекты Реформации" (там же, 14).

Именно в этой Академии меньше всего процветали какой-нибудь академизм и какая-нибудь абстрактная система неоплатонизма. Это не было какое-нибудь официальное учреждение, юридически связанное с государством или с церковью. Это не был и какой-нибудь университет, где читались бы регулярные лекции и где слушатели обучались бы тем или другим наукам и получали бы на этом основании какие-нибудь ученые или учебные права. Это было вольное общество людей, влюбленных в Платона и в неоплатонизм, собравшихся из разных сословий и профессий, из разных местностей. Тут были и духовные лица (сам Фичино был таким духовным лицом), даже каноники и епископы, много всякого рода светских людей, поэтов, живописцев, архитекторов, республиканских правителей и республиканских

дело вых людей.

Эта Академия была чем-то средним между клубом, ученым семинаром и религиозной сектой. Сюда входили: Кристофоро Ландино, комментатор Вергилия, Горация и Данте; Лоренцо Великолепный; Пико делла Мирандола, расширивший интеллектуальный горизонт "платоническо й семьи" знакомством с восточными источниками; Франческо Каттани, Анджело Полициано и др. Сам Фичино, именовавшийся "платоническим философом, богословом и медиком", полусерьезно-полушутливо организовал свою жизнь по образцу платоновской. Его вилла в Каре джи, подарок Козимо Медичи, была сделана подобием Платоновской академии.

Время протекало здесь в разного рода привольных занятиях, прогулках, пирушках, в чтении, изучении и переводах античных авторов. Сам Фичино перевел всего Платона, всего Плотина, Порфирия, Ямвлиха и Прокла. Он же переводил античную так называемую герметическую литературу и Ареопагатики. Упорядочивая и комментируя сочинения платоников, связывая их с латинской и средневековой традицией, с научными физическими, астрологическими, медицинскими теориями, а главное, приводя платонизм в согласие с христианской религией, Марсилио Фичино добился того, что великая языческая философия и современная ему христианская идеология достигли слияния, сохранив каждая свою цельность. Фичино был платоником-энтузиастом, пламенным служителем культа дружбы, непринужденным мечтателем, услаждавшим себя не только церковными службами и Новым заветом, не только упоением на лоне природы, но и восторженной игрой на лире, а также различными философскими трактатами, а сверх того и собственным поэтическим творчеством. То, что мы знаем о Флорентийской академии, полно какого-то и духовного и материального веселья, какой-то романтической влюбленности каждого члена Академии во всех прочих ее деятелей.

Возрожденческое привольное отношение к жизни, к природе, к искусству и к религии процветало здесь, вероятно, больше, чем во всяких других группировках и организациях Италии того времени. Это пока еще не было чисто светским гуманизмом, который стремился бы перейти от неоплатонических восторгов к чисто земным радостям жизни. Однако светский характер возрожденческой эстетики здесь, безусловно, нарастал, особенно в сравнении со строгими контурами диалектики Николая Кузанского.

А.Шастель пишет следующее: "Неоплатонизм в конце века (XV в. - А.Л.) оказался в центре того, что можно назвать "мифом Ренессанса". Но его основополагающий синкретизм, его идеалистическая ориентация, его спекулятивные построения отвечали чувству неудовлетворенности, беспокойной культурной ситуации. Не все умы во Флоренции были увлечены его тенденциями, дело было не только в скептиках и противниках, но даже грамматик Ландино, поэт Полициано и, несколько позднее, метафизик Пико далеки от того, чтобы во всем согласиться с учением Фичино, часто неопределенным и зыбким. Но, по крайней мере, в этом новом интеллектуальном климате были выработаны и иногда развернуты идеи, которые издавна считались основными идеями эпохи, представление о человеке как о центре

мира, об органическом космосе, открытие античности как завершенной цивилизации. Это были точки зрения, способные в корне изменить экономию знания и традиции культуры; и постепенно акцент ее был перенесен на метафизическую ценность Красоты, достоинство по эта и художника, "музыкальный" закон Вселенной, таинственную функцию любви, интерес к символам и даже чувство трудной судьбы исключительной души" (131, 2 - 3).

Можно сказать еще и так: земная красота, по воззрениям флорентийских неоплатоников, не может быть совершенной ввиду рассеяния животворящих лучей "божественного блага" в подлунном мире (см. 184, 133). Человек занимает в этой системе исключительное положение. "Он разделяет способности своей низшей Души с бессловесными живыми существами; он разделяет свой Ум с "божественным разумом", и он не разделяет своего рассудка ни с чем во Вселенной; его рассудок принадлежит исключительно человеку, это способность, недостижимая для животных, уступающая чистой интеллигенции Бога и ангелов, но могущая обращаться к ним. Таков смысл определения человека у Фичино как "разумной души, причастной божественному уму и использующей тело" (In Plat. Alcib. I Epitome. Это определение означает, что человек есть "связующее звено между Богом и миром" (Theol. Plat, III 2). Человек выходит в высшие сферы, не отвергая низшего мира, и "может нисходить в низший мир, не оставляя высшего" (Theol. Plat., II 2)" (там же, 140).

В конце концов, если учесть все огромное историческое значение Платоновской академии во Флоренции, можно сказать так, как сказал Р.Марсель: "...необходимо признать, что нигде и никогда условия для такого возрождения еще не встречались. Центр гуманизма в течение полувека, Флоренция своим благосостоянием и своим престижем смогла, как очаг света, привлечь к себе все богатство человеческого духа. Будучи местом, куда стекались наиболее драгоценные рукописи и где встречались знаменитейшие эрудиты, она стала, помимо того, художественной мастерской, в которую каждый вносил свой талант" (169, 220 - 221).

### **Основная особенность эстетики Фичино (1433 - 1499)**

У одного из историков итальянской литературы мы читаем: "...Марсилио Фичино - не гуманист, не оратор, не профессор: он - богослов... богослов симпатичный, просвещенный, богослов-платоник. Его наука - божественная наука, его поэзия - божественная поэзия, и его жизнь, воодушевляемая религиозной любовью и религиозным чувством, преисполненной любовью, - жизнь души. ...он, по-видимому, живет только тогда, когда думает или когда пишет о божественных вопросах" (81, 311 312). Раннее и Высокое Возрождение ценит в Данте не только поэта, но и философа, а в его поэме виделось выражение всего вечного смысла жизни. Для Марсилио Фичино, который перевел "Монархию" на итальянский язык, Данте имеет "небесную родину", "ангельское происхождение", он - "поэтический философ", говоривший в духе то же самое, что Платон, и пивший "вергилиевой чашей из Платонова источника". В XVI в. оценка Данте становится более техничной и более умеренной (см. 144, р. 3 - 28). Но это восторженное и в то же время художественно-игривое отношение Фичино к Данте

характерно вообще для всей эстетики Фичино. Такое отношение навсегда отсекает его от всякого школьного педантизма и от всякого сухого и бездушного отношения к философии и литературе, а значит, и к эстетике. Э.Кристиани впервые опубликовал небольшую "инвективу" молодого Фичино против невежества, тщеславия и жадности тогдашних педагогов (см. 134, 209 - 222).

В этом, безусловно, одна из центральных линий Ренессанса. Ведь как-никак это все-таки свободомыслие, правда пока еще привольно-неоплатоническое. Сюда же нужно добавить, что и общевозрожденческая эстетика пропорций, симметрии и гармонии не только не чужда Фичино, но, пожалуй, является одной из самых существенных сторон его мировоззрения. В своих письмах он пишет: "Красота тела состоит не в материальной тени, но в свете и в грациозности формы, не в темной массе тела, но в ясной пропорции, не в ленивой тяжести еловесности этого тела, но в числе и мере".

Сдержанный, еще не пришедший в полную субъективистскую развязность Ренессанс слышится в таких словах Фичино, тоже из его писем: "Послушай меня, я хочу научить тебя в немногих словах и без всякого вознаграждения красноречию, музыке и геометрии. Убедись в том, что честно, и ты станешь прекрасным оратором; умерь свои душевные волнения, и ты будешь знать музыку; измерь свои силы, и ты сделаешься настоящим геометром".

Чисто возрожденческий субъективный имманентизм необходимо вычитывать и в таких словах Фичино: "Подобно тому, как ухо, наполненное воздухом, слышит воздух, как глаз, наполненный светом, видит свет, так бог, сущий в душе, видит бога" (цит. по: 81, 313).

Нетрудно заметить, что подобного рода суждения близки к учению о самодовлеющем созерцании. Единственным путем к блаженству как раз и является, по Фичино, именно "созерцательная жизнь", а точнее, "те исключительные моменты, когда созерцание достигает экстаза" (184, 140). "Идея любви является поистине подлинной осью философской системы Фичино. Любовь есть та движущая сила, которая заставляет бога - или с помощью которой бог заставляет себя - излить свою сущность в мир и которая, с другой стороны, заставляет его творения искать воссоединения с ним. Согласно Фичино, amor (любовь) есть лишь другое название для того "circuitus spiritualis" ("духовного круговращения"), которое совершается от бога к миру и от мира к богу (Conv., II 2). Любящая личность вступает в этот мистический поток" (там же, 141). Это "небесная Афродита", представляющая собою чистую интеллигенцию. Воплотившись и став таким образом порождающей силой, небесная Афродита превращается в "природную Афродиту", которая владеет промежуточными способностями человека, а именно воображением и чувственным восприятием. Наконец, среди людей встречается грубая "звериная любовь" (amor ferinus), которая не имеет ничего общего с высшими родами любви и есть даже не порок, а просто безумие ("Convivium". IV 8).

Система Фичино, по мнению Пановского, занимает промежуточную позицию между схоластикой, рассматривавшей бога как трансцендирующего конечную

Вселенную, и позднейшими пантеистическими теориями, признававшими тождество бога с бесконечным миром.

Как и Плотин, Фичино понимает бога в качестве невыразимого Единого. Не следуя при определении невыразимого ни Плотину, отрицавшему за ним все предикаты, ни Николаю Кузанскому, приписывавшему божеству противоположные предикаты, Фичино объединяет оба этих подхода. "Его бог единообразен и всеобразен, он есть действительность (actus), но не есть просто движение" (184, 105). Бог создал мир, "мысля самого себя", потому что в нем быть, мыслить и желать составляет одно. Бог не во Вселенной, которая не имеет пре делов, не будучи в собственном смысле бесконечной, и в то же время Вселенная в нем, потому что бог "наполняет ее, не будучи наполняем сам, потому что он есть сама полнота". "Он содержит, не будучи содержащим, потому что он есть сама способность содержать" - так пишет Фичино в "Богословском диалоге между Богом и душой".

Вселенная, отличающаяся таким образом, но не отделяемая от высшего бытия, развертывает четыре нисходящие иерархические ступени: космический ум, космическую душу, подлунное или земное царство природы и бесформенное и безжизненное царство материи. Вселенная в целом есть "божественное живое существо". Она скреплена "божественным влиянием, проистекающим из бога, пронизывающим небеса, нисходящим через элементы и оканчивающимся в материи" (Theog. Plat., X 7). Обратное движение сверхъестественной энергии образует "духовный круг" - любимое выражение Фичино. Отношение космического ума к богу, с одной стороны, и к космической душе - с другой, Фичино сопоставляет с отношением Сатурна к своему отцу Урану и к своему сыну Юпитеру: Сатурн связывается с умом и созерцанию ем, Юпитер - с разумной душой и деятельной жизнью. Кастрация Урана Сатурном может пониматься при этом как символическое выражение того факта, что Единое (бог), произведя космический ум, прекратило свое творчество. Совершенство в подлунном мире достижимо лишь в меру влияния небесных тел. Каждая вещь "заряжена" небесной энергией: волк находится под "влиянием" Марса, лев - Солнца, медицинские свойства мяты объясняются воздействием Солнца и Юпитера и т.д. Ада в неоплатонической Вселенной Фичино нет, потому что материя, низшая ступень бытийной иерархии, может быть лишь причиной зла, но сама по себе злом не является. Между микрокосмом и макрокосмом существует аналогия.

Бессмертная душа человека постоянно несчастна в его теле, она то спит, то видит сны, то безумствует, то страдает, будучи исполнена бесконечной тоской. Она не будет знать исхода, пока не вернется туда, откуда пришла ("Quaestiones quinque de mente"). Лишь с большим трудом человек может достичь просветления своего рассудка умом, усовершенствовав свою жизнь. Или же его ум получает непосредственный доступ в сферу истины и вечной красоты. Причем стремящийся к совершенствованию осуществляет нравственные добродетели, придерживается справедливости, становится подражателем библейских Лии и Марфы и с космологической точки зрения оказывается под покровительством Юпитера. Стремящийся к созерцанию добавляет к нравственным добродетелям теологические, следует примеру Рахили и Магдалины, и

ему покровительствует Сатурн.

Вся философия Фичино вращается вокруг идеи любви, в которой он объединяет платоновский эрос и христианскую *caritas*, почти не делая между ними различия. "Амор" - это у Фичино просто другое название духовного кругового тока, исходящего от бога во Вселенную и возвращающегося к богу. Любить значит занять место в этом мистическом круговращении (см. 184, 2]4).

Всякая любовь, по Фичино, есть желание, но не всякое желание - любовь. Любовь без познания - слепая сила, подобная той, которая заставляет растение расти, а камень падать. Лишь когда любовью руководит познавательная способность, она начинает стремиться к высшей цели, благу, которое есть и красота. Красота, вообще говоря, пронизывает всю Вселенную, но сосредоточивается она в основном в двух формах, символами которых являются две Венеры, "небесная" и "всенародная".

Философия Фичино не сложилась в самостоятельную школу и не нашла видных продолжателей. Но она оказала огромное влияние на художников и "поэтов-мыслителей" - от Микеланджело до Джордано Бруно, Тассо, Спенсера, Дж.Донна и даже Шефтсбери. Кроме того, идеи Фичино о любви стали предметом многих полусветских сочинений типа "Азолани" Пьетро Бембо и "Придворного" Бальдассара Кастильоне. "Флорентийское евангелие", как Пановский называет неоплатонизм Фичино (см. там же, 220), распространилось в форме, приспособленной к "хорошему тону" светского общества и к женскому вкусу. Авторы подражательных "Диалогов о любви" описывают, определяют и прославляют женскую красоту и добродетель и проявляют живой интерес к вопросам этикета отношений между мужчиной и женщиной в обществе.

Разницу между Фичино и Пико делла Мирандола, с одной стороны, и Бембо и Кастильоне - с другой, Пановский рассматривает как различие между флорентийским неоплатонизмом и его венецианской популяризацией. Если флорентийское искусство основывается "на рисунке, пластической твердости и архитектурной структуре, то венецианское опирается на цвет, атмосферу, живописную картинность и музыкальную гармонию". "Флорентийский идеал красоты нашел свое образцовое выражение в скульптурах гордо выпрямившегося Давида, венецианский - в картинах лежащей Венеры" (там же, 221 - 222).

Средневековая теология различала четыре символических значения наготы: "естественная нагота" (*nuditas naturalis*) - природное состояние человека, ведущее к смирению; "мирская нагота" (*nuditas temporalis*) - обнаженность от земных благ, могущая быть добровольной (как у апостолов или монахов) или вызванная бедностью; "добродетельная нагота" (*nuditas virtualis*) - символ невинности, в первую очередь невинности вследствие исповеди, и, наконец, "преступная нагота" (*nuditas criminalis*) - знак распутства, суетности, отсутствия всякой добродетельности. Ренессанс начал интерпретировать наготу Купидона как символ "духовной природы" или представлять совершенно обнаженного человека для изображения добродетели и истины (как, например, на картине Боттичелли "Ложь" в музее Уффици). В "Трактате о живописи" Альберти говорит об обнаженности истины на описанной Лукианом картине Апеллеса



как о чем-то само собою разумеющемся и даже "современном". Кстати сказать, в описании Лукиана речь шла, собственно, не об "истине", а о "раскаянии", изображенном у Апеллеса в виде человека плачущего и исполненного стыда. И в искусстве Ренессанса, и в искусстве барокко "голая истина" часто становится олицетворением.

Платонизирующие гуманисты Ренессанса рассматривали трех граций не просто как "свиту" Венеры, согласно мифографическим источникам, а как три ее лица, три ипостаси, "единством" которых является сама Венера. При этом традиционные имена Аглая, Эвфросина, Талия заменялись другими, непосредственно указывавшими на их тождество с Венерой, - "красота", "любовь", "наслаждение" или "красота", "любовь", "целомудрие" (см. 184, 229).

Результат один: язычество и христианство сливаются у Фичино в неделимый поток и в человеческом переживании, и в самом бытии. Языческая нагота признается вся целиком. Но в то же время эта человеческая нагота чрезвычайно одухотворяется и зовет в высшие сферы духа и бытия. Это какой-то, если говорить кратко, вполне светский неоплатонизм, а то, что последний характерен вообще для всего итальянского Ренессанса, мы не раз уже видели и в дальнейшем увидим не раз. Во Флоренции он отличается только необычайным энтузиазмом и привольным духовно-телесным увеселением на фоне такой же духовной телесности и верных этому идеалу людей и в таком же виде организованной окружающей природы. Тут же, однако, необходимо сказать, что общий духовный тупик, который характерен для всего итальянского Возрождения, начиная с Петрарки, не миновал и радужную и привольную Флорентийскую академию. Ведь как-никак, но здесь вступал в свои права человеческий субъект, стоявший на путях собственного возвеличения и даже абсолютизации. Изолированный человеческий субъект, взятый сам по себе, это ведь не очень-то надежная почва для полного и безоговорочного оптимизма. Этот стремящийся себя абсолютизировать человеческий субъект на каждом шагу сталкивается с разного рода непреодолимыми препятствиями; ему слишком часто приходится убеждаться в своей собственной беспомощности и даже безвыходности. Стихия самокритики и самоотрицания во флорентийском неоплатонизме была выражена пока еще слабо. Но все же она чувствуется здесь настолько осязательно, что французский исследователь Шарль Моррас считает ее даже центральной для всего неоплатонизма во Флоренции. "Единственным эпиграфом для Флоренции, - говорит Моррас, - служит прекрасный дистих Катулла: ненавижу и люблю... Это самое подходящее место в мире для развития своих страстей. Она является порождением жизни, столь полной крайностями, что и сладострастие, и даже лень, и религиозность были здесь жестокими" (170, 167 - 168). Поэтому, как Ш. Моррас и признавался, он не мог думать о Флоренции, не вспоминая Афин, ибо "единый мистический стебель сочетает эти два шедевра Греции и Тосканы". Из этого-то мистического стебля родилась Академия; и если вновь стало возможным услышать Платона, то это потому, что его переводчик не удовлетворился переводом или комментированием текстов он попытался так же жить, и его ревностное стремление распространить дух учителя было столь велико, что

современники не замедлили объявить его "вторым Платоном". Но этот второй Платон далеко не был таким оптимистом, каким он хотел бы быть.

Приведем несколько соображений уже цитированного нами А.Шастеля, помогающих понять светский неоплатонизм Фичино как имманентно-субъективную и эстетически-наглядную картину мироздания.

В традициях античности и итальянской культуры Фичино рассматривает Вселенную как гармоничное строение, все части которого составляются, "как лира, производящая полный аккорд со своими консонансами и диссонансами". Вселенная определяется принципом порядка (*ordo*) и чинности (*decentia*). Всякий художник хочет увековечить себя в своем произведении; так и творец смог, сумел и пожелал сделать свое произведение столь подобным ему, сколь это только возможно. Фичино много говорит о совершенстве кругового движения сфер. Согласно Фичино, мы живем в храме всемогущего архитектора; каждый должен внутри его круга проводить свой собственный круг, восславляя бога. Человек стоит на вершине творения не потому, что он может постичь его механику и его гармонию, но прежде вс его благодаря своему собственному творческому динамизму. Великая божественная игра находит свое повторение в человеческой игре и труде, которые с точностью подражают богу и соединяются с ним. Человека тоже можно определить как вселенского художника. Фичино пишет: "Повсюду человек обращается со всеми материальными вещами мира так, как если бы они находились в его распоряжении: стихии, камни, металлы, растения. Он многообразно видоизменяет их форму и их вид, чего не может сделать животное; и он не обрабатывает только одну стихию зараз, он использует их все, как должен делать господин всего. Он копает землю, бороздит воду, он возносится к небу на громадных башнях, не говоря уже о крыльях Дедала и Икара. Он научился зажигать огонь, и он - единственный, кто постоянно употребляет для своей пользы и удовольствия огонь, потому что лишь небесное существо находит удовольствие в небесной стихии. Человеку нужно небесное могущество, чтобы подняться до неба и измерить его... Человек не только использует стихии для служения ему, но, чего никогда не делает животное, он покоряет их для своих творческих целей. Если божественное провидение есть условие существования всего космоса, то человек, который господствует над всеми существами, живыми и неживыми, конечно, является некоторого рода богом. Он - бог неразумных животных, которыми он пользуется, которыми он правит, которых он воспитывает. Он - бог стихий, в которых он поселяется и которые он использует; он - бог всех материальных вещей, которые он применяет, видоизменяет и преобразует. И этот человек, который по природе царит над столькими вещами и занимает место бессмертного божества, без всякого сомнения, также бессмертен" (*Theog. Plat.*, XIII 3).

"Человеческое могущество почти подобно божественной природе; то, что бог создает в мире своей мыслью, [человеческий] ум замышляет в себе посредством интеллектуального акта, выражает посредством языка, пишет в книгах, изображает посредством того, что он с трюит в материи мира" (цит. по: 130, 57).

Расцвет наук и искусств во Флоренции эпохи Ренессанса вызывает восхищение у

Фичино: "Если мы должны говорить о золотом веке, то это, конечно, век, который производит золотые умы. И что наш век именно таков, в этом не может сомневаться никто, рассмотрев его удивительные изобретения: наше время, наш золотой век привел к расцвету свободные искусства, которые почти было погибли, грамматику, поэзию, риторику, живопись, архитектуру и древнее пение лиры Орфея. И это - во Флоренции" (письмо Паулю Миддельбургу от 13 сентября 1492 г.).

Ввиду центрального положения, которое занимает в системе мира у Фичино "амор" - любовь, мимо него нельзя пройти, говоря о теории искусства у Фичино (см. 130, 125). "Амор" к небесной красоте - это подлинный художник, скульптор и живописец души. Человеку с его искусством остается лишь как можно лучше уловить образующееся здесь динамическое соотношение между материей и формой, между смыслом и идеей.

Фичино и его Платоновская академия много сделали для пропаганды и прославления флорентийского искусства, будучи убеждены, что и святых, и "героев", и поэтов нужно окружать своего рода культом (Theog. Plat., XIV, 8). Два великих архитектора XV в., Брунеллески и Альберти, были поддержаны Академией (см. там же, 180) в тот период, когда их слава еще оспаривалась. Кристофоро Ландино, в особенности в обширном предисловии к комментированному изданию "Божественной комедии", развил целую историософию нового итальянского искусства, начиная с Гвидо Кавальканти, Данте, Чимабуэ, Джотто и кончая своим временем, причем Флоренция выступала здесь как столица "модерного" (этот термин заимствован у отцов церкви) искусства, сопоставимого с высшими образцами древнего искусства.

Заметим, что часто употребляемый нами термин "имманентизм" несколько не обозначает полной исчерпанности бытия в сознании человека. Этот термин указывает только на всегда прогрессирующую возможность для человеческого сознания переводить неисчерпаемое объективное бытие на свой собственный, чисто человеческий, язык. И особенно важно не путать имманентизм с пантеизмом на том основании, что раз все познаваемо, то и божество познаваемо в каждой отдельной вещи. Об отличии имманентизма от пантеизма у Фичино хорошо рассуждает М.Скьявоне, несколько суждений которого мы сейчас приведем.

"Что касается... крайне спорного вопроса, именно вопроса об имманентизме или неимманентизме философии Фичино, мне представляется возможным заключить следующее. Во-первых, если смотреть на психологическую интенцию мыслителя, то нет ничего более ложного, чем приписывать Фичино порок пантеизма. Во-вторых, если, напротив, посмотреть с точки зрения внутренней последовательности на его систему, то мне кажется неопровержимым утверждение об имманентизме его теодицеи: будь то ввиду самой первичной концепции реальности как единичности (Unita-Totalita), где бог есть абсолютное единение отношений в диалектическом процессе; будь то, наконец, ввиду волюнтаристической концепции творения, где Абсолют, поскольку он Любовь, движим своего рода внутренней необходимостью, так что подлинный Абсолют не есть бог сам по себе, но сумма бога и мира".

Концепция человека у Фичино, согласно М.Скьявоне, следует "самой

последовательной линии монистического теоцентризма из наиболее строгих". Для Фичино "человек велик постольку, поскольку он мал и неимущ перед лицом бога". В целом "религиозность есть внутренняя и неотъемлемая потребность системы Фичино, хотя имманентистские следствия его метафизики (им, несомненно, не замеченные), казалось бы, способны придать ему несомненную окраску пантеистического мистицизма" (195, 321 - 322).

Таким образом, по М.Скьявоне, Фичино, будучи сознательным представителем католической ортодоксии, и притом в самом строгом смысле этого слова, фактически и бессознательно все же допускал известную пантеистическую тенденцию, поскольку абсолютом у него является не просто бог сам по себе, но бог в своем соотношении с миром. Это, однако, является вообще одной из сложнейших и тяжелейших проблем средневековой теологии: с одной стороны, божество есть абсолют и такая полнота бытия, которая ни в каком мире не нуждается; а с другой стороны, бог почему-то творит мир и, следовательно, как будто до некоторой степени нуждается в этом мире для достижения своей полноты. Нам думается, что если Фичино здесь чем-нибудь грешил, то трудности в такой сложной проблеме испытывала вся средневековая теология.

И все же, несмотря на все ограничения имманентно-субъективной эстетики Фичино, которые приходится формулировать исследователям, справедливо не желая сводить всю эту эстетику на безграничный субъективизм, необходимо сказать, что чувство имманентности у Фичино сказывается остро и глубоко, чему несколько не препятствуют никакие реминисценции средневековой ортодоксии. Особенно глубокую роль здесь играет концепция Любви, охватывающей и божество, и природу, и человека в одном порыве, уже препятствующая видению у Фичино одно средневековое христианство в чистом виде.

Философия Фичино, как пишет итальянский философ Джузеппе Саитта, - это не только новый метод или новый способ видения; в ней содержатся "истины, которые, в пламени углубленного понимания христианства, излучают столь яркое сияние, что оно освещает дальнейший путь европейской мысли" (190, X). Эта идея составляет главное содержание книги Саитты, призывающей с большей широтой и свободой отнестись к оценке флорентийского неоплатоника. "Христианские ценности, которые с огромной силой утверждал Фичино, защищают не те, кто бесстыдно ищет одобрения толпы, почестей и тепленьких местечек, жалкое отродье, которое сегодня, как никогда, примазывается к культуре, скованной тупым и реакционным конфессионализмом, и особенно в школе, а те, другие, кто со свободой сознания, исполнившись чувством историчности духа, раскрываются для истины" (там же).

Той высшей точкой философии Фичино, которая бросает свет на современную философию, Саитта называет субъективность его понимания любви, ввиду чего все метафизические конструкции и категории оказываются укорененными в средоточии человеческого опыта, становясь тем самым высшей ценностью. "Человеческое *l'indiamiento*, которое есть всецело процесс любви, уже не простое стремление, но откровение мира, который в своем постоянном очищении обнаруживает биение пульса

абсолюта. "Deus est in nobis" ("Бог находится в нас"), "Pulchritudo divina per omnia splendet et amatur in omnibus" ("Божественная красота во всем сияет и во всем является предметом любви"), пишет Фичино" (цит. по: 190, 213). Если начало человеческой страсти слепо и не видит, что вещи сладостны той сладостью, которой напоил их создатель, то постепенно в ней развивается духовность, возвышающая в конечном счете низменную материю к божеству. И это, согласно Саитте, есть у Фичино глубоко христианское понимание материи (см. там же, 214). Любовь есть начало и конец, она первый и последний из богов. Это по своему номинальному составу старое представление становится мощным рычагом, который движет всеми нитями мысли Фичино. Вне широкой жизни любви, составляющей единый процесс природной, человеческой и божественной реальности, тщетно искать у Фичино других объясняющих принципов (см. там же, 219).

Благодаря такой роли любви в философии Фичино характерным аспектом ее оказывается мистическое понимание жизни, столь оригинальное, по мнению Саитты, что оно становится инструментом новой логики, "логики божественного" (*la logicadel divino*). Все в целом - это оправдание и демонстрация христианского понятия божества, существо которого заключается в возвеличении человеческого субъекта (см. там же, 238).

### **Теория всеобщей религии у Фичино**

Некоторой иллюстрацией этой довольно зыбкой неоплатонической эстетики у Фичино может явиться его необычная склонность к астрологии. Казалось бы, что такому суровому и в то же время энтузиастически настроенному толкованию труднейших теоретических текстов античного неоплатонизма вовсе не к лицу заниматься всеми этими смутными проблемами астрологии. Эти проблемы, правда, существовали и в античном неоплатонизме, но ведь последний был не чем иным, как только завершением чисто языческой мудрости. Почему же эта далеко ушедшая в прошлое языческая проблематика вдруг заняла у Фичино такое видное место? Как нам представляется, это произошло именно благодаря не полной уверенности Фичино в логической структуре античного неоплатонизма. Помимо теоретического неоплатонизма во Флоренции хотели еще и чего-то другого, более жизненного, более интимного, более связанного со всеми мелочами человеческой жизни. Вот тут-то и понадобилась астрология, всегда претендовавшая на предсказание и осмысление именно всех мельчайших событий человеческой жизни. По поводу астрологических занятий Фичино Ш.Моррас пишет следующее: "Фичино всегда страстно интересовался астрологией, и неоднократно его понуждали уточнить свою позицию по этому колкому вопросу. ...Заявив, что "звезды означают, но ничего не производят", он счел себя свободным практиковать и кодифицировать эту природную магию, получившую в его комментарии на "Пир" определение как наука о совпадениях, которые он вправе исследовать и даже вызывать, дабы не подпасть под их влияние.

Спустя несколько лет он даже был чуть ли не одержим астральными влияниями. В своих письмах он дает множество гороскопов и толкует все в свете астрологической

темы. Убежденный в основательности этой науки, он считает своим долгом предупреждать друзей о неблагоприятных и неблагоприятных днях; некоторые спрашивают у него совета перед тем, как предпринять важное дело" (170, 497).

Наконец, характеризуя неоплатоническую эстетику Фичино, необходимо отметить еще один чрезвычайно важный и с первого взгляда даже странный и парадоксальный аспект этого неоплатонизма. Чтобы понять последний, необходимо все время иметь в виду тяготение всего итальянского Ренессанса к абсолютизации человеческой личности. Это обстоятельство волей-неволей заставляло трактовать человеческую личность как обладающую самыми верными и самыми неопровержимыми истинами, что рождало постоянную тенденцию делать объективный абсолютизм возможно более простым, более понятным и по возможности более безупречным и что в свою очередь означало также и прогрессирующую тенденцию более абстрактного представления абсолюта. Человеческий субъект чувствовал себя в эпоху Ренессанса не только преисполненным чисто личностными переживаниями и глубинами, что на долю объективного абсолюта оставались одни абстрактные структуры, тоже неуклонно прогрессирующие в своей абстрактности. Вот почему Фичино, не только неоплатонический эстетик, но, можно сказать, и неоплатонический эстет, вдруг начинает создавать теорию какой-то всеобщей религии, с первого взгляда совершенно непонятной в период максимального энтузиазма и поэтического вдохновения. Казалось бы, конкретное эстетическое чувство должно было хвататься прежде всего за конкретные исторические религии, в которых мифология и поэзия выражены наиболее ярко и заманчиво. Нет, сама логика абсолютизированного человеческого субъекта именно в целях максимальной абсолютизации человеческой личности отнимала у объективного абсолюта его конкретную историчность и всю его поэтическую мифологичность.

Сама логика этой человечески абсолютизированной эстетики требовала освобождения от принудительных норм бесконечно разнообразной эстетики исторических религий. Фичино критикует не только иудаизм и ислам; и католическая церковность признается им слишком принудительной и насильственной. Будучи духовным лицом, Фичино проповедует некоторого рода всеобщую религию, и притом настолько смело и беззастенчиво, что сомневаться в этом нет никакой возможности. Бог существует, как убежден Фичино. Но этот бог есть разум, а разум по самой своей природе везде одинаков, даже и человеческий разум есть только отражение божественного разума. Значит, этот всеобщий разум мы должны находить в этих религиях, а все историческое и специфическое в них просто игнорировать. Любопытно, что все такого рода мысли Фичино провозглашал с церковной кафедры.

В своем "Толковании на послания апостола Павла" (гл. 4) Фичино, исходя из теории всеобщей религии, доходит до отрицания культа. Он пишет: "Здесь апостол говорит, что бога почитать надо в духе, ибо Христос сказал: истинные богопочитатели чтут в духе и в истине. Такими словами Христос и Павел порицают или мало одобряют материальный культ". Вообще все это "Толкование..." Фичино основано на принципе именно всеобщей религии, но никак не религии чисто христианской.

Больше того. Не только Лоренцо Валла, далекий от прямого неоплатонизма, проповедовал в первой половине XV в. удовольствие (*voluptas*) как общечеловеческий первопринцип. Тому же самому удовольствию во второй половине XV в. флорентийский неоплатоник Фичино тоже посвящает целый трактат. Здесь он доказывает равноценность духовного и телесного удовольствий, возводит удовольствие в космический принцип, считает обязательной принадлежностью этого удовольствия всем богам. Таким образом, принцип удовольствия тоже относится к принципам всеобщей религии, которую конструирует Фичино.

Правда, историческая объективность заставляет указать на то, что эта чисто рациональная всеобщая религия проводилась у Фичино отнюдь не без колебаний. Фичино написал целый трактат ("*Dialogus super Deum et animam theologiam*"), в котором он обнажает свой душевный разлад и свои колебания между чисто рационалистической всеобщей религией и прямой и непосредственной верой в божественное откровение. Впрочем, в конце этого диалога человека с богом бог дает человеческой душе утешительный совет, свидетельствующий и как будто о том, что здесь у Фичино христианское откровение берет верх над рационализмом всеобщей религии.

Однако так или иначе, но всеобщая религия не только не противоречила неоплатонизму Фичино, но, по-видимому, и самый неоплатонизм привлекался у Фичино именно ради нормы единой всеобщей структуры в понимании божества, т.е. ради освобождения человека от суровых заповедей и мифов общеизвестных исторических религий. Неоплатонический энтузиазм Фичино был только обратной стороной крепнущего рационализма и его оправдания светской жизни человека.

В русской литературе был исследователь, который изучил как раз теорию всеобщей религии у Фичино. Это И.В.Пузино (см. 101, 100). Исследователь очень хорошо сделал, что преподнес эту теорию Фичино в ясной форме с указанием некоторых основных текстов самого Фичино (кое-чем из этого мы воспользовались в нашем предыдущем изложении). Однако И.В.Пузино рассматривает теорию всеобщей религии в слишком большой изоляции от всей вообще философии Фичино и от его личности. Едва ли Фичино был таким сухим и рассудочным толстовцем, каким он получается у И.В.Пузино. Где же весь энтузиазм Фичино, эта его всегдашняя поэтическая настроенность, это его услаждение разными высокодуховными ценностями? Где его веселый и привольный платонизм? Идея всеобщей религии у Фичино, несомненно, была. Но она прекрасно уживалась у него с постоянным духовно веселым и духовно бодрым платонизмом, с влюбленностью в античные мифы, в античные теории да и в традиционный для него католический культ. К тому же И.В.Пузино никак не дает себе никакого отчета в том, что идея всеобщей религии у Фичино и его неоплатонизм произрастали совершенно из одного и того же корня, о чем мы сказали выше. И этот корень есть не что иное, как более или менее характерный для всего итальянского Ренессанса светский неоплатонизм с его субъективно-личностной влюбленностью в природу, в мир, в божество да и вообще во всех богов, которые только признавались человечеством в истории. С этими двумя поправками и

дополнениями исследование И.В.Пузино получает свое достаточно важное значение.

### **Многомерность эстетики Фичино**

В толковании эстетики Фичино и всей Флорентийской академии больше всего нужно бояться абстрактных схем и односторонних характеристик. Фичино, несомненно, неоплатоник. Но неоплатонизм у него необычайно широк, разнообразен и, так сказать, многомерен. Вот его наиболее строгие неоплатонические формулы красоты: "Красота в телах есть более выразительное подобие идеи" (143, 1576). Она - "победа божественного разума над материей". По Фичино, прекрасный лев, прекрасный человек, прекрасная лошадь образованы так, как это установил "божественный ум при помощи своей идеи" (там же, 1575-1576). Фичино прямо пишет об имманентности вечных идей богу, об их сиянии в мире ангелов и об их априорном функционировании в человеческом уме (см. там же, II 77). "Платон в "Тимее" и в кн. VII "Государства" очевидным образом поясняет, что существуют истинные субстанции, а наши [земные] вещи являются подобиями (imagines) истинных вещей, т.е. идей" (там же, 1142). Если принять во внимание такие рассуждения Фичино, то большего неоплатонизма нельзя себе и представить. Это, однако, только еще один полюс его неоплатонизма.

Другой полюс неоплатонической эстетики Фичино заключается в необычайном прославлении человека и в доведении неоплатонизма до самой крайней степени имманентизма, не говоря уже вообще о светской направленности эстетики Фичино. Достаточно привести хотя бы такую совершенно потрясающую цитату: "Человек старается сохранить свое имя в памяти потомства. Он страдает оттого, что не мог быть прославлен во все прошлые времена, а в будущее не может иметь почести от всех народов и от всех животных. Он измеряет землю и небо, а также исследует глубины Тартара. Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким... А так как человек познал строй небесных светил, и как они движутся, и в каком направлении, и каковы их размеры, и что они производят, то кто станет отрицать, что гений человека (если можно так выразиться) почти такой же, как у самого творца небесных светил, и что он некоторым образом может создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал... Человек не желает ни высшего, ни равного себе и не допускает, чтобы существовало над ним что-нибудь не зависящее от его власти. Это - состояние только одного бога. Он повсюду стремится владычествовать, повсюду желает быть восхваляемым и быть старается, как бог, всюду" (цит. по: 81, 37 - 38).

Становится само собой очевидно, что неоплатоническая эстетика Фичино вращается между двумя крайними полюсами - между чистым неоплатонизмом античного типа, где красота есть воплощение идей божественного ума в материи, и крайним антропоцентризмом, крайним личностно-материальным индивидуализмом, где оказываются максимально очеловеченными и абсолютно имманентными человеку и бог, и божественный разум, и идеи этого разума, и эманация их в творении, т.е. и в природе, и в самом человеке. Человек оперирует божественными идеями и при их помощи создает всякую красоту и сам становится красотой; но идеи эти одинаково и



божественные и человеческие, одинаково абсолютные в объективном смысле и одинаково априорные в смысле человеческой субъективности. Вот почему матери алы Флорентийской академии, как это мы увидим, поражают своей пестротой, разнообразием и часто даже противоречием. Это не противоречие, но признание абсолютной имманентности бога всем человеческим личностям и всем явлениям природы. Только при таком условии мы поймем неоплатонизм Фичино не как античный и не как средневековый, но именно как возрожденческий.

### **Флорентийская академия - типичнейшее явление возрожденческой культуры и эстетики**

Для характеристики этого флорентийского неоплатонизма приведем еще несколько красноречивых страниц из научной литературы по данному предмету:

"Прелестна жизнь этих людей, до того различных между собой, что никакой кодекс не стесняет ее, никакая официальность в ней не обязательна. Приятная легкая беседа; нежная переписка; продолжительная прогулка по дорогам, усаженным Фьезолийскими розами; пирушка, устроенная в какой-нибудь зале дворца или в гостеприимной вилле, - таковы "труды" Платоновской академии. Мы не знаем ее документов и ее законов; мы знаем об ее удовольствиях и об ее празднествах. Когда старый Козимо подстригает свой виноградник на вилле Кареджи, он приглашает к себе юного Марсилио, который читает ему из Платона и играет на лире. На одном из таких чтений из Платона Козимо и испустил дух со словами Ксенократа на устах. Под теми же деревьями Кареджи Лоренцо и Марсилио спорят о высшем счастье, и их спор так приятен, что они хотят сохранить о нем воспоминание: Марсилио - в небольшом прозаическом сочинении, которое мы находим в его письмах; Лоренцо - в маленькой поэме на итальянском языке под названием "Altercazione". Пико делла Мирандола и Анджеоло Полициано отправляются вместе во Фьезоле навестить каноника Маттео Боссо, и беседа с этим святым человеком приводит их в такое восхищение, что на обратном пути, оставаясь одни друг с другом, они не знают, о чем говорить.

Летом, когда солнце делает пребывание в городе невыносимым, старый Кристофоро Ландино спасается в лесной прохладе Камальдулей. Тотчас же собирается целая компания из Флоренции к нему: Лоренцо и Джулиано Медичи, Ринуччини, Паренти, Каниджиани, Ардуини и Леон Баттиста Альберти. И здесь, возле фонтана, в виду красивых гор, среди душистых сосен, все они отдаются духовному наслаждению, беседуя о жизни деятельной, о жизни созерцательной, о высшем благе, о платоновских истинах, о христианских символах. Каждое утро Мариотто служит мессу пораньше, чтобы день вышел длиннее.

Кроме того, платоники любят пирушки "как пищу для ума, побуждение к любви, укрепление дружбы". Разве само небо, представляющее Млечный Путь, Чашу Вакха, Раков, Рыб, Птиц, не кажется устраивающим себе пир? Ксенофонт, Варрон, Юстин, Апулей, Макробий восхваляли лиры. Иисус преломил хлеб, и сам Платон умер, возлежа за пиршественным столом, на восемьдесят первом году превосходное число, так как оно получается от умножения девяти на девять.

Поэтому возобновили обычай, забытый со времени Плотина и Порфирия, чтить день смерти Платона, 7 ноября. Во Флоренции пышное торжество устроено было в доме Франческо Бандини - "превосходного человека по уму и щедрости". До пира еще между приглашенными, в числе которых, между прочим, находились: Биндаччо Риказоли, Джиованни Кавальканти, Марсилио Фичино, - завязывается беседа о природе души, "так как для человека нет ничего более важного, как знать, что такое душа, как это ясно из оракула Аполлона в Дель факх: "Познай самого себя". В Кареджи, на вилле Лоренцо, за античными чашами и у подножия бюста греческого учителя, беседа о "Symposion" (Пире) ведется с таким увлечением, что тут же решено составить комментарий к этому диалогу. Число участников пира девять, равное числу муз" (81, 318 - 319).

"Князья, гонфалоньеры, приоры, купцы, артисты - все связаны между собой приятною простотой отношений, сглаживающей все различия возрастов, сословий, положений, профессий, которые существуют, чтобы разъединять людей на земле. Они дорожат взаимной дружбой, они охотно встречаются друг с другом, они выказывают уважение друг другу. Марсилио, Пико, Полициано владеют в окрестностях Фьезоле небольшими домами по соседству друг с другом, где они с удовольствием встречаются и спорят о благородных предметах, состав ляющих сущность жизни. "(Поверишь ли, друг мой Фичино! - пишет Полициано к Марсилио. - Какое наслаждение испытываю я всякий раз, когда вижу, что ты и мой Пико так сходите в чувствах и во вкусах, и когда я думаю, что я для вас не менее дорог, чем каждый из вас друг другу. Мы составляем одно, работая из всех наших сил в науке, побуждаемые не корыстью, а любовью. Пико делла Мирандола предан церковной науке и сражается против семи врагов Церкви; более того, он служит посредником между твоим Платоном, кото рый остается всегда твоим Платоном, и Аристотелем, который когда-то был моим Аристотелем. Ты сумел превосходно облечь Платона в латинское платье, а также всех старых платоников, и ты обогатил их обильными комментариями. Я же только готовлюсь быть посвяще нным в вашу философию, и я избрал литературу, которая имеет свою прелесть, хотя и не имеет такого значения". "Подобная дружба не лишена поэзии, нежности и любви, которые делают эти отношения особенно симпатичными. Кавальканти посылает Марсилио голубков, словно молодой девушке; когда Лоренцо Великолепный не получил письма от Марсилио, это молчание до такой степени его удручает, что он никому более не верит; Пико делла Мирандола никогда не насытится Марсилио, "так как он алчет и жаждет Марсилио так же, ка к радости своей жизни и удовольствия своего ума". Марсилио пишет Бембо: "Бернардо, я думал, что я люблю себя в такой степени, что не мог бы любить себя более; но, к счастью, я ошибся в этом мнении, потому что, когда я узнал, что ты любил меня горячо, я с ам начал любить самого себя еще горячее". ...Джиованни Кавальканти и Марсилио Фичино до того солидарны друг с другом, что чувствуют в себе одну только душу и подписывают оба своих имени под одними и теми же письмами. Бенивьени называет Пико делла Мирандо ла своим "Господом"; он посвящает ему свои нежные петрарковские сонеты; он оплакивает смерть одного из близких Пико лиц. Пико дает свои деньги Бенивьени для того, чтобы тот раздавал их

бедным; он сопровождает тонким комментарием "Canzone d'Amore" Бенивье ни; он празднует день рождения Бенивьени восторженными стихами". "Это - больше, чем дружба: это - любовь; но такая любовь не включает в себе ничего нечистого; это - проявление высшей любви, "вечный узел и связь мира, неподвижная опора всех его частей, твердая и устойчивая основа вселенной"; это - совершенно духовные отношения, похожие на земле на то, что представляют собою на небе сочетания счастливых звезд. "Демон Венеры", сближающий этих любовников, есть демон небесной Венеры, или ангельский дух; любовный жар, их воодушевляющий, есть жар чистой красоты, влекущий душу к философии и к исполнению справедливости и близких дел; красота, которую они обожают, есть не что иное, как то внешнее усовершенствование, которое происходит от внутреннего совершенства и которое Марсилио называет "цветом доброты", "блеском божественного лица". Они думают, что любят друг друга; на самом же деле, они любят бога. И они любят друг друга в боге и в Платоне, потому что, чтобы действительно любить друг друга, нужно поклоняться богу, так что в каждом случае дружбы мы находим трех лиц" (81, 319 - 322).

"Одно и то же горячее желание нравственного совершенствования, общее стремление к благу, одинаковая потребность освобождения от страстей и подъема духа воодушевляют этих христиан, тем более искренних, что большая часть из них дошла до христианства путем обращения. Марсилио Фичино, познав благодаря чуду всемогущество Девы Марии, сжигает свои комментарии к Лукрецию, не издает своих языческих переводов, "чтобы не подстрекать людей к первому культу богов"; проповедует о посланиях ап. Павла, об умножении хлебов, о путешествии в Эммаус; переводит для Мадонны Клариче маленькие собрания псалмов; видит видения, верит видениям и "из язычника делается воином Христа". Пико делла Мирандола, который в молодые годы выказывал честолюбие, увлекался легкой любовью, волновался "женскими ласками", который похитил из Арrezzo на своем коне молодую женщину и защищал ее вооруженной рукой, причем в схватке было убито восемнадцать человек из его людей, - Пико сжигает свои любовные стихи, раскаивается и обращается. Он комментирует "Молитву Господню", объясняет "Псалмы", раздаст свои имения бедным, умерщвляет свою плоть и бичует себя. "Я видел часто своими глазами, как он бичевал себя", - пишет его племянник, и этому племяннику Пико рекомендует читать Библию: "Для Бога нет ничего более удобного, а для тебя ничего более полезного, как читать днем и ночью Св. Писание; в нем заключается некая сила небесная, живая, действенная, которая с удивительною мощью влечет душу читающего к божественной любви". Джироламо Бенивьени оплакивает смерть Фео Белькари; посылает запасы яблок в женские монастыри; составляет хвалебные молитвы, переводит псалмы. Его друзьям стоит больших усилий вырывать у него, одно за другим, его языческие произведения, и в особенности его "Canzone d'Amore". Микеле Веррино умирает восемнадцати лет, желая остаться девственным. "Павел, - говорит он своему другу, - врачи обещали мне здоровье, если я буду удовлетворять свое половое влечение. Не надо мне и здоровья, добытого такой ценой!" Донато Аччайцولي остается девственным до женитьбы. "Я хочу привести здесь то, что покажется неправдоподобным, - пишет

Веспасиано. - Когда Донато женился, он не знал до того ни одной женщины, и мне это известно как безусловно верный факт, а ему было уже тридцать два года". "Мы - избранник и, - восклицает в ту эпоху нотариус Уголино Верино, - мы - священное поколение, и мы думаем, что нельзя писать о сладострастных предметах". Поэтому, когда Савонарола начинает возвышать свой громовой голос, он находит в том ученом кружке, который, по выражению венецианца Донато, заключил заговор "против невежества, пороков и душевной нечистоты", полную готовность следовать за ним. Марсилио Фичино положим, впоследствии он переменит свое мнение - смотрит на Савонаролу как на посланного богом возвестить неминимое падение. Пико делла Мирандола, который слышал феррарского монаха в капитуле Реджио и убедил Лоренцо Медичи пригласить его во Флоренцию, желает покинуть свет, надеть платье доминиканца из монастыря св. Марка и проповедовать учение Христа по всей земле. "С распятием в руках, - восклицает он, - обходя вселенную босыми ногами, я буду говорить о Христе в замках и в городах". Джированни Нези в своем "Oraculum de novo saeculo" вводит тень Пико, который восхищается и возвеличивает "Сократа Феррарского", а Джироламо Бенивьени сочиняет песнь, которую флорентийские дети, одетые в белые платья, увенчанные оливковыми ветвями, распевают во время процессии в вербное воскресенье в 1496 году; он же сочиняет хвалебную песнь, под ритм которой сжигают в четверг и в масленой в 1497 году языческие изображения, нечестивые книги, светские украшения; он же составляет рецепт, как испытать радость юродивым Христа ради: "По крайней мере три унции надежды, три унции веры и шесть - любви, две унции слез, и все это поставит на огонь страха" (там же, 322 - 324).

"Религиозные, пылкие, восторженно-благочестивые, эти люди не занимаются детскими вопросами, волнующими эпоху. Какое им дело до красноречия, до грамматики и до учености? "Красноречие - изящный предмет, - говорит один из них, - и мы хвалили его, это - превосходная, очаровательная способность человека, но оно не составляет ни красоты, ни благообразия в философии". "Мы жили в славе, - пишет Пико делла Мирандола Ермолао Барбаро, - и мы будем в ней жить и в будущем, но не в школах грамматиков и педагогов, а в собраниях философов, в собраниях мудрых, где не спорят о матери Андромахи, о детях Ниобеи и тому подобных пустяках, но о смысле божеских и человеческих дел. И, расследуя эти вопросы, обдумывая и выясняя, мы сделались такими тонкими, острыми и пронизательными, что нередко кажемся, быть может, надоедливymi и скучными, если только можно быть скучным и слишком любопытным там, где дело касается истины". Марсилио Фичино - поэт в некотором роде против своей воли, если он поэт, который оправдывается в этом, ссылаясь на знакомство с древними и привычку к лире, - утверждает, что "истина не нуждается ни в искусственном наборе слов, ни в человеческих ухищрениях". "Хотеть украсить земным платьем того, - прибавляет он, - кто облачен божественным светом небесной истины, - это все равно, я думаю, что окружать чистый свет густой тенью облаков". По мнению Джироламо Бенивьени, поэзия приносит мало пользы человеку даже тогда, когда она серьезная и искренняя. Для них, помещающихся вне "палат, наполненных золотом и

ложью" , над этой Флоренцией торговцев и банкиров, для них числа, которые имеют значение, не принадлежат к обыкновенной рыночной арифметике, но составляют ту науку пропорций, при помощи которой Пифагор объяснял создание вселенной и которая заставила Платона сказать, что человек - мудрейшее из животных, потому что он умеет считать. События, которые их волнуют, не случайные проявления судьбы, но явления из области чисто созерцательной мысли. Красота, которая их ослепляет, не красота форм, цветов и линий, но - увлекательная картина бесконечного. Они живут в высшей сфере. Они встречаются и составляют собрания на вершине этого мистического холма Фьезоле, из которого некоторые хотели сделать их родину и который напоминает в одно и то же время и Эфесскую башню, с которой Гераклит плакал о страдающем человечестве, и сад на Масличной горе, в котором Иисус Христос прощал человечество. Хотя их настроение серьезное, задумчивое и грустное, но отнюдь не неизменное. Если они страдают, то страдают потому, что чувствуют себя изгнанными из своего отечества, которым они считают небо, и потому, что печаль, как сказал Солон, - подруга наук; но они не питают в душе никакой ненависти, если только не говорить о ненависти к Аристиппу Кирийскому, который приписывает Платону непристойности. Соединяя Меркурия и Юпитера и предпочитая Ликурга Карнеаду, или, говоря иначе, предпочитая хорошую жизнь хорошим словам; зная, что язык для духа то же, что дух для Бога, и что не язык говорит, а дух, - они живут хорошо, и, не слыша своих слов, они бессознательно трепещут так же, как лиры. Они узнают друг друга по тем трем ясным знакам - возвышенная душа, религия и духовное красноречие, - которые отличают истинного платоника; и они считают себя божественными, потому что они знают недостатки мира сего и потому что им дано воображать иной, лучший мир. Они видят высшую цель жизни в созерцании, которое дает мир душе, как солнце сообщает свет небу. И они пытаются достичь бога, который есть постоянное единство и единственное постоянство и который изливает свои милости и проливает свой свет и дождь безразлично на добрых и на злых" (там же, 324 - 325).

"Платон! Платон! Платон! Это слово не сходит с их уст. Козимо Медичи утверждает, что "без платоновского учения никто не может быть ни хорошим гражданином, ни хорошим христианином". Марсилио Фичино проповедует Платона в церкви св. Ангелов. И это имя Платона в их устах получает все то значение, ту таинственность, ту красоту, какую имеет имя Христа в устах св. ап. Павла.

Таким образом, они дружно проходят жизненный путь, грациозно споря о том, с какой стороны неба спустились души в тела, или же о поэтическом стиле в афоризмах Гиппократов, или о том, почему боги представляют мудрость величайшую из доблестей - в лице Меркурия, самого меньшего из богов. По их мнению, обыкновенная любовь рождается из своего рода испарения или из привлекательности взгляда; для них нет никакого сомнения, что мнение Хризиппа, будто душа - точка, блестящая качествами, ошибочно. Они составляют басни назидательного содержания. Они измышляют поэтические и таинственные положения. Они прибегают к остроумным и оригинальным способам для выражения своих мыслей. Они играют словами, полными философского смысла, весело освещающими их мудрость" (там же, 325 - 326).

Таков возрожденческий неоплатонизм во Флоренции в конце XV в. Приведенная характеристика должна сделать для читателя очевидными три истины.

Во-первых, флорентийский неоплатонизм является меньше всего какой-нибудь теорией. Эти неоплатоники были чрезвычайно ученые люди, много всего знали, знали много языков, очень многое из древних мифологий, Библию, христианство, всю мировую философию и всю мировую литературу. Но дело здесь было вовсе не в теории. Флорентийский неоплатонизм - это прежде всего определенного типа жизнь, какое-то своеобразное братство людей, у которых было общее все, включая мелочи жизни, включая все занятия и решительно всю обстановку жизни.

Во-вторых, это были неоплатоники, т.е. глубочайшие теоретики одной из самых развитых и углубленных философских систем с тончайшей логикой и диалектикой, с отточенной антропологией и натурфилософией и с весьма виртуозным теоретическим знанием также и всех правил догматического богословия, поэтики, риторики и многоязычной грамматики.

И в-третьих, наконец, этот флорентийский неоплатонизм отнюдь не переживался во Флоренции как нечто насильственное, как что-нибудь нудное и скучное, как нечто требующее бесконечных усилий, бесконечных упражнений и нескончаемой учебы, как нечто действительно только теоретическое. Этот неоплатонизм, как бы он ни был религиозен, мифологичен, символичен и даже мистичен, переживался во Флоренции весьма легко и непринужденно, а большей частью даже празднично и торжественно. И это была в сущности весьма светская теория. Флорентийский неоплатонизм был необычайно человечен, он отличался сердечностью, интимностью, оправдывая и обосновывая собою как раз эти легкие, большей частью лирические, но никогда не приторные, глубочайше дружественные и почти, можно сказать, романтические людские отношения. Вот почему это было Ренессансом в подлинном смысле слова. Флорентийским неоплатоникам жилось очень привольно и беззаботно, так что неоплатонический идеализм был у них обыденной жизнью, пронизывал весь быт и был чем-то не заметным, само собою разумеющимся. Пожалуй, некоторые исследователи, относившие Флорентийскую академию к раннему Ренессансу, были до некоторой степени правы, поскольку чувство привольной и освобожденной личной жизни тут пока еще не доходило до трагического разочарования и до скептических размышлений о суетности этой легкой и привольно личностно-материальной жизни. Тем не менее мы все же отнесли бы флорентийскую неоплатоническую эстетику скорее уже к Высокому Ренессансу, поскольку вся эта привольная и беззаботная неоплатоническая эстетика внутренне была слишком перегружена общежизненными проблемами, которые уже кишели неразрешимыми противоречиями. Почему такое приволье, откуда эта беззаботность и долго ли будет продолжаться эта легкая и праздничная неоплатоническая эстетика? Такого рода вопросы не могли не возникать в Платоновской академии во Флоренции. Они возникали даже у самого Фичино, хотя покамест он еще умел от них отмахиваться. Но другие представители этой Академии считали нужным либо идти за Са вонаролой и перекрыть всю эту праздничность средневековым аскетизмом, либо двигаться по пути дальнейшего освобождения человека через

исследование в нем еще не продуманной у Фичино дальнейшей освободительной эволюции. Не замедлилось дело и с наступлением резкого чувства несовместимости этого легкого и праздничного неоплатонизма с реальными слабостями, ограниченностью и земною прикованностью к греху у всякого реального человека. Следовательно, правильнее будет сказать, что Марсилио Фичино не меньше, чем Николой Кузанский, является провозвестником и даже первым представителем именно Высокого Ренессанса.

### **Пико делла Мирандола (1462 - 1494)**

Другим важнейшим деятелем итальянского Возрождения был Пико, правитель республики Мирандолы. Общая волна неоплатонического энтузиазма, отличающая всех участников Флорентийской академии, особенно сильно сказалась на нем.

а) Две черты отличают его от Фичино, но дело не в них, а еще в третьей черте.

Во-первых, Пико с самых молодых лет, обучаясь в Ферраре, Падуе и Париже, в результате шестилетних трудов весьма глубоко усвоил философию Аристотеля, причем не в ее формально-логическом и абстрактно-метафизическом содержании, но в ее тождестве с Платоном, Плотиним и христианством. Пико и Фичино пытались склонить друг друга к своим учителям; один - к Аристотелю, другой к Платону, и они не смогли достигнуть этого окончательно. Выяснилось при этом только то, что имело место в самой истории античной философии, т.е. безусловная и существенная близость одного философа к другому, допускавшая различие только во второстепенных акцентах. Пико писал даже трактат под названием "Согласие Платона и Аристотеля", но трактат этот остался незаконченным ввиду ранней смерти Пико.

Во-вторых, Пико до бесконечности раздвигал те исторические горизонты философии и религии, которые неизменно манили к себе религиозно-философскую мысль и Фичино. Но тут, однако, само собою у Пико возникало сознание того, что такие бесконечные горизонты дожны были так же бесконечно расширять и личностную активность человека. Мало того, что Пико сливал образы Христа, Платона, Аристотеля и Плотина в одно нераздельное целое. Сюда же входил у него и персидский Зороастр, египетский Гермес (поздние античные герметические трактаты в те времена еще буквально приписывались богу Гермесу), древнегреческий Орфей (считавшийся в те времена тоже автором обширного количества произведений), Моисей, Магомет, нехристианские и даже антихристианские мыслители вроде аль-Фараби, Авиценны, Аверроэса, такие христианские ортодоксы, как Альберт Великий, Фома Аквинский, Генрих Гентский. Все это невероятное количество основателей религий, философов и даже многих поэтов с великим энтузиазмом проповедовалось у Пико как нечто единое, цельное и всегдашнее. Все это еще перекрывалось Каббалой, в которой Пико находил не только учение о числах, магию и астрологию, но и доказательство христианского вероучения, включая учение о троичности божества, о боговоплощении и о самом Христе.

Под всем этим крылось у Пико весьма расширенное представление о человеческой личности, без чего, конечно, трудно было и представить себе доступность

человеку всех подобного рода всемирно-исторических обобщений. Человеческая личность выдвигалась на первый план в таких тонах, которые были вполне созвучны возмущавшим в те времена волнам Ренессанса, хотя сам Пико умудрился все же остаться здесь формально верным средневековой ортодоксии. Пылкая натура заставила его очень молодым человеком выдвинуть 900 тезисов, в которых формулировалось его ультрамонистическое мировоззрение. Некоторые из этих тезисов были признаны тогдашними властями за еретические и потому большого хода не получили. Тем не менее они были и остаются весьма ярким памятником флорентийского неоплатонизма, синтетические черты которого достигались на путях многоязычного знания всех известных тогда философских и религиозных систем.

б) Однако, прежде чем сказать о том трактате Пико, который максимальным образом свидетельствует в пользу свободомыслия его автора, т.е. о трактате "О достоинстве человека", необходимо ради соблюдения исторической справедливости привести такие суждения Пико, которые, безусловно, говорят о неоплатонизме этого флорентийца и которые обычно не принимаются во внимание, чтобы не принижать свободомыслия Пико. В основе этого обычного игнорирования неоплатонизма Пико лежит ложная уверенность, что всякий неоплатонизм обязательно консервативен и даже реакционен. О многих типах неоплатонизма действительно нужно сказать именно так. Но это совершенно не относится к возрожденческому неоплатонизму, который обладал исключительно светским характером, базировался на реальном изучении природы и человека, часто отличался даже какой-то беззаботностью, а возвышенно-поэтические черты неоплатонизма применялись исключительно для борьбы со школьной рутинной и для возвеличения индивидуалистически настроенного человека. Но нам не нужно самим изыскивать неоплатонические тексты из Пико. Это уже сделано Э.Моннерьяном в его работе о Пико в связи с философской теологией итальянского гуманизма. Здесь мы читаем следующее:

"Если подвести итог рассуждениям Пико о столь важной для него теме бога, то окажется: а) сущность бога не может быть постигнута человеком мыслительно-понятийно и не может быть выражена на человеческом языке; б) тем не менее Пико пытается разнообразными способами доказать сущность бога. В качестве лучшего пути к этому он рекомендует преодоление дискурсивно-рационально-понятийного мышления в мистической интуиции; в) сокровенный в своей сущности бог открывается в своем творении. Вселенная пронизана и "проработана" богом. Бог в такой мере имманентен миру, что Пико в различных местах считает возможным сказать, что мир существует в боге. Понятие бога, которое Пико прежде всего выводит из наблюдения мира, - это "единство"; г) имманентный миру бог одновременно целиком и полностью трансцендентен, существует для себя. Он свободен, он личность, он - бог в трех лицах христианского откровения: Отец, Сын и Святой Дух.

Это тезисное резюме высказываний Пико о боге позволяет узнать, сколь парадоксальным может быть его мышление, в котором обнаруживаются противоположности и напряжения, тезис и антитезис, полагание и отрицание. Но лишь из такого мышления, которое всестороннее и объемлющее, может вырасти то единство



истины, та гармония и тот мир, в которых Пико видит настоящую и высшую цель философии и теологии" (175, 49).

Любви, вершине интеллектуального созерцания, Пико посвящает свое первое большое произведение - написанный им в возрасте 23 лет комментарий на "Канцону о любви" своего друга Джироламо Бенивьени.

"Всеохватывающая любовь пронизывает мир, потому что бог, который есть любовь, сотворил ее. Если понятие "единства", которым Пико прежде всего обозначает бога, сначала кажется очень абстрактным, то оно наполняется, приобретает жизнь и не вступает в противоречие с личностью бога, когда мы обращаем внимание на то, что "единство" у Пико всегда обозначает и включает в себя также и любовь. Где есть единство, есть любовь - так же и в боге" (там же, 60).

"Несомненно, в своей философии красоты Пико отвечал глубочайшей потребности лучших людей своего времени. Он философски продумал и сформулировал то, что было внутренним убеждением великих художников Возрождения, а именно Леонардо, Микеланджело и Дюрера, о одновременно основной и идеалом их художественного творчества... Старания почти всех художников Ренессанса достичь "верного природе" изображения покоятся на установке в отношении к миру, которую обосновал и развил Пико в своем "Комментарии". Согласно метафизической эстетике Пико, эта верность природе направлена не просто на передачу внешне воспринимаемого; дело идет о более глубоком, о том, чтобы постичь и в художественном произведении привести к обнаружению сущности и истину, внутреннюю закономерность мира и всего сотворенного... Кто постигает мир в его красоте, равно как и тот, кто постигает его как единство, непосредственно предстоит богу. Если чистое погружение мыслителя в единство мира есть ближайший путь к познанию существования единого бога, то погружение в красоту мира в любви есть скорейший путь к соединению с богом" (там же, 63 - 64).

Но мистика красоты Пико, согласно Моннерьяну, чисто умозрительная. Замечательно и многозначительно, что он нигде не говорит о Христе. У него только Венера; о красоте Христа он не говорит (см. там же, 70). Рассуждения Пико во многом (вплоть до семи ступеней ее восхождения) напоминают трактат св. Бонавентуры "Itinerarium mentis in Deum". Но если Пико ни единым словом не обмолвился о Христе, то Бонавентура специально говорит: наша душа "не могла бы совершенно воспарить от этого внешнего к созерцанию самой себя и вечной истины, если бы эта последняя не приняла во Христе человеческого облика и если бы он не стал нашим водителем, чтобы таким образом снова восстановить первые, разрушенные во Адаме ступени к небу. Пико знает лишь идеальную красоту, небесную Венеру" (там же, 71). В подтверждение этих тезисов приведем еще ряд отрывков из "Комментария" Пико на указанную выше "Канцону о любви".

"Подобно тому как познавательные способности души вращаются вокруг истинного и ложного, так волящие способности - вокруг добра и зла. Познавательная способность соглашается с тем, что кажется истинным, расходится с тем, что кажется ложным; это согласие называется философами утверждением, это расхождение -

отрицанием. Подобным же образом способность волящей души склоняется к тому, что представляется ей в облике добра, и отклоняется и бежит от того, что представляется ей в облике зла. Эта склонность называется любовью, это бегство и это отклонение называются ненавистью. Если эта любовь направлена на вещи и беспорядочна, она называется жадностью, если на честь - то честолюбием".

"Подобно тому как при слове "поэт" у греков подразумевается Гомер, а у нас - Вергилий, ввиду их превосходства среди всех поэтов, так, когда говорится "любовь в абсолютном смысле", понимается любовь к красоте, ввиду того, что она несомненно возвышается и превосходит всякое желание всякой другой сотворенной вещи" (186, 486 487).

"Влечение следует за чувством, выбор за разумом, воля за интеллектом. Влечение - в бессловесных животных, выбор - у людей и всякой другой природы, которая находится между ангелами и нами, воля - у ангелов".

"Разумеется, природа, расположенная между этими двумя, как среднее между крайностями, то склоняясь к одной части, то есть к чувству, то возвышаясь к другой, то есть к интеллекту, может по своему выбору соединяться с желаниями то одной, то другой" (там же , 494).

"Обычная" красота возникает "всякий раз, когда несколько вещей сочетаются, составляя нечто среднее, возникающее от должного смешения и согласования, сделанного из этих нескольких вещей; то благолепие, которое возникает из этого пропорционального смешения , называется красотой". "Это широкое и общее значение красоты, в каковом значении с ним сообщается слово "гармония", откуда и говорится, что бог составил весь мир музыкальным и гармоническим сочетанием" (там же, 495). Такая красота может быть лишь у ви димых вещей, потому что бог прост. Но в каком же смысле, спрашивает Пико, говорят о красоте идей, которые невидимы? Они невидимы внешним зрением, говорит он, но существует еще второе, нетелесное зрение, и телесное зрение лишь образ этого последнего. Это нетелесное зрение - "то, которое наши богословы называют интеллектуальным познанием"; им постигается умопостигаемая красота, красота идей.

"Подобно тому как есть две красоты, - продолжает Пико, - должны с необходимостью быть и две любви, низменная и небесная, ввиду того, что один стремится к обычной и чувственной красоте, а другой - к умопостигаемой" (там же, 498). "Небесная Венера" - не субъективная способность души или ума; "красота есть причина любви не как производящее начало того действия, каким является любовь, а как объект" (там же, 499).

"Подобно тому как с небес, т.е. от бога, нисходят в ангельский ум идеи и поэтому в нем рождается любовь к умопостигаемой красоте, так от ангельского ума нисходят в разумную душу те же самые идеи, которые настолько же менее совершенны, чем те, которые сущ ествуют в ангельском уме, насколько душа и разумная природа менее совершенны, чем ангел и умопостигаемая природа".

"...Человеческая любовь... т.е. любовь к чувственной красоте", у некоторых более совершенных людей приводит к тому, что они "вспоминают о некоей совершенной

красоте, которую их душа уже видела до того, как была погружена в тело; и тогда в них поднимается невероятное желание вновь увидеть ее, и для того, чтобы достичь этой цели, они отступают, насколько только могут, от тела, таким образом, что их душа приобретает свое первоначальное достоинство, сделавшись во всем владычицей тела и ни в чем ему не подчиняясь... Потом от этой любви, возрастая от совершенства к совершенству, человек достигает и такой ступени, что, соединяя свою душу во всем с умной природой и из человека сделавшись ангелом, весь воспламенившись этой ангельской любовью, - как материя, воспламененная огнем и превратившаяся в пламя, возвышается до самой высшей части, - так и он, очистившись от всей грязи земного тела и превратившись благодаря любовной силе в духовное пламя, воспаряя даже до умопостигаемого неба, счастливо упокоивается в руках первого Отца" (там же, 521, 526).

Усвоив все эти явно неоплатонические взгляды Пико, мы только теперь можем сказать о тех его суждениях, которые уже явно, да и то, впрочем, далеко не везде, свидетельствуют о свободомыслии философа, причем свободомыслие это, вероятно, и было причиной причисления его к гуманистам, хотя гуманизм Пико совсем не так уж прозрачен. Может быть, является некоторым косвенным доказательством его выхода за пределы неоплатонизма то, что ему принадлежит опубликованный Фанелли поэтический отрывок "Мирная жизнь" (см. 141, 223-231). Здесь рисуются весьма скромные потребности обыкновенного человека, который владеет всем, чем он хочет владеть, а именно своим собственным хозяйством (рыбы, птицы, и т.д.). Этот стихотворный фрагмент (102 строки) в идиллическом жанре особо интересен ввиду того, что Пико уничтожил почти все свои поэтические произведения.

Обратимся теперь к наиболее свободомыслящему трактату Пико, указанному у нас выше.

в) Учение о личностной активности человека, т.е. та третья черта, которой Пико больше всего отличается от Фичино, является предметом его специального трактата "О достоинстве человека".

В этом трактате доказывается, что человек, который представляет собою четвертый, и последний, мир после поднебесного, небесного и подлунного, есть максимальный синтез всех областей бытия, не свойственный никакому из других трех миров. Счастье человека в том и заключается, чтобы восходить к тому синтезу, который свойствен только божеству. "Счастье я определяю так: возвращение всякой вещи к своему началу. Счастье есть высшее благо, а высшее благо есть то, чего все желают, есть само по себе начало всего" (цит. по: 17, 132). Пико указывает три этапа восхождения к высшему благу: очищение от страстей при помощи этики, совершенствование разума диалектикой и философией природы и познание божественного при помощи теологии. Л.М.Брагина прямо устанавливает сходство во морали Пико с традиционным католическим учением и даже с уставами монашеских орденов (см. там же, 135). Тем не менее - и это совершенно правильно Л.М.Брагина констатирует, что Пико мыслит человека в виде существа разумного и свободного, ибо все человеческие совершенства образуются только на путях свободомыслия, а

теология только тем и отличается от прочих наук, что обнимает все науки, являясь наукой более высокой и более точной.

Самое же главное в указанном трактате Пико - учение о творении человеком самого себя. Чтобы не запутаться в трех соснах, напомним: согласно христианскому вероучению, бог создал человека по своему образу и подобию, но бог - существо никем не созданное; следовательно, созданный человек тоже должен создать самого себя, т.е. свободно и без всякого принуждения утвердить себя в боге, в вечности. Пико пишет, что творец, ставя человека в центре мира, возгласил: "Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Ты, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире" (цит. по: 17, 130). Таким образом, формально Пико ровно ничем не отличается от христианской ортодоксии. Однако в период восходящего индивидуализма подобного рода рассуждения Пико могли служить только прогрессу свободомыслия, и ничему другому. Созерцательно-самодовлеющая и бескорыстная, ни в чем не заинтересованная эстетическая предметность Фичино получала у Пико активно-личностное обоснование.

### **Глава третья. ЛОРЕНЦО ВАЛЛА (1407 - 1457)**

О творчестве этого писателя всегда высказывалось множество всякого рода либерально-буржуазных предрассудков, которые еще и теперь затемняют подлинный смысл этого творчества. Особенно вредит пониманию Валлы его обычная квалификация как гуманиста, поскольку в истории не существует термина более затасканного и более расплывчатого, чем "гуманизм". Если под гуманизмом понимать прогрессивное развитие цельного человека, то в трактате Валлы "О наслаждении" меньше всего имеется в виду цельный человек, но имеется в виду проповедь разнузданных и никем не сдерживаемых наслаждений, которые трудно отнести к цельному человеку, а скорее только к одному из его моментов, да и то едва ли прогрессивных. Что прогрессивного в разнузданных наслаждениях? Под гуманизмом часто понимают учение о светском и мирском человеке, желающем утвердить себя на основе преодоления средневековых традиций проповедью чисто мирских идеалов всесторонне развитого человека. Но такая характеристика тоже не подходит к Валле, потому что в упомянутом трактате весьма убежденно проводятся, и притом с большим красноречием и теплотой, типично средневековые христианские теории райского блаженства. Вся эта путаница резко разделяет исследователей Валлы на несколько групп, вполне противоречащих одна другой и одна с другой никак не совместимых.

#### **Споры вокруг Л.Валлы**

Одни исследователи - и их большинство - полагают, что трактат "о наслаждении" проповедует учение, которое в трактате приписано античным эпикурейцам и которое там дано в виде проповеди самого разнузданного и безудержного физического

наслаждения. К этому обычно присоединяется односторонний взгляд на европейский Ренессанс как на переход от средневековой ортодоксии к теории светского прогресса и мирских удовольствий. Но если мы уже раньше убедились в том, что подобный взгляд на Ренессанс является односторонним, то сведение трактата Валлы "О наслаждении" к проповеди одних только физических наслаждений уже и совсем является неверным.

Дело в том, что в трактате сначала помещается речь в защиту стоицизма (первая книга трактата), потом речь в защиту эпикурейства (конец первой и вся вторая книга трактата), а заканчивается все проповедью христианской морали с критикой и стоицизма и эпикурейства (значительная часть третьей книги), причем христианская мораль представлена в трактате отнюдь не формально и не скучно, не мрачно, но весьма оптимистично, жизнерадостно и даже весело. Выдергивать из трактата только его эпикурейскую часть и игнорировать все остальные является прямым историческим подлогом, на который, впрочем, всегда охотно шло большинство либерально-буржуазных ученых и вообще читателей Валлы, начиная еще с его современников. В предисловии к трактату Валла прямо пишет, что удовольствия бывают земные и загробные и что загробные удовольствия как раз и являются главным предметом всего трактата (см. 63, 393).

Правда, нужно сказать, что эпикурейское учение о наслаждении занимает почти две трети всего трактата и представлено весьма красноречиво, местами даже с большим подъемом, с большой развязностью. Восхваляются винопитие, женские прелести и прочее, чему, однако, противопоставлена в третьей книге тоже весьма убежденная и сильная речь в защиту христианского понимания блаженства.

Другие исследователи, памятуя как намерения автора, высказанные в предисловии, так и христианскую критику всех учений о наслаждении в третьей книге, равно как и высокое место, занимаемое Валлой в церкви, а именно его апостолическое секретарство, наоборот, понимают трактат Валлы как проповедь чисто христианского и вполне ортодоксального учения, игнорируя все красноречие и свободомыслие эпикурейских мест трактата. Этот взгляд даже маловероятен. Слишком ясно, что он представляет другую крайность и не в силах раскрыть подлинное значение трактата. Третьи говорили, что основное назначение трактата Валлы сводится к христианской критике языческих форм стоицизма и эпикурейства и не имеет в виду систематически развивать само христианское учение о морали. Это тоже нельзя считать правильным. Ни в стоицизме, ни в эпикурействе, которые демонстрируются в трактате Валлы, ровно нет ничего античного. Стоикам приписывается, например, учение о том, что природа является для человека источником всякого зла, тогда как античные стоики учили как раз об обратном: природа - великая художница, и нужно жить по указаниям именно природы. Эпикурейцам в трактате приписывается весьма разнузданная мораль и проповедь самых крайних и бессовестных наслаждений, в то время как Эпикур учил о строгом воздержании, о невозмутимости духа и о том, что для подлинного и внутреннего удовлетворения эпикурейскому мудрецу достаточно только хлеба и воды. Некоторые античные эпикурейцы запрещали даже брак, чтобы не колебать своего внутреннего равновесия и спокойствия. Сказать, что Валла критикует в своем трактате

языческую мораль, будь то стоическая или эпикурейская, никак нельзя. Если здесь и была критика этих учений, то только на ступени их крайнего разложения и опошления, чуждой классическим античным формам моральной жизни.

Наконец, были и такие исследователи, которые находили в трактате Валлы две разные морали, вполне равноценные и одинаково глубоко доказанные. Одна здесь, говорили, чисто земная мораль, другая чисто небесная, и обе они как будто совершенно равноценны для Валлы. Этот взгляд продиктован действительно большим красноречием как в изложении теории земных удовольствий, так и теории небесного блаженства. Однако весьма маловероятно думать, что такая откровенная двойственность проповедовалась самим Валлой. Подобного рода противоречия бывают и у моралистов, и вообще у философов только в виде каких-нибудь бессознательных и случайных настроений, противоречия которых остаются незаметными и неосознанными для самих теоретиков. Сказать же, что Валла вполне сознательно и намеренно поставил себе задачей изобразить то и другое действительно в одинаково ценном и в одинаково дозволенном, в одинаково допустимом виде это будет какой-то странной патологией и каким-то беспримерным анархизмом мысли.

### **Возрожденческий характер трактата Л.Валлы**

Чтобы разобраться в трактате Валлы с надеждой на более или менее достаточный успех, необходимо отдавать себе отчет в той исторической атмосфере, в которой такие трактаты могли появляться в XV в. в Италии. Атмосфера эта зовется обычно Ренессансом. Но Ренессанс нельзя понимать и спиритуалистически, как это выходит у тех исследователей, которые слишком сближают Ренессанс со средневековой ортодоксией и утверждают, что в нем по сравнению с этой последней вовсе не было ничего нового. Новое, несомненно, было.

Но оно заключалось прежде всего в том, что прежние абсолютные ценности стали пониматься как предмет самодовлеющего удовольствия, как чисто эстетическая предметность, вне всякой корыстной заинтересованности в насущных жизненных благах. Почему художники Ренессанса почти всегда брали библейские сюжеты, но подавали их так, чтобы зритель не просто молился на них ради спасения своей души, а любовался на них как на самоценные, вне всякой жизненной заинтересованности во времени или в вечности? Это делалось потому, что весь Ренессанс был переходным временем от средневековой ортодоксии к свободомыслию Нового времени. Здесь оставалась средневековая сюжетность уже не как икона, а как портрет, как светская картина. Это и создавало историческую переходность всей эпохи. Икону созерцали для того, чтобы спасти свою душу в вечности, т.е. чтобы молиться. Портрет же или картину созерцали только ради самого созерцания, так что созерцаемая предметность имела здесь значение только как таковая, только как предмет ни в чем не заинтересованного и самодовлеющего удовольствия.

Нам кажется, что проповедь наслаждения у Валлы как раз обладает этим возрожденческим, т.е. созерцательно-самодовлеющим, значением. Христианская критика эпикурейства у Валлы, конечно, имеет самое серьезное значение. Здесь

действительно критикуется развязный, разнузданный и бесшабашный характер самостоятельного наслаждения, не связанного никакими принципами и никакими ограничениями. В этом правы толкователи Валлы, относящие его к средневековой ортодоксии. Но эти толкователи забывают, что Валла в своих христианских главах понимает высшее благо и высшее райское блаженство только как удовольствие, которое, поскольку оно райское, уже окончательно освобождено от всяких земных забот и тревог, от всяких земных недостатков и пороков, от всякой земной озабоченности, опасностей, кратковременности и недуховной бессодержательности. В своем трактате Валла учит только о таком удовольствии или наслаждении, которое ничем не отягощено, ничем плохим не грозит, которое бескорыстно и беззаботно, которое глубоко человечно и в то же самое время божественно.

### **Философско-эстетический стиль трактата Валлы**

Чтобы точно определить исторический смысл и значение трактата Валлы о наслаждении, необходимо отдавать себе самый строгий отчет в его стиле, которому присуще именно возрожденческое чувство жизни, включая всю человеческую чувственность, но не в ее грубом и пошлом виде, а в виде эстетически-преображенного настроения. Мы сейчас приведем два или три текста из трактата Валлы, которые вполне убеждают, что он не защищает ни беспринципный эпикуреизм, ни ригористическую христианскую мораль, но защищает возвышенную эстетическую предметность.

О красоте ангелов Валла пишет следующее: "Если ты увидишь лик одного какого-нибудь ангела рядом со своей подругой, то она покажется тебе столь отвратительной и ужасной, что ты отвернешься от нее, как от трупа, и весь устремись к ангельской красоте, которая не воспламеняет, но гасит страсть и возбуждает некоторое и в высокой степени святое религиозное чувство" (цит. по: 63, 439 - 440).

В раю даже наши тела будут светлее "полуденного солнца". Они "будут издавать некоторый бессмертный запах, как это замечается на костях и мощах праведников" (там же, 440). Наслаждение в раю рисуется у Валлы такими чертами: "Кто откажется полетать на манер птиц на быстрых крыльях и поиграть с крылатыми сотоварищами то по свободному небу, то среди долин, то у высоких гор, то около вод", "кто не пожелает быть одаренным величайшею, как бы тигриною быстротой и никогда не утомляться, не расслабляться от жары, не коченеть от холода?... Можно также обитать под водами на манер рыб и, что еще великолепно, носиться, сидя на самых белых облаках, и, призывая по произволу ветер, как бы править парусами"; "на небесах ты будешь понимать и говорить на всех языках, приобретать все знания, усвоить всякую науку, всякое искусство, и притом без ошибок, без сомнений и колебаний" (там же, 440 - 441)<sup>1</sup>.

Тут у Валлы целая система философских доказательств: бог есть любовь; следовательно, бог все творит только для любви. Любовь разлита по всему миру и по всей природе, включая человека, а это значит, что все полно любви и все наследует вечную любовь, если не хочет отказаться от бога. Какой же разумный человек

откажется от бога, от любви, от вечного удовольствия в раю, от райского блаженства?

Нам представляется более основательным такое понимание трактата Валлы, которое рассматривает этот трактат в контексте возрожденческих учений о созерцательно самодовлеющей, жизненно незаинтересованной и бескорыстной, всегда игровой и всегда усладительной предметности. Другими словами, в сравнении с Флорентийской академией, в сравнении с Фичино и Пико здесь выставляется на первый план только субъективный, а именно эмоционально аффективный коррелят общей для Высокого Ренессанса созерцательно самодовлеющей предметности.

Поэтому не надо смущаться тем обстоятельством, что рассматриваемый нами трактат Валлы появился в 1431 г., т.е. за полстолетия до расцвета деятельности Фичино и Пико. Во-первых, в истории очень часто попадают примеры того, как некоторые более развитые формы явления возникают гораздо раньше менее развитых форм, поскольку история предмета вовсе не есть еще логика и часто переставляет логические моменты предмета в таком на первый взгляд случайном порядке, который вполне противоположен чисто логической последовательности. Во-вторых же, является еще большим вопросом, что более и что менее сложно в этой общей возрожденческой эстетической предметности Фичино ли и Пико с их учением об общей структуре эстетической предметности или Валла с его учением о субъективном корреляте этой структуры.

### **Другие стороны воззрений Валлы**

При изложении взглядов Валлы обычно ограничиваются его трактатом "О наслаждении". Однако у Валлы имеются некоторого рода философские суждения, отнюдь не безразличные ни для философии, ни для эстетики его эпохи.

Именно Валла глубоко чувствует разницу между тем, что мы сейчас назвали бы языковым мышлением, и тем, что обычно зовется формальной логикой. Он отдает предпочтение языковому мышлению ввиду того, что язык гораздо конкретнее и жизненнее, и эта зафиксированная в нем реальность не является ни абстрактным обобщением, ни областью изолированных единичностей. Для языкового мышления все является только вещью, и комбинируются эти вещи по законам самой же действительности, но не абстрактно-логически.

Валла рассматривается в книге С.И.Кампорале как гуманист, который хотел привлечь для обновления богословия и возрождения христианской мысли "риторическую науку" в противовес "диалектике" и аристотелевско-схоластической метафизике (см. 127, 7). *Ars rethorica* должна была явиться основой гуманистического образования и прообразом нового научного статуса теологии.

Главным учителем и авторитетом в риторике для Валлы стал Квинтилиан. Но Квинтилиан служил для него лишь источником критических инструментов богословского исследования. Реальные мотивы творчества Валлы надо искать в возрождении гуманистической культуры и в религиозном кризисе современного ему общества. Современные Валле богословы представляются ему "воинством муравьев", которые заслуживают восхищения своим трудолюбием, но лишены "удивительной"



оригинальности древних богословов (см. там же, 2). Особенное недовольство Валлы вызывает схематизм схоластического богословия. Его критика направлена прежде всего против формального логицизма схоластического языка, отступающего от законов грамматического и риторического искусства. Философская "софистика" изобретает необычную терминологию, отступая от "обычая" классического языка, и это имеет не только эстетические последствия.

Валла утверждает, что все трансценденталии, помимо только, может быть, одной, а именно "вещи", "res" являются неправомерной лингвистической субстантивацией обозначений, обладающих лишь смыслом качеств и состояний. Так, термины "ens" (сущее), "aliquid" (нечто), "verum" (истинное), "bonum" (благое), "unum" (единое) и др. Валла может все "редуцировать" до единственного термина "res", который далее уже неразложим и является в одно и то же время и самым универсальным, и самым конкретным термином (см. там же, 154). Ошибочность схоластического языка, пишет Валла, происходит от истолкования среднего рода (unum, bonum) и абстрактных терминов (veritas, unitas) в качестве обозначения "чего-то в себе", как если бы это были настоящие существительные.

Таким путем Валла приходит к утверждению, что объект философского исследования отождествляется с объектом риторики. Валла не ограничивает при этом риторику изучением формализма языка; предмет риторики - все то, что в исторической реальности может быть выражено человеческим языком (там же, 161).

Критика трансцендентальной терминологии навлекла на Валлу преследования. В 1444 г. он должен был даже предстать перед инквизицией и повторить свое прежнее исповедание веры: "Если мать-церковь и не знает этих предметов, однако я верю в них так же, как мать-церковь" (там же, 171). Валла не взял назад ничего из написанного им о терминологии трансценденталий, включая выводы о философском языке и определенных богословских вопросах.

Пользуясь материалами С.И. Кампореале, мы хотели бы выдвинуть на первый план одно обстоятельство, которое всегда игнорируется в изложениях философии Валлы. Дело в том, что обычно весьма мало подчеркивается оригинальность употребления у Валлы самого термина "риторика". Под этой "риторикой" обычно, и притом весьма поверхностно, понимается просто сводка правил ораторского искусства. Ничего подобного нет у Валлы. На наш взгляд, свой термин "риторика" Валла понимает не столько по Квинтилиану, сколько по Аристотелю. По Аристотелю же риторический силлогизм, или, как он выражается, энтимема, отличается от аподиктического силлогизма тем, что он не является просто дедукцией или индукцией, но учитывает и все случайные и местные обстоятельства, делающие такой силлогизм вместо абсолютной истинности только еще вероятностным, только еще правдоподобным. Возможно, в этом и заключается разгадка постоянной опоры Валлы именно на ген. И тогда получается, что Валла возражает, собственно говоря, не против Аристотеля вообще, но против аподиктически-силлогистического Аристотеля, против формально-логического Аристотеля. При этом мы, конечно, не забываем того, что Валла иной раз высмеивает Аристотеля за излишнюю метафизичность. Мы бы хотели

только подчеркнуть, что в строго логическом плане Валла становится возрожденцем именно благодаря своей попытке мыслить жизненную структуру философии и эстетики вместо абстрактного и слишком уж деревянного оперирования логическими категориями. Валла конкретнее тогдашней школьной логики, как и язык конкретнее чистого разума и чистого мышления. Но конечно, проблема отношения Валлы к Аристотелю до сих пор еще не нашла ясного решения.

Для истории эстетики указанные сейчас "риторические" соображения Валлы имеют огромное значение. Здесь мы находим одну из первых возрожденческих теорий конкретного мышления, которое отражает реальную связь вещей, а не силлогистику формальной логики. Причем эта связь вещей, данная в мышлении, вполне специфична. Это именно смысловая связь, а не просто механическое отражение фактов, и Валла поступает совсем не худо, квалифицируя эту специфически смысловую связь вещей как языковую.

В заключение необходимо сказать, что если раньше Валла говорил о субъективном корреляте эстетического предмета как об эмоционально-аффективной области, то сейчас, как мы видим, он расширяет субъективный коррелят до степени общесмысловой и обозначает эту степень как языковую. Насколько можно судить в настоящее время, здесь перед нами два совершенно равноправных момента одного и того же субъективного коррелята эстетической предметности.

Как мы сейчас увидим, то же самое в конце концов необходимо сказать и о структурно-математической стороне эстетической предметности. Мы ее находим почти у всех возрожденческих теоретиков красоты и искусства, но в наиболее сильной и развитой форме - только у Луки Пачоли. Если Валла анализирует субъективный коррелят эстетической предметности, то Лука Пачоли, наоборот, углубляется в объективное рассмотрение эстетической предметности и находит ее в структурно-математическом построении предмета.

### **Глава четвертая. ПЬЕТРО ПОМПОНАЦЦИ (1462 - 1524)**

Вся система Помпонацци опирается на два понятия: природа как единство и человек как нравственное существо (см. 202, 175). В его философии "совершается открытие нравственности, и, хотя для его мысли выполнение ее (нравственности. - А.Л.) заповедей не в человеческих силах, все же за ней остается заслуга этого открытия" (там же, 176).

Признавая бога в виде непознаваемой сущности и в то же время не приводя никаких других принципов морального поведения человека, Помпонацци тем не менее все же признавал какую-то нравственность, отличную от природного нигилизма. Исследователь Помпонацци Э. Вайль даже считает его создателем науки о человеческой нравственности. Но на чем в конце концов основывается у Помпонацци эта нравственность, сказать трудно. Вероятно, Помпонацци является тем переходным этапом в истории человеческого сознания, когда абсолют традиционной ортодоксии уже был объявлен непознаваемым, а никаких других принципов человеческого поведения не было еще придумано. Поэтому неясность системы Помпонацци была

исторической необходимостью для своего времени.

Обычно философия Помпонацци и трактуется как учение о так называемой двойной истине: абсолютная истина - это божество, но оно непознаваемо и открывается только в вере; то, что нам достоверно известно, - это чувственный мир и те закономерности, которые мы устанавливаем в нем на основе его всеобщего единства. В таком виде теория двойной истины, если она и была некоторым образом свойственна Помпонацци, во всяком случае не является открытием последнего. Ее можно найти в XIII в. у Сигера Брабантского и еще раньше, в XII в., у Аверроэса. Оригинальность Помпонацци заключается не в этом.

Помпонацци, проповедуя изоляцию абсолютной истины от чувственного мира, трактует, однако, этот последний при помощи терминов морали и, следовательно, человеческой личности. Помпонацци хочется вместить личностное бытие и чувственно-материальное бытие в не что цельное и нераздельное. А это вполне соответствовало возрожденческим исканиям такой новой эстетической предметности, которая ничем не была бы связана с абсолютно-личностным божеством, но в то же время и не была бы только пустой и бессодержательной чувственной текучестью. Помпонацци, сам не зная того, укреплял веру Высокого Ренессанса в эту особую и вполне специфическую эстетическую предметность, которая не была бы ни мифологией, ни церковной священной историей, ни "бездушным" материализмом.

Мифология здесь не получалась потому, что та классическая мифология, которую мы знаем в античности, возникала только в виде обожествления сил природы. Античные боги, как это прекрасно формулировал уже Гегель, представляют собою структурные индивидуальности, но лишены внутренней психологии, холодные и как бы вечно грустящие о недоступности для них личностных глубин. Такая мифология была для Ренессанса давно преодоленным прошлым, имевшим скорее музейное, чем жизненное значение. Однако превращать материальный мир в откровение абсолютно-личностного божества возрожденцам тоже не хотелось. Оставалась одна, и притом весьма замечательная, ступень человеческого сознания - мыслить все бытие одновременно и личностно и материально, но без впадения в теизм или в пантеизм. Теистические и пантеистические концепции встречались в эпоху Ренессанса нередко. Но они всегда были или непреодоленным остатком средневекового монотеизма, или началом гибели всей основной возрожденческой концепции.

На ряде основных деятелей искусства Высокого Ренессанса мы легко убеждаемся в очередности для тех времен этой личностно-материальной концепции, которую нетрудно было нам угадывать у всех рассмотренных выше деятелей Высокого Ренессанса и которую Помпонацци, сам не понимая того и, может быть, даже вопреки себе, так глубоко укрепил своей теорией "двойной истины".

Для понимания философии и эстетики Помпонацци имеет значение работа современного итальянского автора А.Поппи (см. 187, 121 - 168), которую мы кратко изложим.

Стремясь воссоединить человеческую *synolon* (цельность), расколотую аверроистским учением, Помпонацци приходит к ошибочному, с точки зрения

А.Поппи, мнению, что душа духовна и бессмертна, лишь когда она не форма; поскольку же она - форма, она необходимо смертна. Но для историка философии, а значит, и эстетики здесь важны три обстоятельства.

Во-первых, Помпонацци с огромной силой акцентирует нерушимое единство разумной души и тела у человека. Это нерушимое единство доходит здесь до того, что если умирает тело, то, с точки зрения Помпонацци, "умирает и интеллективная душа". С нашей точки зрения, этот монизм души и тела чрезвычайно характерен как раз для периода Ренессанса.

Но во-вторых, "интеллективная душа", отделившись от тела, согласно Помпонацци, все-таки не погибает в абсолютном смысле слова, а только перестает быть принципом оформления человеческого тела. Она превращается в то, чем она всегда и была по своему существу, а именно лишь в один из бесконечных моментов всеобщего и уже надындивидуального разума.

И в-третьих, материалы, приводимые у А.Поппи из трактата Помпонацци "О бессмертии души", свидетельствуют о неясности и противоречивости философской концепции Помпонацци. С одной стороны, он, как возрожденец, глубоко чувствовал невозможность дробления личности на душу и тело. А с другой стороны, обосновать бессмертие единой человеческой личности путем ссылок на надмировую абсолютную личность он никак не мог ввиду своего глубокого отхода от средневековой ортодоксии. Здесь едва ли было у Помпонацци учение о "двойной истине", которое ему часто приписывается. Наоборот, человека он хочет понять максимально лично и максимально нераздельно в субстанциальном смысле слова. Ему только не удается доказать вечность человеческой личности. Но как это видно на многих других мыслителях Ренессанса, для Ренессанса это было не так уж необычно, а часто даже и характерно.

Что касается нас, то А.Поппи дает нам ряд весьма ценных соображений о противоречивости и плохой продуманности у Помпонацци принципа "двойной истины". Обычно не формулируются платонические и неоплатонические моменты в учении Помпонацци. А они у него, несомненно, были, и заслугой А.Поппи является явное их обнаружение. Что до внутренней противоречивости этого принципа с платоническими тенденциями, то после всего сказанного у нас выше такая возрожденческая противоречивость несколько не может удивлять. Ее мы находим даже у таких мыслителей Ренессанса, которые по своему превосходству несравнимы с Помпонацци. Ту же противоречивость мы найдем и у великих художников Высокого Ренессанса. Противоречивость эта есть прямое следствие переходного характера всей культуры Ренессанса в целом.

## **Глава пятая. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

### **Единство противоположностей неоплатонизма и гуманизма**

Сейчас мы подошли к тому пределу нашего исследования, когда уже пора

заговорить не только о неоплатонизме, но и о гуманизме. Выше (с. 109) мы условились понимать под гуманизмом ту практическую направленность Ренессанса, которая наравне с неоплатонической теорией весьма властно и с большим темпераментом говорила специально о человеческой морали, о прогрессирующей общественности и о разного рода научных, художественных и педагогических тенденциях осознавшей себя человеческой личности, и притом осознавшей себя в своей свободе и независимости, а также в своем постоянном прогрессивном развитии. Эту практическую сторону эстетики и вообще мировоззрения Ренессанса можно выделять только весьма условно и часто совсем без надлежащей исторической и логической точности. В науке весьма часто объявляют гуманистами даже таких коренных неоплатоников, как Николай Кузанский, Марсилио Фичино или Джордано Бруно, что совершенно правильно. Только при этом нужно понимать и уметь анализировать то обстоятельство, что сам возрожденческий неоплатонизм, даже без специальных общественно-личных теорий, не мог не становиться гуманизмом, поскольку был основан все на том же артистическом антропоцентризме, который мы формулировали выше (с. 54), в разделе об основных принципах Ренессанса. Между неоплатонизмом и гуманизмом в эпоху Ренессанса не только существовало единство, но, можно сказать, даже и тождество. Чтобы быть гуманизмом, возрожденческому неоплатонизму не надо было иметь специально какие-нибудь подчеркнута прогрессивные общественно-личные и вообще практические учения. И чтобы быть неоплатонизмом или по крайней мере быть близким к нему учением, гуманизму не нужно было специально базироваться на тех или иных античных или средневековых разновидностях неоплатонизма. Однако уже в силу необходимости разделения труда в литературе одни мыслители Ренессанса были больше неоплатониками, чем специально гуманистами, а другие были больше гуманистами, чем специально неоплатониками.

Эстетика Ренессанса, вообще говоря, самая причудливая смесь неоплатонизма и гуманизма, определять которую в отдельных случаях требует весьма немалых усилий. Поэтому не будет ошибкой, если мы в конечном счете сведем всю эстетику Ренессанса либо на гуманистический неоплатонизм, либо на неоплатонический гуманизм. Что же касается отдельных оттенков этой общей гуманистически-неоплатонической или неоплатонически-гуманистической эстетики, то оттенков этих в эпоху Ренессанса можно находить бесконечное количество. Остановимся сейчас на обзоре тех возрожденческих мыслителей, которые в нашей научно-литературной традиции по преимуществу квалифицируются как гуманисты.

### **Имена главнейших итальянских гуманистов**

Мы ограничимся только их перечислением. Однако следует настаивать на том, что чисто гуманистическая линия не совпадала с неоплатонической эстетикой, проникавшей собою весь Ренессанс, а состояла по преимуществу из общественно-политических, государственных, гражданских, педагогических, моральных и вообще практических тенденций возрожденческого человека.

Как подлинного начинателя гуманистического движения выставляют обычно

Колуччо Салютати (1331 - 1404), который вырос на почве средневекового мировоззрения и, следовательно, какого-то, хотя и в переносном смысле, платонизма. Но он - передовой общественный деятель, демократ, противник тирании, установитель строгой, но вполне светской морали и предначинатель того самого флорентийского образа мышления, который к концу XV в. расцветет в виде Платоновской академии во Флоренции.

Вслед за Салютати обычно характеризуются еще другие деятели гуманизма, которые постепенно углубляли идею о самостоятельности, силе и могуществе человека, оставаясь, впрочем, далеко за пределами какой-нибудь антицерковности или антирелигиозности. Назовем

Никколо Николи (1365 - 1437), Леонардо Бруни (1374 - 1444), Поджо Браччолини (1380 - 1459), Джаноццо Манетти (1396 - 1459). Последний в своем трактате "О достоинстве и великолепии человека" (1452) дает то, что, пожалуй, можно назвать настоящей гуманистической эстетикой, поскольку здесь прославляется человеческая личность, и она рассматривается как средоточие космической красоты, идеальный образец гармонии всего мира. В этом виде гуманистическая эстетика, несмотря на свою религиозность, уже приобретала характер ереси, которая и была обнаружена тогдашними охранителями консервативной догматики.

Из гуманистов этого периода итальянской культуры мы уже отметили Лоренцо Валлу, который прославился своей антипапской деятельностью, проповедью изящной классической латыни, враждой к школьному аристотелизму и защитой общественных и народных интересов перед лицом тогдашних церковных злоупотреблений. Однако радикализм Валлы не должен быть преувеличен уже по одному тому, что его философия и эстетика все-таки оставалась слишком индивидуалистической и общественно-политические взгляды его выражены не столь ярко.

Все указанные у нас сейчас имена и философские направления связаны с тем, что можно назвать ранним итальянским гуманизмом и что относится, вообще говоря, к началу XV в. Историки литературы отличают от этого периода так называемый римский гуманизм, который приходится уже на середину XV в. Без специального исследования трудно в настоящее время сказать, образуют ли деятели этого римского гуманизма какую-нибудь новую ступень в эстетике Ренессанса. Однако здесь, несомненно, начальный итальянский гуманизм приобретал более радикальные формы, отчасти уже выходявшие за пределы Ренессанса в собственном смысле слова. Юлий Помпоний Лиг (1428 - 1498) тоже основал свою гуманистическую Академию в Риме, тоже увлекался утонченной латынью, тоже считал себя органическим продолжателем античности, ставил на сцене римские комедии бесцеремонно светского содержания и, наконец, не гнушался даже языческих культов и ритуалов. Филиппо Буонаккорси (1437 - 1496), носивший в этой Академии имя Каллимаха Экпериянта, доходил до отрицания бессмертия души и до преклонения перед Эпикуром, причем этот материализм он соединял с некоторого рода своеобразным рационализмом. Бартоломео Сакки (1421 - 1481), или Платина, опять возвращался на пути неоплатонизма, но соединял этот последний с теорией гражданских доблестей, сильной личности и монархической

государственности. Смешанный и не вполне продуманный до конца принцип римского гуманизма приводил к тому, что одни папы преследовали сторонников этого гуманизма, другие же, наоборот, вполне допускали их свободную гуманистическую деятельность.

Третий тип итальянского гуманизма XV в. - неаполитанский гуманизм, связанный с именами Джованни Джовиано Понтано (1429 - 1503) и Томмазо Гвардати (ок. 1420 - 1475), больше известного под именем Мазуччо из Салерно, и др. Историки литературы говорят о громадной склонности их к политике и к языческому материализму. Это совмещалось здесь с большой общественно-политической отсталостью тогдашнего неаполитанского государства.

### **Соотношение гуманистической и неоплатонической эстетики в итальянском Ренессансе**

Все эти формы итальянского гуманизма XV в. относятся не столько к истории эстетики Ренессанса, сколько к общественно-политической атмосфере эстетики. Гуманисты, несомненно, укрепляли веру в земного человека, хотя почти уже не пользовались аргументами о божественном человеке, которые на все лады использовали чистые итальянские неоплатоники. Если понимать гуманизм как освободительное гражданское направление и как прогрессивную общественно-политическую теорию, то такого рода практицизм являлся яркой противоположностью неоплатонической умозрительной эстетики Ренессанса. Но если этот гуманизм понимать в широком и неопределенном смысле практического либерализма, то такой гуманизм в Италии в эпоху Ренессанса был решительно везде. И не по этому признаку нужно говорить здесь о значении итальянского гуманизма. Но, выдвигая в итальянском гуманизме XV в. на первый план методы практически-светского устройства жизни, мы начинаем замечать, что такой гуманизм быстро начинает перерастать в возрожденческие формы мысли. Так, Ренессанс не был материализмом, а гуманисты иной раз пробовали переходить на чисто материалистические позиции, что характерно стало только для последующих веков. Ренессанс не был язычеством, но некоторые гуманисты заходили довольно далеко в заигрывании и с античной религией. Ренессанс не был проповедью абсолютной монархии. А некоторые гуманисты тоже слишком далеко заходили со своим культом сильной личности, граничившим с теорией именно абсолютистской государственности.

Имея в виду такого рода особенности итальянского гуманизма XV в., мы можем сказать, что этот гуманизм являлся весьма благоприятной культурной атмосферой для освобождения светского человека и для культа светской земной красоты. Однако прямое отношение итальянского гуманизма к истории возрожденческой эстетики усматривать очень трудно, если не прибегать к слишком большим историческим натяжкам. Было бы весьма полезно проследить все формы сближения и расхождения между гуманизмом и неоплатонизмом в период Ренессанса. Относительно гуманизма мы уже условились, что это есть умственное движение, вовсе не философско-теоретическое, но скорее практически-гуманитарное. Ясно, что эти два типа мысли могли как сближаться между собою, так и расходиться, поскольку каждый из них имел

полное право на свое существование в пределах стихийного роста тогдашнего индивидуализма и тогдашнего антропоцентризма. Очень важно отметить сейчас пункты полного сближения этих двух тигров возрожденческой мысли, хотя оба они в одинаковой степени были проявлением растущего индивидуализма и, несмотря ни на какое расхождение, в своей культурно-исторической значимости представляли собою одно и то же.

Именно указанный выше Джаноццо Манетти и еще раньше того рассмотренные у нас флорентийские неоплатоники конца XV в. уже во всяком случае создавали теорию, в которой очень трудно было различать гуманистические и платонические элементы. То был в подлинном смысле слова гуманистический неоплатонизм, одинаково передовой, одинаково светский, одинаково ученый и совершенно одинаково свободомыслящий.

Это нужно отметить еще и потому, что итальянский гуманизм, взятый как таковой, отнюдь не был однородным явлением. Проповедуемое им свободомыслие было совершенно различным. Одно дело - Петрарка, Боккаччо и Колюччо Салютати в XIV в., другое дело - гражданские и морально-политические деятели середины XV в., третье - неоплатоническое оформление гуманизма, период уже упадочный (под влиянием усилившейся контрреформации) - XVI в. в Италии, где Леонардо да Винчи многие еще продолжают считать безоговорочным гуманистом, но в котором весьма красочным образом проявились все черты именно гуманистического упадка.

Таким образом, где сливались и где расходились линии неоплатонической и гуманистической эстетики, это в настоящее время можно считать достаточно выясненным, хотя нам и не известно ни одной работы в качестве обобщения всего по частям достаточно изученного материала.

Наконец, в истории итальянской эстетики XV и частью XVI в. было еще одно движение, гораздо более могучее и гораздо более яркое, которое имело уже прямое отношение к эстетике Ренессанса. Представители этого движения были, с одной стороны, самыми настоящим и неоплатониками порою бессознательно, но часто и сознательно, а с другой стороны, оказывались до последней глубины пронизанными идеалами индивидуализма, свободомыслия и гуманизма. Тут-то и была настоящая итальянская эстетика Ренессанса, правда часто весьма трудная для формулировки, поскольку такую эстетику можно обнаружить только при помощи анализа совсем не философских и совсем не научных произведений итальянского искусства в периоды раннего и Высокого Ренессанса.

### **Северный гуманизм**

а) Совсем другую картину представляет собою северный, и в частности немецкий, гуманизм. Скажем с самого начала, что немецкий гуманизм, тоже основанный на стихийном индивидуализме, старался меньше всего проявлять свою стихийность, а, наоборот, искать в самом человеческом индивидууме пусть субъективные, но зато категорически необходимые формы жизни личности, природы и общества. В конце концов это привело к протестантизму, который, отходя от средневековой церкви, ощутил в человеческом субъекте столь глубокие и



непререкаемые, столь необходимые и абсолютные категории, которые не только воспрепятствовали проявлению какого-нибудь анархизма, приключенчества и вообще светского свободомыслия, но прямо привели к совершенно новой и небывалой религии, именно к люте ранству или, вообще говоря, к протестантизму и Реформации.

Отходя от церкви и проклиная католическое духовенство, презирая всякого рода церковные таинства и обряды, протестанты ни на минуту не отказывались от христианства и разве только опирались по преимуществу на первые три века христианской религии, когда еще не было твердо установленных догматов, твердой церковной администрации, централизации и иерархии. Приходится поражаться, до какой степени внецерковные протестанты были суровыми моралистами, строжайшими проповедниками благочестия и противниками всего того, что противоречило их небывало интенсивному субъективистскому нормативизму. Казалось, что такого рода деятели и мыслители, нашедшие в себе мужество порвать с тысячелетним католицизмом, должны были играть максимально передовую роль в тогдашних общественно-политических движениях. Да, прогрессивная роль их была огромна, и их гуманизм дал великие плоды. И тем не менее, когда речь заходила о подлинной революции народных масс, даже только о более свободном мышлении, не прямо нацеленном на защиту принципиально нового христианства, протестанты начинали занимать крайне правые позиции, вплоть до прямого расхождения с идеалами гуманизма и вплоть до отхода от всякого свободомыслия.

Немецкий протестантизм в отличие от итальянского либерального индивидуализма постепенно становился очень строгой и неприступной абстрактной метафизикой, где не было учения о христианских догматах, но зато были такие субъективные категории, которые исповедовались и проповедовались часто гораздо более строго, чем это было с догматическим богословием средних веков. Лютер еще обладал достаточно живыми и яркими христианско-моралистическими эмоциями и достаточно глубокими общественно-политическими взглядами.

Мюнцер прямо стал настоящим революционером и погиб как один из вождей крестьянского антифеодального восстания 1525 г. Кальвин (1509 - 1564) оказался представителем столь мрачного и моралистически неприступного христианства, столь аскетического и далекого от живой общественности пуританства, что даже получил кличку *Accusativus* - термин, указывающий не только на определенную грамматическую категорию, но и связанный с понятием обвинения. Кальвин всех и вся на свете обвинял в недостаточной морали, в плохом поведении, в христианском недомыслии. И тут уж не было ни малейшего намека на какую-нибудь эстетику или искусство. Мрачный пуританизм, исходя из самых либеральных и даже революционных источников, в конце концов оказался крайним противником всякого гуманизма и свободомыслия и, можно сказать, столпом буржуазной реакции. Почти на каждом деятеле Реформации можно проследить, как первоначальный пламенный взлет духа постепенно переходил в свою противоположность и завершался какой-то суровой и неподвижной метафизикой. Уже сам Лютер не захотел участвовать в восстании 1525 г. Его ближайший друг и соратник Меланхтон, которому принадлежат первые наброски

протестантской теологии, вначале был большим оптимистом и верил во всепобеждающую силу своих идей, надеясь даже достигнуть соединения церквей. Но и ему пришлось разочароваться в своем оптимизме, и он умер в полной безнадежности осуществить свой универсальный реформаторский план.

Это же можно проследить и на тех художниках Реформации, которые вначале тоже были пламенными сторонниками новой религии, а кончили полным неверием в свое дело и некоторого рода оцепенелым пессимизмом. О.Бенеш показывает это на одном из самых ярких предст авителей немецкого искусства эпохи Реформации - Л.Кранахе (1472 - 1553). У этого автора мы читаем: "В раннем портрете молодого человека словно сама модель излучает нежный сияющий свет, сводящий все контрасты к одному гармоническому живописному целому. В портрете астронома и математика Иоганнеса Шенера 1529 года суровость, таящаяся в каждой морщине лица, подчеркнута жестким, ясным, почти отвлеченным дневным светом. Модели поздних портретов Кранаха не отличаются ни красотой, ни красочностью, но это люди не епреклонной воли.

Такая суровость иногда оборачивалась известной оцепенелостью, как в некоторых поздних портретах реформатора. Словно живой дух раннереформационного движения застыл в новом догматизме. Это соответствовало историческому процессу, происшедшему в действительн ости. Протестантизм вступил в свою схоластическую стадию". Прибавим к этому и общее суждение того же автора: "Протестантизм был неблагоприятен для искусства. Моральные и этические ценности имели большее значение, чем художественные" (15, 109 110). Конечно, это крайность. В немецком протестантизме было очень много живого, интересного, красивого, ученого или учено-поэтического и самого передового гуманизма. Скажем несколько слов о тех сторонах немецкого гуманизма, которые должен принять во внимание всяк ий историк эстетики.

б) То, что обычно называется ранним немецким гуманизмом, отличалось некоторыми чертами, которые имеют отношение если не прямо к эстетике, то во всяком случае к эстетическим и художественным настроениям. Мы не будем здесь усыпать свое изложение именами, о которых можно читать во всякой истории немецкой литературы. Но такие, например, черты, как необычайная склонность к изучению античных поэтов и прозаиков, склонность к риторике и к тогдашней новой науке - классической филологии, - все это, несомненно, но сило либеральный характер, часто бывало прямой оппозицией католической церкви, способствовало светскому вольнодумству и давало достаточно яркие плоды лирического, сатирического или комедийного творчества, правда, почти исключительно на латинском языке. У же это последнее обстоятельство указывало на большую неохоту немецких гуманистов иметь дело с широкими кругами немецкой общественности, не говоря уже о том, что многие такие гуманисты, как, например, Рудольф Агрикола (1443 - 1485), глубочайшим образом со четали любовь к древности и полную преданность католической церкви и ее догматам. Античный и довольно плоский критик мифологии Лукиан в ту эпоху в Германии не отсутствовал. В то же самое время гораздо более живым и народно-непосредственным, гораздо более критическим и пародийным духом отличалась вся

тогдашняя бюргерская литература, о которой много пишут историки немецкой литературы. Достаточно популярны были еще и остатки рыцарской поэзии, включая весь арсенал ее куртуазной эстетики.

в) Уже у Лютера (1483 - 1546), первого и главного вождя церковной оппозиции, видна вся ограниченность немецкого гуманизма. Мы не будем говорить об огромных заслугах Лютера в области немецкой литературы, проявившихся в его знаменитом переводе Библии на немецкий язык и в его песнях, наполненных живыми человеческими чувствами, близостью народному языку и повседневным человеческим потребностям и настроениям. С точки зрения истории эстетики гораздо важнее то, что при всем своем принципиальном отходе от церкв и он отнюдь не впал в беспринципное свободомыслие, а именно ограничил человеческий субъект теми абсолютными нормами, которые как раз и легли в основу всего протестантизма. Это привело к тому, что после вывешивания своих знаменитых тезисов против католицизма в 1517 г. он тем не менее оказался противником крестьянского восстания 1525 г. против феодально-католического господства. Об этом очень хорошо пишет К.Маркс, и это должно лечь в основу исторической оценки также и всей протестантской эстетики того времени. "...Лютер победил рабство по набожности только тем, что поставил на его место рабство по убеждению. Он разбил веру в авторитет, восстановив авторитет веры. Он превратил попов в мирян, превратив мирян в попов. Он освободил человека от внешней религии, сделав религиозность внутренним миром человека. Он эмансипировал плоть от оков, наложив оковы на сердце человека" (1, 422 - 423). До Канта оставалось еще больше 200 лет, но уже у Лютера человеческий субъект и абсолютизирован, и максимально нормализован, и означен чертами непререкаемой необходимости, несмотря на стремление к максимальному объективизму, а вернее, благодаря отходу от познаваемой и чувственно данной объективности (иначе пришлось бы вернуться к церковным обрядам). Вместе с тем до кантовского дуализма непознаваемых вещей в себе и познаваемых явлений, которые оформляются априорными формами чувственности и категориями рассудка, Лютеру было, конечно, еще далеко.

Пылкая, неугомонная и героическая личность Ульриха фон Гуттена (1488-1523), к сожалению, почти ничего не дает специально для истории эстетики. Тем не менее его отважная и бесстрашная политическая деятельность, любовь и преданность Лютеру, речи, памфлеты, диалоги и послания в защиту протестантизма, его непрестанная полемика против папства и феодальных владык - все это делает фон Гуттена одним из самых значительных явлений XVI в. в Германии и бесстрашным защитником гуманистических идеалов. Он не дождался крестьянского восстания 1525 г. Но он, конечно, оказался бы одним из стойких его защитников, если не прямо вождей. Для характеристики общеполитического и культурно-исторического фона немецкой эстетики XVI в. это, безусловно, одна из самых значительных фигур, хотя непосредственно и не связанная с проблемами собственно эстетики.

г) Гораздо ближе к нашей тематике немецкий гуманист Иоган Рейхлин (1455-1522). Он не был протестантом в узком смысле слова, до конца дней признавал

католическую церковь во главе с папой и был противником реформаторов революционного типа. Это был прежде всего кабинетный ученый, которого, правда, жизнь заставляла выходить из тиши своего кабинета и вступать в ожесточенную полемику со своими врагами. Но враги эти были больше врагами в отношении научных проблем, чем в отношении религии как таковой. Вместе с тем Рейхлина, безусловно, надо причислять к самым ярким представителям немецкого гуманизма. Это был прежде всего честный человек, для которого объективная наука была на первом плане и который, по его словам, был служителем только одной истины. Он прославился своими небывалыми знаниями в области древнегреческого, латинского и особенно древнееврейского языков. Стремление служить филологической истине заставляло его критически относиться к существовавшим тогда переводам Библии на разные языки.

Для истории эстетики важнее, однако, другое. Дело в том, что вслед за своим учителем, известным членом Платоновской академии во Флоренции Пико делла Мирандола, Рейхлин был энтузиастом не только изучения древнееврейского языка, но и признания огромной важности тех многочисленных еврейских средневековых трактатов, которые в XII - XIII вв. были кодифицированы в одном огромном произведении под названием "Каббала". Известны два его трактата на эти темы: "О чудодейственном слове" (1494) и "О каббалистическом искусстве" (1517). В Каббале содержалось не что иное, как неоплатоническое учение, используемое для целей толкования Библии. Рейхлину казалось недостаточным традиционное христианское учение о божестве и о творении мира. Если же воспользоваться каббалистической теологией, то, конечно, в связи с традиционной приверженностью неоплатонизма к тончайшим логическим категориям и к их мистической трактовке в Каббале легко можно было находить гораздо более развитое учение о божестве и о творении мира, чем в традиционной и школьной практике католицизма. Впоследствии вошло в обычай иронически подсмеиваться над поисками у Рейхлина сокровенного смысла в буквах еврейского алфавита и в словах, обозначающих имя божие. Эти насмешки далеки от подлинного понимания того, чем занимался Рейхлин. Он занимался здесь в основном не чем иным, как неоплатоническим учением о тождестве идеи и чувственного познания. А этим, как мы знаем, занимался вообще весь Ренессанс. Поэтому эстетическую теорию Рейхлина нельзя иначе и представить себе, как традиционно возрожденческое соединение неоплатонизма и гуманизма. Рейхлин - прямой продолжатель учений Платоновской академии во Флоренции. От итальянцев его отличали, может быть, только немецкая ученость, немецкое трудолюбие и постоянное стремление ученых немцев доходить в изучаемых ими предметах до мельчайших деталей. Во всяком случае, по крайней мере с культурно-исторической точки зрения, философию Рейхлина необходимо считать доподлинно возрожденческой, а его эстетику - доподлинно гуманистической и неоплатонической.

д) Наконец, даже самый краткий обзор северного возрожденческого гуманизма не может пройти мимо знаменитой и замечательной личности Эразма Роттердамского (1469 - 1536). Его, как и многих других гуманистов, трудно связывать с эстетикой в специальном смысле слова. Однако исповедуемые им гуманистические идеалы не

только очень яркие, но имеют даже ближайшее отношение именно к эстетике. Эразм по преимуществу филолог и отчасти богослов, создавший много популярнейших в свое время трудов, из которых известнее вс ех была его "Похвала глупости" (1511). С католической церковью он не порывал, оставаясь, однако, в течение всей жизни разоблачителем пороков тогдашнего духовенства, сторонником самого раннего невинного христианства и врагом средневекового богословия. Честность, глубина и человечность его мысли, враждебность ко всякого рода общественно-политическим и религиозным крайностям, глубокая образованность и знание языков, критическое отношение к буквальному пониманию библейских текстов, аллегоризм в истолковании священной истории - все это сделало его популярнейшим мыслителем своего времени, так что к нему обращались с разными вопросами и крупные и малые деятели того времени, и переписка его достигла огромных размеров. Что касается мировоззрения Эразма Роттердамского, то историк эстетики не может не отметить помимо библейского аллегоризма еще и самого настоящего символизма Эразма в истолковании бесконечной пестроты человеческой жизни, поскольку при всем своем скептицизме в отдельных оценках человеческой жизни он признавал некоторого рода единство общечеловеческих противоречий, включая также самопротиворечивость всей природы и всего мироздания. Этот гуманист едва ли был последовательным неоплатоником. Однако широта его религиозно-философских взглядов, его чело вечески простое отношение к жизни, которое отличалось в то же время большой глубиной и разнообразием, и, наконец, его чуждость всякому фанатизму, включая также и борьбу с ослепляющим преувеличением человеческого разума, - все такого рода обстоятельства заставляют признать в нем не только великого гуманиста своего времени, но и величаво, спокойно настроенного философа, близкого к умиротворению и созерцательным формам мирового платонизма. Это нисколько не мешало его безграничной преданности делу гуманизма, и поэтому его роль заслуживает быть отмеченной также и в истории эстетики.

е) В качестве одной из наиболее типичных фигур Северного Ренессанса можно указать Агриппу Неттесгеймского (Неттесгейм - селение к северу от Кельна), жизнь которого (1486 - 1535) полна не только разного рода приключений, вплоть до настоящего авантюризма, но и смешения как раз гуманистических и платонических воззрений. При его жизни, да и долго впоследствии Агриппа вообще признавался только чародеем и магом. Но это, несомненно, был также и гуманист. Свое первое выступление в качестве университетского профессора (1509) он посвятил разбору трактата Рейхлина "О чудодейственном слове", основанного как раз на каббалистических источниках. Агриппе принадлежит также и теоретическое оправдание магии вместе с практическими советами и даже рецептами в специальной книге "О сокровенной философии" (полностью издана в 1533 г.). С другой стороны, однако, Агриппа был, несомненно, гуманистом, выступал против вульгарного понимания магии, защитил одну женщину от обвинения ее в колдовстве, критически относился к человеческим знаниям и даже написал трактат "О недостоверности и тщете наук и искусств" (1530). То, что он был "энциклопедистом", конечно, тоже

характеризует его как возрожденца, поскольку тогдашний антропоцентризм вообще заставлял людей думать о возможности объединить в одной голове все науки о всем существующем. Агриппа был и профессор, и инженер, и врач, и адвокат, и военный, и историограф. Стремление к точному знанию объединялось у него с алхимией и астрологией, а богословие с волшебством. Едва ли из сочинений Агриппы можно делать прямые эстетические выводы. Но что эстетика была у него некоторого рода оккультной философией, это бесспорно<sup>1</sup>.

## Глава шестая. ОБЩЕЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выше (с. 239) мы уже установили основной принцип нашего исследования, который заключается не столько в хронологическом анализе возрожденческих материалов, сколько в их логическом соотношении. Поэтому если ставить вопрос о философско-эстетической основе Высокого Ренессанса, то такого рода наиболее широкая и глубокая эстетика Ренессанса, конечно, была создана в первой половине XV в. Николаем Кузанским и развита в светском направлении в последней четверти того же века Платоновской академией во Флоренции, по преимуществу ее самым ярким представителем Марсилио Фичино. И Николай Кузанский и Марсилио Фичино - весьма глубокие неоплатоники с прогрессирующим светским развитием. В логическом порядке после этого мы сочли целесообразным говорить о Пико делла Мирандола, тоже флорентийце и тоже члене Платоновской академии. Однако он уже гораздо более аристотелик и в своем учении "О достоинстве человека" явно выходит за границы средневекового мировоззрения, тогда как Николай Кузанский все еще папский кардинал, а Марсилио Фичино все еще католическое духовное лицо.

Далее, прослеживая постепенный отход от средневековой ортодоксии, мы уже покинули пределы возрожденческого неоплатонизма и должны были перейти к началу XV в., а именно к деятельности Лоренцо Валлы. Правда, этот мыслитель не только не порывал с церковью, но даже занимал в Ватикане должность апостолического секретаря. Да и конечные выводы своей философской эстетики он все еще пытался согласовать с церковным учением, поскольку в своем трактате об удовольствии наивысшим удовольствием он объявлял райское блаженство. Однако эпикурейские и стоические речи у него изложены с таким вдохновением и энтузиазмом, что его ортодоксия значительно бледнеет перед проповедью морали, которая со средневековой точки зрения является уж чересчур свободной.

И наконец, этот краткий обзор философских основ эстетики Высокого Ренессанса мы сочли необходимым закончить указанием на Помпонаци, который в середине XV в. проповедовал учение о "двойной истине", весьма выгодное для прогрессирующего Ренессанса и совсем неприемлемое для церковной ортодоксии. А на примере Сигера Брабантского, философа еще XIII в., мы уже имели случай установить, насколько учение о "двойной истине" было важным для выделения искусства в особую и специфическую область вместо прежнего и совершенно нераздельного существования его совокупно с религией.

Таким образом, если говорить кратко об эстетике Высокого Ренессанса, можно

просто указать на Платоновскую академию и на Марсилио Фичино и этим ограничиться.

Тогда получится, что эстетика Высокого Ренессанса есть не что иное, как, попросту говоря, светский неоплатонизм. Если же угодно сказать об эстетике Высокого Ренессанса более подробно, то необходимо отметить, что эта неоплатоническая эстетика отнюдь не бы ла каким-то неподвижным учением, не способным ни к какому развитию. Необходимо сказать, что светский характер неоплатонической эстетики, безусловно, прогрессировал и доходил до таких форм, где уже терялась исходная неоплатоническая позиция, равно как и постепенно исчезала церковная установка, но где, безусловно, оставался нетронутым основной возрожденческий принцип лично-телесной слитности и нераздельности.

Изучение менее значительных представителей Высокого Ренессанса, конечно, могло бы во многом детализировать и углубить проводимую здесь концепцию эстетики Ренессанса. Однако, согласно основному плану настоящей работы, это не входит в нашу задачу.

Наконец, мы сочли нужным говорить отдельно и о возрожденческом гуманизме. Гуманизм не был эстетикой в собственном смысле слова. Однако его эстетические черты, безусловно, глубоки, широки и исторически заманчивы. Будучи практической стороной возрожденческого мировоззрения, он, как мы установили, часто совсем не отличался от теоретического неоплатонизма, поскольку все возрожденческие неоплатоники тоже были гуманистами. Однако в целях более или менее условного разделения о гуманистической эстетике можно говорить и специально, что мы и делали выше. Точнее же, как мы отмечали, будет говорить просто о гуманистически-неоплатонической эстетике Ренессанса или о неоплатонически-гуманистической эстетике Ренессанса. Оттенков так понимаемой эстетики Ренессанса необозримое количество. Марсилио Фичино неоплатоник, и Пико делла Мирандола тоже неоплатоник, но уже с резко выраженными чертами аристотелизма. Марсилио Фичино был католический каноник и занимался астрологией, а Пико делла Мирандола был противником астрологии, но зато доказывал существование ведьм. Того и другого обычно считают гуманистами. К гуманистам причислен, конечно, и Лоренцо Валла, но ярко выраженных черт неоплатонизма как специальной теории найти у него невозможно. И чем больше мы углубляемся в изучение эстетики Ренессанса, тем больше приходится констатировать такого рода нагромождений, такого рода логически противоречивых оттенков. Но это несколько не мешает эстетике Ренессанса быть вполне определенным типом культурно-исторического сознания.

Схематически, ради яснейшего представления себе эстетики Ренессанса, можно сказать так. Эстетика Ренессанса, в основном, - это гуманистический неоплатонизм Платоновской академии во Флоренции в последние десятилетия XV в. К этой эстетике примыкают справа более ортодоксальные в средневековом смысле системы Николая Кузанского и Фомы Аквинского. Слева же, в результате постепенного отхода от средневековой ортодоксии, идут не излагавшееся у нас учение систематически мыслящего Леона Эбрео и пифагорействующая концепция Луки Пачоли. В результате

же нарастающего превращения неоплатонизма в пантеизм мы имеем ниже (с. 461 слл.) излагаемых у нас итальянских натурфилософов XVI в., кончая Джордано Бруно. Чисто же гуманистическая сторона эстетики Ренессанса, если рассуждать логически, а не хронологически, тоже предстает перед нами в виде постепенного преодоления средневековой ортодоксии и замены ее полным свободомыслием. Первые гуманисты, Данте, Петрарка и Боккаччо (XIV в.), а также философы вроде Манетти все еще очень близки к старой ортодоксии. Но уже Пико делла Мирандола - каббалист и Рейхлин - тоже каббалист, а Агриппа Неттесгеймский - и вовсе теоретик и практик оккультных наук, волшебства и магии. Совсем гаснет гуманистический неоплатонизм у Лоренцо Валлы и Пьетро Помпонаци. Важно понимать и отдельные промежуточные стадии гуманистически-неоплатонической эстетики Ренессанса: непосредственно ей предшествуют номиналисты и немецкие мистики XIV в., переходным звеном от ранних форм Ренессанса к зрелым формам эстетики Платоновской академии во Флоренции является Альберти, а самокритику неоплатонизма следует видеть в маньеристских теориях XVI в.

Здесь наглядно виден используемый нами способ функционирования основных историко-эстетических категорий. Ни одна из них не мыслится какой-то неподвижной и абстрактной глыбой, но всегда есть текучее сущностное становление: от ее зарождения к ее расцвету, увяданию и полной гибели.

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ**

### **Глава первая. ВВЕДЕНИЕ**

#### **Личностно-материальная эстетика**

Наше предложение заключается в том, чтобы формулировать эстетику Ренессанса в ее отличии как от античной мифологии, так и от средневекового персоналистского спиритуализма. Античная мифология возникла как перенесение первобытно-родовых и первобытно-коллективистских отношений на всю природу и общество и на весь мир, так что в результате этого предельного обобщения весь мир оказывался универсальной общинно-родовой системой, что мы и называем теперь мифологией. Совсем другой культурно-исторический процесс происходил в эпоху Западного Ренессанса. Здесь впервые выступала отдельная человеческая личность со всеми своими индивидуальными и личностными потребностями как внутреннего, так и внешнего характера. Рассматривая мир в свете этого личностного самоутверждения, возрожденческий человек уже не находил богов, демонов или героев в природе, в жизни и в мире вообще. Ведь античные боги, демоны и герои отнюдь не были отдельными и самостоятельными личностями, они конструировались только в связи с общинно-родовым коллективизмом, в котором каждый отдельный индивидуум не имел



никакого самостоятельного значения и был только сгустком безличных общинно-родовых отношений. Поэтому в период Ренессанса никак не могло появиться такой мифологии в ее буквальном, дорефлективном и вполне субстанциальном смысле. Поэтому возрожденческая лично-материальная эстетика отнюдь не была мифологической. Но она не была также и теорией поэзии как только условного изображения жизни. Возрожденческий личностный мир ни с какой стороны не был для возрожденцев какой-то условностью. Материальный мир был настолько здесь пронизан личностными отношениями, что он сам уже становился своеобразной реальной субстанцией, именно областью человеческого чисто артистического творчества, а вовсе не выдумкой, порожденной человеческим воображением.

Как известно, Ренессанс был продуктом ранней городской культуры, развивавшейся в своем отличии, а иной раз и в своей борьбе с мировоззрением феодальных поместий. Мы бы только подчеркнули, что здесь еще далеко не было каких-нибудь буржуазно-капиталистических отношений, а, самое большее, здесь господствовало бюргерство вообще<sup>1</sup>. В те наивные для нас времена выступавший на первый план человеческий субъект еще находился во власти иллюзий свободы и своего в основе безгорестного состояния. Человек еще не стал рабом буржуазно-капиталистического производства, рабом машины и товарно-денежных отношений. Ведь для работника на первых порах было так естественно продавать свою рабочую силу какому-нибудь предпринимателю и получать за это деньги, на которые можно было приобретать те или иные товары. Такой работник пока еще жил своими мечтами о свободе и прогрессе, наивно ликуя по поводу своего освобождения от капризного барина и от крепостничества вообще. Тогдашний работодатель тоже пока еще превозносил себя как деятели культуры и прогресса и мыслил себя человеком, стремившимся создать максимально свободную общественность. Казалось, ведь это же так естественно - поручать какую-нибудь работу своему помощнику для того, чтобы иметь побольше продуктов для продажи, а деньги от этой продажи опять пустить в производство. Возрожденческие люди еще не знали, к чему приведут эта их невинная мечтательность и эти их иллюзии о свободе отдельной человеческой личности.

Люди в те времена пока еще везде видели только личностные отношения, так что даже и вся природа представлялась им каким-то огромным организмом и какой-то личностью с внутренними переживаниями, внешнее выражение которых доставляло человеку бесконечную радость и какое-то созерцательно-самодовлеющее удовольствие. Восход солнца, его величавое сияние в полдень, его заход и видимое умирание на закате не были мифологией, но были источником бесконечных удовольствий для глаза, видевшего во всем этом, без мифологии, без монотеизма и без пантеизма, бесконечную сферу чисто личностных выражений. А о самом человеке и говорить было нечего. Его тело для настоящего возрожденца никогда не было просто телом. Глаза бесконечно лучились, бесконечно выражали счастье и удовольствие творение жизнью, равно как и всякого рода хмурые или тоскливые настроения. Руки и ноги человека мыслились в их постоянной выразительной подвижности. Ренессанс впервые открыл на Западе весь драматизм жестикуляции и всю ее насыщенность внутренними

переживая ниями человеческой личности. Человеческое лицо уже давно перестало быть отражением потусторонних идеалов, а стало упоительной и бесконечно усладительной сферой личностных выражений со всей бесконечной гаммой всякого рода чувств, настроений и состояний.

Историки и теоретики Ренессанса уже давно разработали и продолжают разрабатывать еще и теперь эту, как они говорят, человеческую стихию душевной и духовной жизни. Жаль только, что мало и редко определяется, как тут нужно понимать самый термин "человек".

Ведь и античная мифология была наполнена антропоморфными, т.е. человекообразными, существами. Конец периода наивной и буквальной мифологии обычно тоже считают результатом развития человека. Весь античный эллинизм также трактуется как выдвигание на первый план человеческой личности. А что все средневековое христианство характеризуется учением о богочеловечестве и о вечном спасении отдельного человека, это известно даже по элементарным учебникам истории и тоже ни в ком не вызывает сомнения. В этих условиях говорить, что Ренессанс возник на почве представлений о человеке, человеческой свободе, человеческой культуре, человеческом прогрессе, - это значит вовсе ничего не говорить и не уловить самой специфики Ренессанса.

Предлагаемое нами отмежевание возрожденческого человека и от античного мифологического человека, и от античного человека периода классицизма, или эллинизма, и от средневековой христианской теории человека, и от новоевропейского человека периода развитых буржуазно-капиталистических отношений, как нам кажется, выявляет достаточную специфику возрожденческого человека и дает возможность не путаться в терминологии, покоящейся на общих фразах. Нужно употребить немало усилий для того, чтобы понять, как личность и материя, казалось бы, столь несовместимые одна с другой категории, сливаются для возрожденческого сознания в одно специфическое, оригинальное и до тех пор еще не формулированное бытие, в котором уже нельзя различить ни личности, ни материи. Можем же мы представить себе, например, одушевленность физических стихий в раннеантичной философии. Вода Фалеса и воздух Анаксимена не являются просто физико-химическими соединениями, но представляют собой нечто живое, т.е. такую простую и элементарную жизнь, из которой орождаются и все более сложные формы жизни. Вот так же и для возрожденческого человека материя оказалась пронизанной личностным началом, причем пронизанность эта была доведена здесь до полной неразличимости личностного бытия и бытия материального.

Это не значило, что такая взаимопронизанность личностного и материального бытия везде и всегда была в эпоху Ренессанса одной и той же. Она выражала себя в самой разнообразной степени своей интенсивности. В одних случаях, несомненно, брало верх личностное начало, как, например, у Боттичелли. В других случаях более интенсивно была выражена материя, как это мы находим, например, у Леонардо. В третьих случаях вообще трудно различить, какое из этих начал берет верх, так что даже само различие двух начал оказывается порою малозначительным или совсем

несущественным. Эти два начала трудно различать, например, у Микеланджело, или у Рафаэля, или у Тициана. Однако везде и всюду в эпоху Ренессанса эти два начала находятся в ближайшем соприкосновении и в более или менее значительном взаимопроникновении.

Заметим также, что и неоплатонизм, который, как мы наблюдали до сих пор, являлся основным методом возрожденческого мышления, несомненно, давал о себе знать и в этой созревшей личностно-материальной области, но, конечно, тоже в самой разнообразной степени. Как мы видели, Высокий Ренессанс если чем и отличался от раннего Ренессанса, то только тем, что в нем значительно углублялась и психологизировалась исходная линейно-объемная методика. Тут уже мало было воспринимать глазом такие художественные формы, к которым по своему существу скорее были скульптурными и трехмерно телесными, а не плоскостными. Мы поэтому и воспользовались термином "личностно-материальная" методика, что линейно-объемная методика раннего Ренессанса оказалась здесь чрезвычайно осложненной бесконечно разнообразными личностными переживаниями. Соответственно с этим и общевозрожденческий неоплатонизм тоже стал приобретать во второй половине XV в. в Италии напряженные и углубленные личностно-материальные формы. Однако тем самым терялась, так сказать, возрожденческая юность, которая в самом начале чувствовала себя и привольно, и беззаботно, и оптимистично, а теперь стала быстрейшим образом созреть и приобретать такую внутреннюю сложность, которая на каждом шагу грозила прямым отходом от принципов Ренессанса.

Черты усложненности Высокого Ренессанса и тем самым в известном смысле его ограниченности

Очень важно учитывать то огромное обстоятельство, что отдельная и изолированная личность, на которую опиралось возрожденческое мышление и которой вдохновлялась возрожденческая эстетика, отнюдь не являлась такой безупречной и абсолютно надежной областью, на которой можно было бесстрашно строить безусловно убедительное и никакими способами не опровержимое мировоззрение. Как-никак мы здесь видим зарю именно буржуазно-капиталистической формации, основанной на гипертрофии частного предпринимательства и тем самым в области философии - на гипертрофии человеческого субъекта, на субъективизме и на индивидуализме. В своем упоении радостями субъективистского самоутверждения возрожденческий человек отчетливо не сознавал ограниченности отдельной и изолированной личности. Посеянный им субъективизм будет привольно и беззаботно утверждать себя по крайней мере еще два или три столетия, покамест в конце XVIII и в начале XIX в. романтизм не взорвет это буржуазное благоденствие изнутри. И тем не менее, как мы отмечали, и историческая справедливость заставляет признать, что часто уже и сами деятели Возрождения начинали чувствовать ограниченность своего антропоцентризма. У многих из них мы находим определенные черты пессимизма и упадочничества, многие из них каялись в своей субъективистской гипертрофии, как это мы видели уже у Петрарки и Боккаччо, а иные и просто терялись на путях личностного прогресса и впадали в жалкое противоречие с самими собою. Кроме того, личностно-

материальная основа Ренессанса очень скоро стала пер еходить в свою противоположность и в свое разоблачение. На основах глубоко развитого интеллектуализма в эпоху Ренессанса возникало такое мировоззрение, которое уже не давало места индивидуальной свободе и вере в прогресс личности и общества. Возникла, н апример, точная наука, которая утверждала детерминизм, уже несовместимый с личностной свободой; Реформация часто устанавливала такую мертвую и черствую моралистику, которая тоже была несовместима с молодыми и светскими радостями вершинного Ренессанса. Уж е и эстетика этого вершинного Ренессанса кроме радостей светской жизни часто содержит в себе элементы пессимизма и скептицизма, которые не могут остаться не замеченными беспристрастно настроенным историком. Поэтому и нам придется считаться с этими негативными сторонами личностно-материальной эстетики Ренессанса, хотя она всегда желала оставаться и светской и оптимистической.

Наконец, в силу традиции история эстетики Ренессанса всегда базируется на изучении искусства Ренессанса. Тут надо сказать, что для истории эстетики имеет значение не только искусство, но и мораль, нравы, религия и философия, экономическая и политическая жизнь. К сожалению, такой разносторонней методологии современная история эстетики еще далеко не получила. Поэтому и нам придется в нашей характеристике личностно-материальной эстетики Ренессанса базироваться по преимуществу на искусстве Ренессанса и част о обходить молчанием другие ее источники.

Что касается хронологии Высокого Ренессанса, то из множества талантливейших представителей этой эпохи мы бы назвали в Средней Италии Боттичелли, Микеланджело, Леонардо, Рафаэля, Браманте, в Северной Италии Джорджоне, Тициана, Палладио. К сожалению, общ ий план и размеры нашей настоящей работы не позволят нам коснуться всех этих имен в той мере, в какой они этого заслуживают. Кое-что придется здесь сильно сократить или даже совсем опустить.

### **Одна из самых существенных особенностей эстетики Высокого Ренессанса**

Прежде чем перейти к анализу некоторых примеров эстетики Высокого Ренессанса, сформулируем одну из таких ее особенностей, которая является для нас наиболее существенной. Дело касается сюжета художественных произведений Ренессанса и обычных способов его и спользования. Это относится не только к Высокому Ренессансу, но и ко всему Ренессансу. А поскольку сейчас мы намереваемся анализировать эстетику именно Высокого Ренессанса, то сказать об этом будет более уместно здесь, чем в анализе всех других обстоятельств, характерных для Ренессанса.

Обычно мало обращается внимания на то, что большинство сюжетов художественных произведений Ренессанса взято из Библии и даже из Нового завета. Эти сюжеты обычно отличаются весьма возвышенным характером - и религиозным, и моральным, и психологическим, и в ообще жизненным. И вот эти возвышеннейшие сюжеты Ренессанс обычно трактует в плоскости самой обыкновенной психологии, самой общепонятной физиологии, даже в плоскости бытовой и обывательской. Так,

излюбленным сюжетом произведений Ренессанса является Богородица с младенцем. Эти возрожденческие мадонны, конечно, не имеют ничего общего с прежними иконами, на которые молились, к которым прикладывались и от которых ждали чудесной помощи. Эти мадонны уже давным-давно стали самыми обыкновенными портретами, иной раз со всеми реалистическими и даже натуралистическими подробностями. Спрашивается: если интересы художника ограничиваются только реалистическими чертами бытовой женщины, то зачем же в таком случае пользоваться столь высоким и столь необычным новозаветным сюжетом, предполагающим весьма глубокую и сложную мифологию, совершенно чуждую обывательскому сознанию. И тем не менее Мадонна, Христос, Иоанн Креститель, апостолы, да и вся евангельская история - это любимейший предмет художественных изображений в эпоху Ренессанса, так что новичку приходится даже специально изучать, хотя бы кратко, Библию и особенно Новый завет, для того чтобы разобраться, в чем же тут, собственно говоря, заключается дело и почему такие странные, глубокие и чудесно-мифологические сюжеты стали популярными и столь обыкновенными для искусства Ренессанса.

Конечно, такого рода библейские сюжеты, взятые сами по себе, совершенно неизобразимы в плоскости обыкновенного психологического реализма и натурализма. Если давать им адекватное изображение, то нужно было бы воспользоваться совершенно специфическими методами вроде тех, которыми пользовались византийская и древнерусская иконопись. Эстетика подобного рода изображений, само собою разумеется, могла быть только такой, которая была бы в состоянии оперировать не просто техническими методами портретирования, но такими категориями, как "небесный мир" и "земной мир", "рай" и "ад", "грехопадение", "искушение", "воскресение духа и тела" и т.д. Ясно, что такая эстетика была бы не чем иным, как философией мифологии, т.е. той или иной разновидностью неоплатонизма. Художник Ренессанса, конечно, прекрасно знал, откуда он брал свой возвышенный сюжет, что этот сюжет значит и каких методов художественного изображения он для себя требует. И тем не менее все эти сюжеты в эпоху Ренессанса обычно подавались при помощи вполне земных и вполне светских методов. Значит, при использовании библейских сюжетов в их светском оформлении все же негласно действовал самый настоящий неоплатонизм. Но возрожденческий неоплатонизм всегда светский, всегда земной, всегда свободомысленный. Он не только занят личностью вообще, но именно человеческой личностью. Он по самому существу своему является личностно-материальным мировоззрением. Поэтому эстетика Высокого Ренессанса в основном - это личностно-материальный неоплатонизм, светский и субъективно-имманентный неоплатонизм. Художник Ренессанса, как неоплатоник, знает все мифологические и символические глубины своих библейских сюжетов, но ему важно выявить чисто человеческую личность и показать, что все символично-мифологические глубины библейского сюжета вполне доступны всякому человеку, вполне соизмеримы с его человеческим сознанием и в познавательном отношении вполне имманентны этому сознанию, в какие бы бездны бытия они ни уходили.

Вот почему библейский сюжет так популярен в эпоху Ренессанса, и вот почему

он выявляет хотя и светскую, но в основе своей неоплатоническую эстетику. Нельзя к библейским сюжетам искусства Ренессанса подходить так внешне и безразлично, как это часто происходило даже у весьма ученых искусствоведов. Ведь если бы художник Ренессанса проявлял свое знание человеческой психологии при помощи изображения обыкновенных женщин, он этим нисколько не выразил бы своего личностно-материального неоплатонизма и он вовсе не был бы деятелем передового искусства по сравнению с прежними, средневековыми методами искусства. Другое дело - Мадонна с младенцем. Тут-то как раз и было интересно для возрожденческого художника показать свое свободомыслие. Для нас же сейчас, т.е. с точки зрения исторической точки зрения, это есть не что иное, как переходная эпоха между средними веками и Новым временем. Да, эстетика Ренессанса была именно неоплатонизмом, однако уже индивидуалистическим, субъективно-имманентным и потому свободомыслящим. Другим и словами, чрезвычайно популярное использование библейских сюжетов в эпоху Ренессанса, а в дальнейшем и в других направлениях искусства (поскольку они продолжали зависеть от Ренессанса) отнюдь не есть явление случайное, которое не вызывало бы у нас никак их специальных размышлений. Это одна из глубинных сторон эстетики Ренессанса вообще.

Заметим, что возрожденческий индивидуалистический неоплатонизм мог выражаться и не только при помощи библейских сюжетов. Сюжеты могли быть, например, и античными, если только они обладали достаточно высокими характеристиками. Но такой античный образ, например, как Венера, мог и не обладать особенно высоким характером. В таком случае Боттичелли, как мы увидим ниже, изображал Венеру не как изящную женщину и кокетку, но ее самую древнюю и самую суровую ипостась, когда она появлялась в виде некогда первобытного чудовища из крови Урана, попавшей в морскую пену. И вот этот суровый образ древней богини оказался у Боттичелли слабой, бледной и разочарованной женщиной. Эстетика подобного художественного образа является в основе своей, конечно, индивидуалистическим неоплатонизмом.

Таким образом, эстетика и вообще Ренессанса, и Высокого Ренессанса в частности, является тоже человечески понятным и даже интимным неоплатонизмом, как это мы видели и при изучении философской основы этой эстетики. Неопровержимым доказательством этому является постоянное наличие здесь возвышенного сюжета с человечески интимной художественной трактовкой.

## **Глава вторая. САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ (1444 - 1510)**

Об этом художнике мы уже имели случай говорить раньше. Сейчас для нас важно характеризовать его как одну из вершин Высокого Ренессанса с характерной для этого последнего личностно-материальной эстетикой. Все творчество Боттичелли в основном относится к той синтетической области, где уже трудно различать личностный момент и момент материальный. Если средневековое искусство базировалось на изображении личности не в ее изолированно-человеческом и потому светском существе, но на том, как она отражала на себе свою потустороннюю предназначенность, то Боттичелли прямо берет только человеческое тело и только его собственное душевное оформление,

в результате чего и получается, с одной стороны, как будто бы всеобщая материальность, а с другой стороны, необычайна я интимность внутренних переживаний, тонко выраженных при помощи чисто телесных приемов.

### **Общая характеристика**

Нам хотелось бы привести здесь рассуждения одного авторитетного искусствоведа, которые, как нам кажется, весьма ярко рисуют именно эту личностно-материальную эстетику Боттичелли. У Г.фон Аллеша мы читаем следующее (6, 297 - 300): "Как точное наблюдение природы является общей чертой эпохи, точно так же сочетание стремительности и чувствительности к прекрасному характерно для целой группы итальянских художников едва ли менее, чем для художников Севера. Боттичелли фигурирует здесь в качестве их представителем, ибо не только эти свойства выражены в нем в очень сильной степени, но он и вообще отличается мощным напряжением своих художественных сил". "Что касается нежного изящества его Мадонны и ангелов, то об этом писалось уже часто, и многие не видели в его картинах ничего, кроме именно этого. Таким образом, мы лишь упомянем об этом, добавив, что он умел также сообщать своей красоте характер знойности. Стройное становится у него хрупким, утонченное - болезненным. Больше всего он любит пряную красоту весны.

Его увлекают острые локти и худощавые плечи молодых девушек; в своем увлечении он развевает их одежды и застаёт в неосторожных положениях. Он погружается в блестящие взоры юных ангелов, его приковывают воспаленные уста Мадонны, он следует за нежной ее рукой, скользящей по телу младенца".

Таким образом, мы не ошибемся, если скажем, что Боттичелли отличается не просто субъективной чувствительностью, но при всей материальности своих изображений доходит до чувствительности весьма интимной и весьма острой. А это тоже одно из достижений именно возрожденческой личностно-материальной эстетики. То, что более абстрактная и более предметная трактовка изображений здесь несколько не отсутствует, мы увидим из следующей характеристики Боттичелли:

"При этом линия его становится быстрой и твердой, и этой резкой простотой она запечатлевает формы. Она повсюду одинакова - как в очертании век, так и в волосах или изгибе мантии. Как в северном орнаменте, пересекаются дуги, и с трудом можно уловить все еще характерную для юга отчетливость. Движения угловаты, а на некоторых картинах исполнены болезненной порывистости. Отдельные сочленения перекручены, члены чрезмерно худощавы, так что резко выступают все жилы. У некоторых фигур затылок так наклонен, будто голова резким ударом отделена от тела. Понятно, что и группировку Боттичелли разрабатывает в таком же духе: исправления спутанно перебивают друг друга, и различные тела и члены беспорядочно перемешаны".

Итак, интимность и острота внутреннего переживания весьма отчетливо объединяются у Боттичелли с четкостью фигур и вообще изображений, что, несомненно, свидетельствует о прогрессе раннего Ренессанса, большей частью

избегавшего психологических утонченностей и выдвигавшего на первый план отчетливую выпуклость как бы телесно обработанной скульптурной образности. Да и вообще трудно сказать, где у Боттичелли кончается личностная трактовка и где начинается скульптурная материальность.

"С этим характером рисунка согласуется и выражение, которое он придает своим лицам. Сама богиня красоты и любви печальна и скорбна, и повсюду мы наталкиваемся на утомленность или отчаяние. Но Боттичелли обладает и знанием тайных душевных движений; мы обаяны ему такими портретами, как портрет Джулиано Медичи, где за равнодушным выражением данной минуты чувствуется другая жизнь, и это придает им такую одухотворенность, какой до него не найти в искусстве Италии. Это применимо и к положению рук, и к позе тела, вплоть до ниспадения волос и тому подобного. Таким образом, направление Боттичелли знаменует собою известную реакцию против художественных стремлений, сосредоточенных на чисто формальных задачах. Однако именно в этом отношении необходима величайшая осторожность формулировки. Мы не должны забывать, что хотя Боттичелли и передает известное выражение, усиливая его действие также и формальными средствами, такими, как зигзагообразное движение края одежды, передающее впечатление быстрой ходьбы, но все же он еще очень далек от того, чтобы этим духом напитать все свое художественное воплощение". Вообще Боттичелли поражает своей склонностью совмещать интимный психологизм с отчетливостью линий и рисунка. Эта отчетливость зачастую у него настолько сильна, что многие относят Боттичелли еще к периоду раннего Ренессанса. Такое отнесение едва ли в конечном счете правильно. Но двойственность положения художника между двумя эпохами Ренессанса невольно обращает на себя самое серьезное внимание.

"Большую часть своего художественного достояния он также перенимает у своих предшественников, несколько, однако, не принимавших в расчет настроение, которое отличает его. Таким образом, в Боттичелли соединяются элементы, которые лишь отчасти проникнуты огнем, охватившим его. Уже один круглый формат картины, который он часто применяет, должен, в силу своей замкнутости, противодействовать его порывам. К этому присоединяются прочие неизбежные требования искусства того времени: античные здания, симметричное расположение масс и все понимание тел, пространства и движения, всецело направленное на спокойное познание, а отнюдь не на мимолетные впечатления. Таким образом, элементы выражения имеются у Боттичелли в большем числе, чем до него, но они не пропитаны с обоим его искусства в целом, они остались неразстворенными среди остального. Этому соответствует и то, что он, подобно Гирландайо, придерживается реализма в передаче отдельных растений или стен, а наряду с этим ставит фигуры со складками, выдержанными в строгом стиле античного рельефа; или же хрупкую, похожую на девушку Мадонну помещает у фундаментальной стены, которая своими прямыми углами резко выражает прямоугольную ориентировку всего этого искусства. Но, с другой стороны, его стремление к выявлению душевных движений привело к единообразию в движении целых масс - живые толпы устремляются на поклонение Младенцу, что наряду с одухотворенностью отдельных лиц знаменует явный шаг вперед на пути к



дальнейшему развитию".

Нам кажется, что предложенная характеристика Боттичелли прекрасно обнаруживает именно его срединное положение между ранним и Высоким Возрождением, а отсюда следует и собственная личностно-материальная эстетика. Кроме того, Боттичелли является не просто переходом от раннего Возрождения к Высокому, но он уже и само это Высокое Возрождение. Все личностное и духовное здесь отелеснено до полной осязаемости, а все телесное дышит здесь уходящею в бесконечность духовной перспективой.

### "Весна"

Одним из последних и весьма ценных анализов так понимаемого Боттичелли является у нас диссертация Г.С. Дунаева (48), изданная недавно в виде монографии (48 а), и его статья о "Весне" Боттичелли (46, 60 - 68. Ср. 36. 106. 65).

Мы приведем несколько суждений из работ Г.С. Дунаева для доказательства того, что личностное и материальное у Боттичелли неразличимы, что духовное и телесное для него одно и то же, но что у Боттичелли в то же самое время нет изображения какой-то неподвижной вечности, но сама вечность со всей своей идеальной структурой дана в становлении и в постоянных метаморфозах, соответственно чему трактованы у Боттичелли также пространство и время.

О знаменитой "Весне" Боттичелли Г.С. Дунаев пишет: "Пространство в картине Боттичелли едино по своей сущности, а не по единству его эффектов, как в живописи последующих столетий; оно открывается сразу в нескольких планах и одновременно читается во времени как ряд метаморфоз целого. Оно более эмоционально и в меньшей мере телесно осязательно".

"Для перспективистов первой половины XV в. "вещь, как она есть" существует отдельно от того места, которое она занимает. Для Боттичелли мир вещей сменился миром "актов", приобрел большую выразительность, невысказанную вне времени, которое становится еще более действенным фактором, чем пространство. Впрочем, индивидуальность мира "Примаверы" особого рода, она соотносена с идеалом, выполняет свое "предназначение", каждая фигура дается в расцвете сил, "акмеистична". Время в "Примавере" соотносено с природой, а не с историей. У Боттичелли нет отчетливого разделения будущего, прошедшего и настоящего. Для него это моменты в общем космическом следовании. Это единый вечный цикл событий, в котором каждый феномен служит знаком высшего принципа, в нем раскрытого".

"Настоящее в "Примавере" "нагружено" прошедшим и "чреватое" будущим, во всем видна закономерность, а не случайность. Нет здесь и ощущения неизменного; изображенные фигуры даются не как нечто вечно прекрасное на фоне изменяющегося мира, а в становлении. Природа и человек проходят через предназначенные любовно стадии совершенствования и соответственно этому время замедляет свое движение по мере приближения к более высоким ступеням бытия". "Как в людях жизнь по-разному мерцает", так и в "Примавере" природные формы излучают свет, каждая в свою меру. Отношения этих свечений создают богатую световую картину мира. Световая

структура "Примаверы" соответствует картине Данте ("Рай", II): принципы иерархичности, связь с единством в круговом движении, блистание раз ного по-разному и свечение разлитой силы сквозь тело, в зависимости не от его плотности, а от его значимости" (46, 62 - 65).

Г.С.Дунаев, как искусствовед, дает только искусствоведческий анализ "Весны" Боттичелли. Он не делает и не обязан делать всех философско-эстетических выводов из обрисованных им искусствоведческих фактов. Однако даваемый у этого автора фактический анализ Боттичелли с полной необходимостью заставляет думать, что изображенное в "Весне" Боттичелли бытие есть личностно-материальное бытие и что оно обосновано у Боттичелли его неоплатоническими интуициями, характерными вообще для всего Ренессанса, и особенно для Высокого Ренессанса.

Уже одно то, что картина предлагает какой-то глубокий и высокий или во всяком случае духовный идеал, уже это одно указывает на платоническую тенденцию картины. То, что прошедшее, настоящее и будущее даются здесь в одном образе, исполненном движений и взволнованности, уже не просто платонизм, но платонизм развитой, или, лучше сказать, неоплатонизм. Это, кроме того, подтверждается еще и как бы теми излучениями, или теми эманациями вечного идеала, которые придают всей картине яркую подвижность, вполне материальную, телесную. Наконец, то, что здесь не имеется прямой и буквальной мифологии, а та мифология, которая есть, является просто обобщенной личностной жизнью человека с ее утонченными переживаниями и в то же время жизнью исключительно телесной, это делает эстетическую сторону данной картины Боттичелли как раз личностно-материальной. Это самый настоящий Ренессанс с чертами достаточно ярко выраженного как раннего, так и Высокого Ренессанса. И это, безусловно, светский возрожденческий неоплатонизм.

### **"Рождение Венеры"**

В своем анализе "Венеры" Боттичелли М.В.Алпатов, так же как и Г.С.Дунаев, совсем не употребляет термина "неоплатонизм". Однако совмещение древней и суровой Афродиты, которая отличается в античной мифологии чисто хтоническими чертами, и бледной, нежной, томной и хрупкой женщины, о чем читаем у М.В.Алпатова, есть не что иное, как именно возрожденческий и вполне светский неоплатонизм. В заключение приведем эти немногочисленные строки искусствоведа: "В его Венере обаяние древней богини сочетается с томностью и мечтательностью мадонны; в сравнении с раковиной она кажется миниатюрной и хрупкой; крупные, как во фресках, обнаженные тела с их перламутровыми оттенками кожи кажутся легкими, бесплотными, прозрачными. Нежный ритм пронизывает все фигуры: обнаженное тело Венеры изгибается, как тонкий стебель цветка, золотые волосы ее развеваются, как змеи, падающие цветы застыли в воздухе, как цветы, украшающие одежду нимфы, черный песок замер и не чувствует дуновения зефира. В картинах Боттичелли линии, извивающиеся, взволнованные, запутанные, всегда исполнены беспокойного движения; наперекор этому движению линий очерченные ими фигуры и даже три танцующие девушки в "Весне" кажутся словно застывшими, остановившимися в своем

порыве. В "Рождении Венеры" все взволнованно куд рявые контуры стянуты узлом к верхней части картины" (8, 39). Заметим только, что этот личностно-материальный неоплатонизм эстетики Боттичелли свидетельствует также и о достаточно глубоком чувстве у художника полной ненадежности используемого здесь эстетического психологизма. Ведь та Афродита, о которой говорится, что она родилась из морской пены, смешанной с кровью низвергнутого Кроносом Урана, вовсе не является той гораздо более поздней и общеизвестной изящной Афродитой, покровительницей любви. Это древнее и суровое чудовище, пока еще полное всякой безмерной стихийности. И вот она-то и представлена у Боттичелли хрупкой и нежной, даже утомленной женщиной. Это и есть возрожденческий светский, т.е. личностно-материальный, неоплатонизм.

### **Глава третья. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (1452 - 1519)**

Ренессанс основан на превознесении отдельной человеческой личности. Эта личность требовала субъективно-имманентного понимания действительности. И на первых порах это еще не означало принижения объективной действительности; возросшая человеческая личность мечтала покамест быть еще только соразмерной с действительностью. Это привело к тому, что Высокий Ренессанс стал проповедовать некое единое личностно-материальное бытие, не впадая ни в теизм или монотеизм, ни в пантеизм, ни в атеизм. Но выдвинутая в качестве основной базы для жизни и бытия отдельная человеческая личность, или отдельный человеческий субъект, несмотря на свое постоянное стремление себя абсолютизировать, была слишком слабой и ненадежной опорой для мировоззрения. Юные увлечения и первые радости мечтавшего быть абсолютно свободным человеческого субъекта пока еще заслоняли всю трудность такого субъективистского устройства жизни и весь ее трагизм. Но уже среди этих первых восторгов отдельной человеческой личности почти везде на протяжении всего Ренессанса возникают мотивы недовольства, скептицизма, пессимизма и даже драматического трагизма.

Это мы видели уже у Петрарки и Боккаччо. Но это заметно прослеживается у всех представителей Высокого Ренессанса. Отдельные черты слабости, изнеженности и скептицизма искусствоведы обычно находят уже у Боттичелли, но Леонардо занимает в этом отношении на столько сложную, запутанную и, мы бы сказали, "мутную" позицию, что до сих пор все еще с большим трудом удается характеризовать его общую эстетику. Противоречия, в которых запутался Леонардо, мы формулируем в конце нашего изложения. Сейчас же ознакомимся с некоторыми необходимыми фактами творчества и вообще самосознания Леонардо, покамест не спеша с окончательными выводами.

#### **Отсутствие эстетической системы**

Спорным является прежде всего вопрос о самом факте наличия у него какой-нибудь систематической эстетики. По этому поводу высказывались разные взгляды. Если под системой понимать ясно продуманную систему философско-эстетических

категорий, то такой системы у Леонардо не было, как ее и вообще не было ни у кого из деятелей Ренессанса (кроме, может быть, Николая Кузанского). Если же эстетическую систему понимать более широко, именно как совокупность разного рода художественных и жизненных стремлений глубоко мыслящего и глубоко чувствующего художника и ученого, то черты такого рода эстетической системы, пусть в разбросанном виде, все же отчетливо воспринимаются всеми, кто давал себе труд вникнуть в глубоко оригинальное творчество Леонардо.

Б.Кроче в статье о Леонардо-философе делает замечание: "Было бы бесполезно искать у него системы эстетики, цельной и истинной теории искусства: ее не было не только у него, как и у прочих писателей того времени, писавших о пластических искусствах, о поэзии, о музыке и о риторике, но и у профессиональных философов, писавших о диалектике и о рационалистической философии. Все попытки последующих критиков восстановить тогдашнюю эстетику оказались искусственными и софистическими" (64, 240).

Это суждение совершенно неверно, если понимать его в абсолютном смысле слова. Но ведь тут и не говорится о том, что самые глубокие эстетические учения не могут формулироваться или получаться для себя намеком и без всякой логически развитой системы эстетики.

Далее Б.Кроче замечает: "Трактат Леонардо (о живописи) мало удовлетворяет тех, которые ищут в нем философию искусства; помимо... общих идей о живописи и об искусствах... в нем заключается (и это его главная часть) целый ряд наблюдений из области жизни и естественной истории, в особенности же из области эстетики и анатомии; кроме того, в нем имеется множество поучений и рецептов. Эти последние разделяют общую судьбу всех рецептов: при сколько-нибудь строгом рассмотрении они оказываются то тавтологическим и, то произвольными утверждениями... Может показаться, что мы пришли к полному осуждению трактата Леонардо; на самом же деле, мы, наоборот, подошли к той точке зрения, которая дает нам возможность оценить величие и значение этой книги. В своих правилах, в своих рецептах и в своих советах она как бы дает историю художественного воспитания Леонардо; в ней указывается, чем он восхищался и что ненавидел, даются его художественные видения, выясняется, как он воспитывал себя и какое направление сознательно придал своей деятельности... Книга Леонардо - именно биография" (там же, 247 - 249)<sup>1</sup>.

### **Общий обзор творческого развития**

Мы не можем не отметить научную и художественную значимость Леонардо, нельзя не оценить должным образом и его универсальность, но, с другой стороны, вся его деятельность развивалась под знаком абсолютизации опыта, приводившей к полному внутреннему обессмысливанию все его научные и художественные достижения. Индивидуализм, принявший у Леонардо гипертрофированные формы, ставший абсолютным и последовательно проводимым эгоизмом, потерпел крах и явил свое саморазложение, но вместе с тем нашел свое воплощение в титанической и беспорядочной деятельности, плоды которой до сих пор продолжают вызывать

удивление.

С конца шестидесятых годов Леонардо обучался во Флоренции в мастерской Верроккио, но недолго удовлетворялся приобретением тех профессиональных навыков, которые мог дать ему мастер. Художественное дарование Леонардо проявилось рано и ярко. Первым новаторским шагом художника стало постижение им настроения интимности переживаемого момента - результат долгого экспериментирования и размышлений над характером живописных приемов в трактовке фигуры. "Мадонна Бенуа" (ок. 1478) - достижение этого периода. Но уже в "Поклонении волхвов" (1481) начинают проявляться черты, которые так характерны для будущего Леонардо. Здесь впервые выявляется обнаженный рационализм и некоторая сухость в построении, хотя чисто технические совершенства здесь несомненны. Замечательный фон с изысканным и фантастическим архитектурным пейзажем и всадниками, изображенными в самых необыкновенных ракурсах, завершённый треугольник центральной группы, разнообразие психологических характеристик волхвов концентрируют, направляют и вместе с тем не утомляют зрителя. Но между тем абсолютное несоответствие тематики картины формальному воплощению сказывается уже и здесь. "Святой Иероним" (ок. 1481) - картина незаконченная - представляет собою сухую анатомическую штудию.

Полноты развития достигает мастерство Леонардо в картине "Мадонна в гроте" (1483 - 1490/94). Перед нами уже зрелый мастер. Здесь воплощено то единство Леонардо-художника и Леонардо-ученого, о котором нам еще придется говорить. "Тайная вечеря" (1495 - 1497) - вершина мастерства художника. После нее - незаконченная и сразу же разрушившаяся "Битва при Ангиари" (1503 - 1506), знаменитая двусмысленной улыбкой-гримасой "Мона Лиза" (1503), затем "Св. Анна" (1508 - 1512) и явно несущие следы упадка "Леда" (ок. 1506) и "Иоанн Креститель" (1508 - 1512).

Таковы основные вехи. Осталась также масса рисунков, набросков, позволяющих судить о художественной специфике Леонардо. Собственно, рисунки - единственные произведения, где Леонардо достигает полного воплощения замысла. Ибо нужно отметить, что перед зрителем Леонардо ставит ряд проблем, которые неразрешимы, если мы будем пытаться понять их суть, идя от плоскости картины. Как и в любом другом случае, внешняя организация материала не сообщает ему смысловой цельности, если эта цельность не задана изначально, если у художника нет идеального образца целого. Так и у Леонардо. По верному замечанию А.Эфроса, "Тайная вечеря" - "единственное произведение Леонардо, которое в самом большом смысле слова можно назвать гармоничным" (119, 43).

Так или иначе, другие произведения Леонардо несут на себе черты незавершенности, дисгармоничности, которая прежде всего состоит в несоответствии, уже у нас отмеченном, тематики картины и ее воплощения. И это касается не только художественного творчества Леонардо. Его научная деятельность не в меньшей степени поражает своим размахом, с одной стороны, а с другой - своей несистематичностью, разбросанностью, фрагментарностью дошедшего до нас наследия, которое и принципиально несводимо к целому.

### **Живопись и подражание природе в связи с учением о единичном и общем**

Если мы перейдем от творчества Леонардо-художника к Леонардо-экспериментатору, Леонардо-ученому, если мы обратимся к его записям, наброскам, трактатам, нам везде откроется определенная и продуманная философия, твердо и сознательно проводимая линия поведения, социального и нравственного. Каковы ее черты?

В науке на первое место Леонардо ставит опытный метод. Это разработанная система взглядов на природу и человеческое назначение. Когда мы говорим об абсолютизации опыта у Леонардо, мы должны помнить, что у Леонардо дело идет о целой опытной науке и само понятие абсолютизации требует определенного обоснования. Действительно, хотя Леонардо и говорит: "Опыт не ошибается" (С.А.26 - 71а, 1, 52)<sup>2</sup>; "Истинная наука та, которую опыт заставил пройти сквозь чувства" (Т.Р. - там же, 50), однако он не отрицает теории, не отрицает наличия и в природе начал, "бесчисленных оснований, которые никогда не были в опыте" (I - там же, 51). "И хотя природа начинается с причин, а кончается опытом, нам надобно идти путем обратным, то есть начинать с опыта и с ним изыскивать причин у" (Е. - там же, 52); "Нет действия в природе без причин, постигни причину и тебе не нужен опыт" (С.А. - там же); "Наука капитан, практика - солдаты" (J. - там же, 53) - эти положения могут привести к мысли, что не так уж и абсолютен опыт для Леонардо, что есть для него и наука, которая делает обобщения, производит отбор явлений, уясняет их для мысли. Сам Леонардо часто формулирует в абстрактно-всеобщей форме законы, которые должны быть обобщением ряда опытных случаев.

Но вот интересное замечание В.П.Зубова: "Драгоценным документом, входящим в лабораторию творческой мысли Леонардо, является фрагмент, находящийся в ранней рукописи А. 1492 г.... (л. 31, стр. 275)..." "...Нас интересует лишь схема его изложения: первичное наблюдение превращается в иллюстрацию общего тезиса, но остается перед глазами (подчеркиваю: перед глазами) Леонардо во всей своей первоначальной конкретности. Можно было бы сказать, что предшествующий общий тезис разъясняет наблюдение, заставляет смотреть на предмет по-новому, глубже, выделять в нем универсальные черты. Таким образом, правильнее было бы сказать, что общий тезис - пояснение к наблюдению, а не это последнее - иллюстрация тезиса, поставленного вначале. Нетрудно убедиться, что многие записи Леонардо являются именно такими "перелицованными" единичными наблюдениями, которым придана обобщенная формулировка!" (53, 105).

И вот другое замечание того же Зубова: "Анатомические рисунки Леонардо синтетичны, являются не зарисовками единичного "здесь" и "теперь", а обобщением результатов, полученных при многочисленных вскрытиях" (там же, 110). Нужно добавить, что это относится не только к анатомическим рисункам. Сплошь и рядом Леонардо стремится дать обобщение в рисунке, которым он иллюстрирует то или иное положение, тот или иной "закон", потому что в конечном счете он не доверяет никаким формулировкам, не видит обобщающей силы понятия, но считает, что только

зрительный образ может обнаружить искомую закономерность. Это общая черта его мировоззрения, которая проявляется в разрешении Леонардо пресловутого "спора искусств".

"Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей точностью, чем живопись. Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения природы, чем та, которая представляет творение творца, то есть творение людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное, что проходит через человеческий язык" (Т.Р. - 71а, 2, 54 - 55).

Во-первых, мы видим, какой смысл здесь придается подражанию, а во-вторых, становится более ясным и отношение Леонардо к живописи. Живопись - наука, причем первая среди прочих (там же, 55 - 56). Живопись с философским и тонким размышлением рассматривает в се качества форм" (Ash. - там же, 57). Живопись не только истинная философия, но и выше философии: "Живопись распространяется на поверхности, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину" (Т.Р. - там же, 55 - 56). Это могло быть сказано в пылу полемического задора, но между тем высказано было здесь глубокое внутреннее убеждение Леонардо. Высшим обобщением и осмыслением является живописное произведение, созерцаемое непосредственно всегда выше, чем любые рациональные построения. Произведение само по себе является высшей реальностью, за которой ничего уже не стоит, потому что, несмотря на необходимость подражания, нет надобности в дальнейшем соотношении истинного живописного произведения с текущей действительностью, ибо в произведении достигается высшее оформление и самоудовлетворенное существование созерцаемого предмета, а сам этот акт созерцания и есть высшее осмысление.

Это, однако, вовсе не снимает тезиса о подражании у Леонардо, ибо Леонардо призывает не поправлять природу, но следовать ей. Нужно изучить природные, естественные свойства тел, их освещение, пропорции и т.п. Из ряда единичных наблюдений складывается ряд правил, зная которые художник может подражать природе, не рабствуя ей, а выбирая, составляя, разделяя, создавая вещи прекрасные и безобразные. В этом - власть художника. "Ибо все, что существует во Вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы [природы]" (Т.Р. - там же, 61).

Ясно, что под душой здесь следует понимать все ту же способность к чувственному восприятию, но все-таки здесь отмечена одна существенная черта: художник волен сам породить прекрасное и безобразное, безобразное действительно наряду с прекрасным, и лишь в сравнении выступает наиболее ярко природа того и другого. Правда, о сути прекрасного и безобразного мы здесь ничего не узнаем. Но

зато, и это для Леонардо важнее, яснее выступает тезис о взаимоотношении художника и природы; художник оказывается творцом, способным противопоставить свои произведения природе. Итак, с одной стороны, у Леонардо полная зависимость от природы, подражание природе; с другой - тесно связанное с первым положение о воле и власти художника над природой.

По поводу вышеизложенного необходимо сказать, что мысль Леонардо о примате природы и о примате человека развивается необычайно путано. Ему явно хотелось поставить на первый план человеческое творение и человеческую инициативу. А с другой стороны, с этим вступал в противоречие еще один предрассудок эпохи - изображать все так, как происходит в природе. От этой путаницы Леонардо так и не освободился.

Эта путаница у Леонардо в его учении об эмпиризме, как мы увидим ниже, отражает собою только общее борение у художника между действительностью и мечтами. "В понимании Леонардо, опыт есть динамический и конструктивный эквивалент беспокойства, свойственного о для возрожденческого человека. Подобно тому как Фичино, Валла, Пико видели и переживали контраст между внутренней духовностью и схоластической традицией, между свободой и догмой, так Леонардо переживает вечно неадекватное соотношение между мечтами и фактическими возможностями человека" (128, col. 1878).

### **Гармония и время**

Одно из наиболее важных понятий эстетики Леонардо - понятие гармонии. Именно гармония дает живописи преимущество перед поэзией, которое заключается в том, что живопись, подобно музыке, может одновременно охватить предмет в целом, тогда как поэзия должна переходить от одной его части к другой и совершенно лишена возможности дать наслаждение единовременного гармонического сосуществования частей. Отметим это, пожалуй, важнее, чем просто обратить внимание на опытное изучение соотношения частей тела, которое, несомненно, тоже чрезвычайно важно для Леонардо. Но гармония у Леонардо не сводится к пропорции. Именно единовременность ряда последовательных моментов, как основная характеристика гармонии, является определяющим для леонардовской эстетики положением. Это прекрасно почувствовал В.П.Зубов: "Живопись схватывает различные моменты сразу, а не выхватывает один момент из потока бытия. В этом и заключается для Леонардо превосходство живописи. Живопись сразу схватывает сложнейшие сплетения связей между явлениями" (53, 321).

Именно исходя из этого, мы только и можем понять то возвеличение живописи, которое так характерно для Леонардо. Поистине он захотел от живописи удивительной вещи и думал, что достиг желаемого: он захотел сделать живопись трехмерной, и третьим измерением является здесь время. Плоскость картины протяженна не только иллюзорно-пространственно, но и действительно протяженна во времени, но мы видим и воспринимаем время не так, как обычно, т.е. в виде последовательности движений и изменений, а так, словно прошлое и будущее гармонически зазвучали в некотором



пространственном настоящем и вместе с ним. Живопись становится единственным средством преодолеть безумную, разрушительную силу времени, которую так остро переживал Леонардо.

### **Механицизм и катастрофизм**

Вечная природа, по Леонардо, бесцельно творит один и тот же образ, а время так же бесцельно разрушает творимое. Определенный катастрофизм мышления, несомненно, отразился в представлениях Леонардо о разрушительной и безумной природе времени. Ей живописец противопоставляет "долговечность" картины, и это, конечно, не "долговечность" материала, а длительно сохраняемое "созвучие разных пластов времени", достигаемое осмысленным постижением природы движений предмета и сочетаний его частей. Картина именно потому и стоит для Леонардо выше философии, что только в ней этот "человек глаза" видел возможность подчинить хотя бы на время воле и мысли художника безумную действительность.

Ощущая движение времени, наблюдая неудержимые изменения вещей, Леонардо между тем совершенно не чувствовал диалектической природы движения. Зубов замечает, что Леонардо был чужд мысли об эволюции и о генетической связи явлений. "Вся "история" нашей плане ты сводится к постоянной смене всех тех же процессов, к постепенному перемещению суши и моря, которое подобно колебанию маятника..." "Время не создает нового, оно только разрушает и уносит в своем течении все вещи" (53, 277).

Весь во власти представления о только механической природе движения, Леонардо не мог представить себе мировые процессы иначе; сводя природу изменения к механическому перемещению, подобному движению маятника, он неизбежно приходил к выводу, что таким образом устроенный мир должен прекратить свое существование и обрести окончательный покой.

Механицизм Леонардо не укрылся и от такого крупного знатока и исследователя, даже от такого почитателя и превозносителя Леонардо, как В.Н.Лазарев. Этот исследователь пишет: "...в понимании психологических проблем Леонардо целиком стоит на механистических позициях. Он твердо убежден, что для различных переживаний всегда существуют строго соответствующие им формы выражения и что человеческое тело является не чем иным, как тончайшим "инструментом", обладающим "множеством различных механизмов"... Здесь эсте тика Леонардо поворачивается к нам своей наиболее уязвимой гранью. И столь же механистичен Леонардо в понимании взаимоотношений между физически прекрасным и духовно совершенным" (67, 94 95).

Таким образом, Леонардо не достиг ясности не только в своих суждениях о примате человека или природы, но и в размышлениях о самой природе он тоже не мог свести концы с концами, проводя свои наблюдения над вечным движением и вечным стремлением времени ко всеобщей катастрофе и к мировой неподвижности конечного хаоса. Леонардо мог бы найти выход из этих противоречий на путях учения о диалектике возникновения и уничтожения, диалектики хаоса и космоса, как и в диалектике органического и механического развития. Однако Леонардо был чужд

всякой диалектики, и его бездушный механицизм волей-неволей приводил его к теории мирового катастрофизма, безысходного и окончательного.

В заключение этих суждений о Леонардо необходимо сказать, что механицизм тоже ведь явился одним из результатов имманентно-субъективистского мышления возрожденческого человека. Ведь покамест признается что-то большое и живое, нечто имеющее свою собственную историю и судьбу, свою личность, до тех пор отсутствует почва для имманентного субъективизма. Последний наступает только тогда, когда все живое и самостоятельное, все имеющее свою собственную историю и судьбу отвергнуто, уничтожено и обесмыслено в глазах субъекта, который только одного себя считает чем-то живым, чем-то самостоятельным и чем-то имеющим право на собственную судьбу. При таком самовозвеличении человеческого субъекта на долю объективной действительности только и остается одна механическая связь явлений. Леонардо определенно запутался в этом самопревознесении человеческого субъекта и в этом нежелании видеть в природе нечто живое и даже абсолютизировать чувственное ощущение такой природы. Подобная же путаница понятий выступает у Леонардо и в его рассуждениях о количественном примате в оценке явлений действительности.

В частности, Леонардо является одним из весьма упорных защитников количественного канона в живописи. Однако никакие пропорции не могли сделать картины Леонардо достаточно ясными и определенными, лишенными всяких туманных и загадочных очертаний. Теория пропорций не спасает Леонардо от его нигилистических тенденций и поэтому едва ли может считаться для него таким уже всеопределяющим и безупречным принципом. Его построения, с одной стороны, сухи и рациональны, с другой же стороны, им свойственна та внутренняя подозрительная неопределенность, двусмысленность и даже откровенная туманность, которая делается вполне понятной, если привлечь его многочисленные и весьма противоречивые общие суждения философского, естественнонаучного и художественного характера.

Итак, вот к каким чудовищным результатам пришла у Леонардо теория опыта с ее тенденцией обязательно абсолютизировать этот последний. Переноса весь центр тяжести на человеческого субъекта, Леонардо обездушил объективный мир вплоть до крайнего механицизма, а слишком веря в эмпирическую текучесть и бессознательно признавая бессилие перед ней человеческой личности, Леонардо вместе с превознесением человека тут же учил о всеобщем и мертвом хаосе, который якобы должен охватить собою весь мир. Непонятно, чего тут больше - субъективизма или нигилизма, превознесения личности или отчаяния в ее жизненных и научных возможностях, влюбленности в зрительный мир с его оригинальными формами и красками или чисто количественного равнодушия ко всякой качественной оригинальности.

### **Вопрос об источниках эстетического мировоззрения Леонардо**

Интересные выводы можно сделать, рассмотрев, например, те источники, которые изучал Леонардо, и проследив, каким образом он к ним относился, на что обращал внимание. Об этом - работа П.Дюэма.

Так, почти половину своей книги об источниках, изучавшихся Леонардо да Винчи, П.Дюэм посвящает Николаю Кузанскому. Мы видим здесь, что Леонардо да Винчи были известны почти все работы Николая Кузанского, а сохранившиеся рукописи, в которых имеются заметки и Леонардо по разным философским проблемам, содержат мысли, "самым несомненным и точным образом относящиеся к метафизическим теориям Николая Кузанского". Многие мысли, которые "у Леонардо выглядят темными, странными и непонятными, благодаря сближению с с очинениями "немецкого кардинала" проясняются, приобретая свой истинный смысл" (137, 146).

К учениям Николая Кузанского, привлечшим внимание Леонардо да Винчи, Дюэм относит в первую очередь следующие. "Бог, - говорит Дюэм, излагая Николая Кузанского, - есть синтез творения, а творение есть развертывание бога", бог поэтому существует в стяженно м виде во всякой вещи, тогда как все вещи в отвлеченном состоянии находятся в боге. Поскольку, таким образом, бог отвлеченно есть самая сущность каждой вещи, то мы без труда познаем "основание этой истины, высказанной Анаксагором: все во всем" (там же, 1 47). Несомненно, к этой последней цитате из "Ученого неведения" (II 5) Кузанского относится, например, следующая заметка Леонардо: "Анаксагор. Всякая вещь происходит из всякой вещи, и всякая вещь делается всякой вещью, и всякая вещь возвращается во всякую ю вещь, потому что все, существующее среди элементов, сделано из этих самых элементов" (там же, 149). Прямые или косвенные совпадения заметок Леонардо с текстами Кузанца, говорит Дюэм, обнаруживаются в учениях о творении и творящей любви, о способностях и бессмертии души и особенно в геометрии, в теориях космической динамики, механики, астрономии и методики измерений.

"Среди столь многочисленных влияний, которые испытал Леонардо, заключает Дюэм, - преобладали два, и это - влияние Альберта Великого и Николая Кузанского. Их действие не отдельно и не противоположно; они сливались в единой тенденции... и их соединение породило многие из наиболее оригинальных мыслей Леонардо... Отвергая геоцентрическую систему, Леонардо пользовался как материалом для своих размышлений комментарием Альберта Великого на трактат Аристотеля "О небе" и "Ученым неведением" Кузанца" (там же, 268 - 269). "Нам приходит на ум одно замечание, - пишет Дюэм, - которое напрашивается, кажется, само собою. Мы только что видели, как Леонардо воспринимает развитые Кузанцем геометрические идеи. В сочинениях Кузанца, в книгах платонических философов, кот орым подражал "немецкий кардинал", эти идеи имеют прежде всего теологическую цель; они направлены на то, чтобы пробудить в нашем сознании по меньшей мере догадку о божественной сущности, о ее таинственных исхождениях, о ее отношениях к сотворенной природ е. Заимствуя эти идеи, Леонардо преобразует их; он сохраняет то, что они имеют от геометрии, и отстраняет все, чем они связаны с теологией; он старательно удаляет из них имя бога. Какое объяснение надо дать такому подходу? Следует ли видеть здесь манеру скептика, который совсем не стремится возвысить свой ум до ступени, превосходящей человеческую науку? Следует ли видеть здесь щепетильность верующего, боящегося предоставить свободной игре своего

воображения догматы, которые он признает неприкосновенными и священными? Ввиду молчания Леонардо, можно в равной мере предлагать оба эти толкования; нелегко найти достаточные мотивы для выбора одного из них" (там же, 153 - 154).

В.П.Зубов пишет: "Джюэм в своих "Исследованиях о Леонардо да Винчи", опубликованных с выразительным подзаголовком "Те, кого он читал, и те, кто его читали", вольно или невольно создал представление о Леонардо как о своего рода "книжном черве", представлен ие о том, будто Леонардо отправлялся от чтения книг, а не от живой действительности. За последние годы стало заметно противоположное стремление: показать, что Леонардо действительно читал мало, действительно был uomo senza lettere (человек без книжного образования. - А.Л)" (53, 56 - 57). Таким образом, начитанность Леонардо в философской литературе, как это показывают современные исследователи, является весьма сомнительной. Вероятно, это был, попросту говоря, малообразованный человек. То, что в его бумагах можно найти разного рода намеки на позднейшие учения и открытия, больше свидетельствует о его дилетантизме, правда в соединении с огромной интуицией, чем о его продуманных и законченных научных теориях<sup>3</sup>.

Леонардо был одарен огромной научной интуицией, виртуозной изобретательностью бесконечных мелочей техники, постоянно и неустанно занимался поисками разного рода научных открытий, из которых, правда, он ни одного не додумал до конца. Леонардо был величайш им энтузиастом и эквилибристом всякого жизненного практицизма, заставлявшего его постоянно бросаться из стороны в сторону, без всякой возможности останавливаться на чем-то определенном, с тем чтобы его зафиксировать и систематически воплотить в жизнь. По этому и Николай Кузанский, которого он не то читал, не то не читал, очевидно, не мог оказать на него какого-нибудь серьезного влияния Николай Кузанский - одна из мировых вершин философии. Леонардо же, пожалуй, одна из ее малозначащих низин. Леонардо велик своими поисками, своей личной неудовлетворенностью, своей пламенной экспансивностью охватить все в искусстве, науке и технике. Но он не был велик своей философией.

### **Леонардо о самом себе**

Теперь нам нужно обратить внимание еще на одну сторону облика Леонардо, которая не всегда должным образом освещается исследователями. Эти последние часто пытаются затушевать те реальные трудности, с которыми мы неизбежно сталкиваемся, когда речь идет о представителях такой сложной и весьма противоречивой эпохи, какой была эпоха Возрождения. Речь идет о ряде проблем, которые возникают у нас, как только мы пытаемся характеризовать взгляды Леонардо на себя самого и свою жизненную, нравственную позицию. Здесь можно проследить ту же особенность, которая является ярким штрихом, характеризующим общезстетические взгляды Леонардо. Расплывчатость, неопределенность и вместе с тем необычайная яркость впечатления от Леонардо создаются уже у его современников. Леонардо представляется фигурой легендарной, вызывающей одновременно и интерес и

недоверие.

А.Шастель замечает, что Леонардо сам был в значительной мере автором легенды о себе: "Все свидетельствует нам, что он любил нравиться, что он хотел соблазнять, что он искал вокруг себя ту обстановку сладостного опьянения от доверия и согласия, которая сл ужит художнику утонченной наградой за его труды... "Легенда" Леонардо есть зеркало судьбы, очертания которой он создал сам, неумеренно превознося универсальную способность живописца, и в которой можно вопреки ему и, так сказать, в обратном порядке прочес ть страх и даже фатальность неудачи ввиду колебаний и нетерпения, которые мешают чего-либо достичь" (163а, 8). "Всю свою жизнь Леонардо... непрестанно обещает и не сдерживает обещаний. Он бросает начатые заказы, он с величайшей охотой отказывается от исп олнения проектов, которыми он развлекал своих патронов: его друзья не знают, как оправдать развязность, о которой они сожалеют" (там же, 10).

"Этот столь живой и столь обаятельный ум любит изумлять, - продолжает Шастель. - Он одевается не как все: он носит бороду и длинные волосы, которые делают его похожим на античного мудреца, флорентийский путешественник, обнаруживший в Индии племя вегетари анцев... сразу подумал о Леонардо. Это человек, живущий на свой манер, ни перед кем не отчитываясь; этим он часто шокирует; Генеральный викарий кармелитов, проповедовавший во Флоренции во время поста 1501 г., сообщает Изабелле д'Эсте о действиях и поступ ках художника, от которого принцесса Мантуанская хотела бы получить картину. Викарий весьма обеспокоен: "Насколько я могу судить, жизнь Леонардо непредсказуема и прихотлива; кажется, он живет, как придется". Не здесь ли его тайна? Человек, свободный так, как еще никто не был свободен, человек, которому все безразлично, потому что все может интересоваться его в равной мере? Мудрец, который буквально "не презирает почти ничего", который способен одинаково исследовать мир ужаса и смерти, мир благодати и нежн ости, мир пользы и бескорыстия и который смог сделать себя поразительно неуязвимым для всего, что низко и вульгарно или просто "слишком человечно". Духовная позиция Леонардо, определенная свежесть чувства, оставляющая неискаженной способность удивляться, есть как раз то, что поражало Ницше. Возможно, в свою жизнь Леонардо вложил столько же таланта, сколько в свои произведения. Он сознательно поставил себя несколько в стороне от человечества, которое в грубом своем состоянии внушало ему ужас, как он дово льно часто писал" (там же, 11).

При безразличии к человеческому роду Леонардо в то же время обнаруживает постоянную жажду удивлять собой и своими творениями. Дело доходит до полной беспринципности в выборе покровителей. Но когда Леонардо говорит, что он служит тому, кто больше платит, то важно не только само это положение, а также и то, что ему почти все равно, чем заниматься и за что получать деньги. Отсюда известное мнение об универсализме Леонардо, по поводу которого В.Н.Лазарев делает такое замечание в статье "Жизнь и творчество Л еонардо да Винчи": "...при ближайшем рассмотрении выясняется, что его гениальный ум охватывал далеко не все стороны бытия. Уже из

биографии мастера легко можно было усмотреть его равнодушие к социальным проблемам... С необычайной легкостью перекидывался он из одного лагеря в другой, бесстрастно созерцая окружавшие его злодеяния. Историческая судьба Италии в такой же мере не интересовала его, как и любой факт социальной жизни. И столь же законченным эгоцентристом выступает Леонардо в своей философии... Проявляя огромный интерес к изучению природы, он никогда не задает себе вопроса, какова же цель этого изучения. Стремясь сделать науку утилитарной, он в то же время обходит полным молчанием такие моменты, как роль и значение науки для человека. Все его рассуждения на моральные темы необычайно бледны, худосочны и ходульны... Подобная асоциальность леонардовского образа мышления лишает его гений теплоты... Для него существует лишь одна цель - познание, но, какова цель этой цели, он не знает" (71, 33)<sup>4</sup>.

В своей работе 1952 г. В.Н.Лазарев внешне как будто бы отрицает асоциальную настроенность Леонардо. Однако на самом деле В.Н.Лазарев продолжает давать ту же самую характеристику асоциальности Леонардо, но только углубляет ее в направлении горестных и печальных чувств Леонардо, тоже несколько не свидетельствующих о каких-нибудь его социальных взглядах в положительном смысле. В.Н.Лазарев пишет: "Постоянно соприкасаясь с тиранами, королями и панами, наблюдая их циничское отношение к людям, их безудержную погоню за наслаждениями, их полное равнодушие к социальным проблемам, Леонардо проникался горечью и скепсисом, и эти свои настроения он и выражал в засекреченных записях" (67, 71).

Возвратимся к анализу личности Леонардо у Шастеля. У него мы читаем такое рассуждение: "Записи его дневников, столь обильные и столь разнообразные, представляют все свидетельства, какие только можно желать, об этом чувстве юмора, об этой итальянской живописи, об этой обнаженной впечатлительности, об этом присутствии духа у Леонардо, которые не терпят ни скуки, ни глупости, ни лжи... Преувеличивали значимость его изобретений, надежность его расчетов, но невозможно преувеличить активность его духа, который, кажется, способен найти точный ответ на все реальные или воображаемые потребности... Когда начали разбирать его рукописи и бесчисленные рисунки, едва шестьдесят лет назад, в них обнаружили все механические открытия XIX в." (163а, 12).

"Его (Леонардо) физическая красота превосходила всякую похвалу, - пишет Джорджо Вазари, - во всех его жестах была более чем бесконечная грация, он обладал талантом столь полным и сильным, что все трудности, встававшие перед его умом, разрешались с легкостью. Его громадная сила сочеталась с ловкостью, его сердце и чувства отличались всегда царственным благородством. Его известность возросла настолько, что не только при жизни он был окружен почетом, но слава его стала еще более велика после его смерти. По истине удивительным и небесным был Леонардо, сын Пьеро да Винчи; он пошел бы очень далеко в знании и в углублении культуры, если бы он не был столь прихотлив и неустойчив. Ибо он начал изучение многих предметов, но, едва начав их, он их бросал" (там же, 21).

Шастель, продолжая изложение Вазари, пишет: "Его беседа была столь приятной, что он привлекал все сердца; почти не имея состояния и работая нерегулярно, он всегда

имел слуг, лошадей, которых очень любил, и всякого рода животных, которыми он занимался с громадным интересом и терпением... Но несомненно, его понимание искусства заставило его начать многие вещи и ни одной из них не кончить, как если бы его рука была неспособна достигнуть совершенства, о котором он мечтал... Его прихотливые исследования привели его к естественной философии, к изучению свойств растений, к тщательному наблюдению за движением небесных тел, лунной орбиты, обращением солнца. И он образовал в своем уме столь еретическое учение, что не зависел уже ни от какой религии, желая быть более философом, чем христианином" (там же, 23 24).

Последняя фраза в более поздних изданиях биографии Вазари опускалась. Опускалась обычно и фраза о его обращении перед смертью: "Он пожелал тщательно узнать о католических обычаях и о благой и святой христианской религии, после чего со многими слезами он исповедался и покаялся". Перед самой смертью Леонардо "говорил еще о том, сколь он оскорблял бога и людей, не работая в своем искусстве так, как следовало" (там же, 36).

Среди записей в дневниках Леонардо интересны следующие:

"Кажется, мне судьба с точностью писать коршуна, поскольку одно из моих первых воспоминаний детства - как мне снилось, в колыбели, что коршун открыл мне рот своим хвостом и несколько раз ударил меня им по внутренней стороне губ" (цит. по: 67, 47). "Наиболее достойная похвалы фигура есть та, которая всего лучше выражает своим положением одушевляющее ее чувство". "Худшее несчастье - когда идея, которую имеют о работе, превосходит эту работу". "Кто рисует фигуру, если он не может отождествить себя с ней, не может ее сделать" (там же, 104). "О искатель, не обольщайся знанием вещей, обычно производимых природой; радуйся познанию принципа этих вещей, обозначившегося в твоём духе". "Мы находим пропорцию не только в мерах и числах, но также в звуках, весах, временах, местах и во всякой форме энергии" (там же, 133). "Здесь [в свете] все фигуры, все цвета, все виды частей Вселенной сосредотачиваются в одной точке, и эта точка так чудесна!" (там же, 135).

"На самонадеянных, которым недостаточно ни дара жизни, ни красоты мира, наложено наказание самим растративать собственную жизнь впустую и не обладать ничем из достоинств и красоты мира". "Я повинуюсь тебе, Господи, во-первых, ради любви, которую я должен по законным причинам к тебе иметь, и, во-вторых, потому, что ты можешь сократить или удлинить человеческую жизнь" (там же, 151).

Всему приведенному у нас материалу, свидетельствующему о личности Леонардо, можно приписать что угодно, но только не его односторонность. Взгляд на личность и творчество Леонардо, сам собою вытекающий из этого материала, может свидетельствовать о чем угодно, но только не об ограниченности нашего историко-эстетического подхода. Наоборот, личность и творчество Леонардо выступают здесь в своей невероятной пестроте, доходящей до божественности, и в такой южной чувствительности и темпераментности, которая граничит с беспринципностью. Весь этот беспринципный артистизм заставлял Леонардо кидаться в самые разнообразные стороны. То он угодник сильных и властных людей, то он презирает их до глубины

души, то он вечно носится со своим Я, приближаясь к какому-то самообожествлению, а то он чувствует всю пустоту своих жизненных стремлений и доходит до полного отчаяния. Но во всем этом как раз и сказывается его глубочайшая связь с Высоким Ренессансом. Само обожествление отдельной человеческой личности здесь на первом плане. Это и есть подлинный Ренессанс. Но так как отдельная и изолированная человеческая личность в своем безмерном субъективизме является слишком ненадежной базой для эстетики и для всего мировоззрения, то тут же мы находим и безверие в человеческую личность. И это обратная сторона Высокого Ренессанса, ощущаемая почти всеми его главнейшими представителями.

Пожалуй, ярче всего артистический индивидуализм и субъективизм, доходящий до отчаяния и нигилизма, сказались в религиозных воззрениях Леонардо. Его математизм, его позитивизм, его постоянное экспериментаторство и изобретательство, его вера в человеческий разум доходили иной раз до полного атеизма, так что когда он говорил о божестве или о божественности, то всякий, кто вчитывается в материалы Леонардо, обычно склонен понимать подобного рода выражения метафорически, условно-поэтически и беспредметно-гиперболически. Ведь даже элементы всеобщего механицизма отнюдь ему не чужды. И тем не менее некоторые его религиозные суждения полны непосредственности и теплоты, так что нет никаких оснований оспаривать дошедшие до нас сведения о его предсмертном покаянии и о его отчаянном самобичевании за свои оскорбления бога и человека в творчестве. Ведь изолированная человеческая личность, мечтающая себя абсолютизировать, уже перестает быть личностью или во всяком случае теряет свою интимность и теплоту. Но также и личная религиозная вера, которая стремится к своей абсолютизации, тоже теряет свою интимность и теплоту и становится схемой. Поэтому не удивительно, что личная темпераментность Леонардо, абсолютизированная и обожествленная, тоже теряла у него свою интимность и теплоту и превращалась в схему и условно-поэтический гиперболизм.

По поводу этой религиозной или, лучше сказать, псевдорелигиозной эстетики Леонардо можно привести еще одно потрясающее свидетельство из материалов Леонардо, на которое обратил внимание Э.Пановский. Оказывается, этот гений Высокого Ренессанса, который будь то бы покался перед смертью в своем всегдашнем оскорблении и бога и человека, сводил все свои надежды на потусторонний мир только к жажде всякого человека к исчезновению из своего тела всякой души и к растворению и распадению человека на составляющие его и по отношению друг к другу дискретные элементы. Эту потрясающую самоисповедь Леонардо Э.Пановский рисует так.

"Примечательно, - пишет он, - что Леонардо да Винчи, противник Микеланджело как в жизни, так и в искусстве, исповедовал философию, диаметрально противоположную неоплатонизму. У Леонардо, фигуры которого столь же свободны от сдержанности, сколь "скованны" фигуры Микеланджело, и чей принцип *sfumato* ("оттененности") примиряет пластический объем с пространством, душа не связана с телом, но тело - или, выражаясь точнее, "квинтэссенция" его материальных элементов - находится в рабстве у души. Для Леонардо смерть не означает освобождения и



возвращения на свою родину души, которая, как верили неоплатоники, может вернуться туда, откуда она пришла, когда выйдет из темницы тела; напротив, она означает избавление и возвращение на родину элементов, которые освобождаются, когда душа перестает связывать их воедино" (184, 182).

"Так рассмотри, - пишет Леонардо, - надежду и желание вернуться в первое состояние, подобное стремлению мотылька к свету. Человек с непрестанным желанием и всегда с радостью ожидает новой весны, всегда нового лета, всегда новых месяцев и новых годов... И он не замечает, что желает своего разрушения; но это желание есть квинтэссенция, дух элементов, которые, обнаруживая себя запертыми душою, всегда стремятся вернуться из человеческого тела к своему повелителю" (цит. по: 188, 1162).

Не будем удивляться этой интимной самоисповеди Леонардо. Так оно и должно быть. Кто абсолютизирует изолированную человеческую личность, тот всегда стоит на очень зыбком основании, превращая эту абсолютизированную личность в такую схему, которая становится уже безличной, так что оказывается делом весьма легким и доступным изображать такую личность как стремящуюся к своему собственному распадению и к превращению себя в хаос дискретных друг по отношению к другу и уже безличных элементов.

### **Попытка приблизительной реконструкции эстетики Леонардо в ее системе**

Однако, прежде чем дать окончательную характеристику эстетических воззрений Леонардо, попробуем вникнуть в один анализ эстетики Леонардо, который является систематическим и который, повторяя кое-что из сказанного у нас выше, все же свидетельствует о многих их существенных моментах в эстетике Леонардо и может быть не без пользы учтен у нас. Мы хотели изложить эстетику Леонардо максимально приближенно, исходя из дошедших до нас фактических материалов. Материалы эти, можно сказать, обладают исключительно хаотическим характером. Поэтому изложение наше не могло не фиксировать коренной путаницы, которая свойственна тому, что можно фактически почерпнуть из эстетики Леонардо. Однако это несколько не мешает нам отмечать и те черты эстетической системы, которых Леонардо не преследовал и которые были чужды самой природе его разбросанного эстетического мышления. Эти черты некоторого рода системы кое-как все-таки можно установить, конечно, уже нам самим и на свой собственный страх и риск. Для этого мы воспользуемся с тарым исследованием И.Вольфа.

И.Вольфу принадлежит первое исследование о Леонардо да Винчи как эстетике. Леонардо, несомненно, имел свою теорию искусства. Он был центральной фигурой в основанной Лодовико Сфорцой Миланской академии, сам обучая там своих учеников перспективе, рисунку и живописи. Его рукописи, хотя и в разбросанном виде, представляют множество суждений об искусстве, очень ценных и заслуживающих внимания, даже если, как считают некоторые, трактат "О живописи" (который в основном разбирает Вольф) совершенно не принадлежит самому Леонардо да Винчи.

Многообразие Леонардо, полнота его сил и способностей, которой восхищались уже современники, выдают в нем Фаустову природу, как пишет Вольф, всегда

ненасытно стремящуюся к познанию, постоянно неудовлетворенную, ищущую, борющуюся. В нем живет пылкое стремление преодолеть простую видимость и достичь сферы общезначимых истин (см. 204, 17). Он стоит на грани старого и нового. Можно проследить его явственную близость как Платону, Аристотелю и схоластике, так и Бэкону, Декарту и Спинозе. Рядом с наивным и устарелым в его идеях есть много такого, что получило свое развитие значительно позже.

Достаточно лишь собрать разрозненные заметки Леонардо общего характера, чтобы получить представление о теории искусства у флорентийского мастера. Сила эстетической теории Леонардо, думает Вольф, не в метафизической сложности, а как раз наоборот, в прямой противоположности философскому абстрагированию. Он видит мир не в рамках трансцендентного принципа, его мировоззрение - это наивный, но здоровый в своей основе материализм. Правда, для него существует только действительность. Надо лишь "схватить" ее, и она будет всецело интересной. И эта действительность прекрасна (см. там же, 21).

Полнота мира явлений доставляет ему радость, эта радость настраивает его душу на восхищение демиургом, мощь которого видна ему сквозь каждое явление. Это полный переворот по сравнению со средневековьем. Вместо того чтобы видеть в индивидуальной жизни только мрачное, здесь - радость бытия. Одновременно возвышается и освящается все существо художника. Он проникает в величие, всемогущество и великолепие бога, сотворившего все эти удивительные вещи. Мировоззрение Леонардо - это, по определению Вольфа, "сенсуалистический реализм с эстетически-религиозной тенденцией, настроенный на сильнейший эвдемонизм," (там же, 22). Познание есть всматривание в природу, в котором наука и искусство совпадают.

По поводу этих замечаний Вольфа необходимо сказать, что в них дается несколько преувеличенная характеристика религиозных взглядов Леонардо. Как мы установили, религиозное выражение у Леонардо большей частью носит скорее условно-поэтический смысл, чем религиозный смысл, как таковой. Кроме того, и сам Вольф тут же рассуждает о живописи как о подлинной науке и о науке как о самой доподлинной живописи. Наука имеет для Леонардо не богословский, а только живописный смысл.

Здесь, по Вольфу, заложены философские корни того эстетического парадокса, на котором построена вся теория Леонардо: Искусство есть наука. Точная наука, наука по преимуществу, родившаяся из созерцания реальности, есть математика, поэтому эстетика Леонардо стремится "в геометрическом порядке" (Спиноза!) проанализировать искусство как науку.

Но твердое знание достигается не ради себя самого. Практик, Леонардо и не хочет никакой чистой теории. Он презирает бесплодное теоретизирование. Всякое знание ценно для него, лишь поскольку оно полезно. Конечный результат, плод всех усилий для него - образ, картина, а не чистое познание. Наука о живописи служит ему лишь для более совершенного достижения цели, а эта цель - совершенное произведение искусства. Но с другой стороны, Леонардо говорит, что "практика должна

быть всегда построена на хорошей теории" (там же, 23). Он высмеивает тех, кто влюбляется в практику без науки, и сравнивает их с мореходами, "которые отправляются на корабле без руля и компаса". Недаром свой трактат он начинает с определения понятия "наука", находя, что живопись, как геометрия, есть основанное на опыте знание.

Леонардо даже полемически заостряет в трактате свой тезис о том, что живопись есть наука. Полемичен и тезис о превосходстве живописи над всеми другими искусствами. Одновременно Леонардо стремится возвысить художника, его статус. Художник должен обладать характером, быть неустанным, иметь железное усердие и выдержку, поставить на службу своему искусству всю жизнь. "Лишь стремление к добродетели есть пища для души и для тела"; добродетель же есть знание, художественное знание. Важным средством является для Леонардо честолюбие художника. Он много говорит о славе после смерти, ставя ее выше богатства.

Мировоззрение Леонардо - и тут Вольф весьма настойчив - опять-таки проникнуто глубокой религиозностью. Путь, по которому идет художник, достигая славы и известности, есть тот же путь, по которому мы приходим к познанию бога, к истинной любви к нему и к продолжительному благочестию. Это религиозность сильного, сознающего свое достоинство, уверенного в победе человека, религиозность жизнерадостного, жизнеутверждающего оптимизма, который был свойствен всему Ренессансу (см. 204, 25 - 26).

Наукой Леонардо да Винчи называет "умственное рассуждение, начинающееся у первейших начал, за которыми в природе уже не может быть найдено ничего другого и что составляет в свою очередь одну часть самого по себе знания". Коротко говоря, наука есть познание принципов. Поскольку живопись строго научна, она среди всех искусств с наибольшим правом заслуживает названия науки. Как и в геометрии, началом здесь является точка, затем следует линия, за нею плоскость, на которой изображаются тела. Поскольку живопись изобретена перспектива, на которой основана астрономия, Леонардо называет живопись матерью астрономии.

Вместе с тем искусство не есть просто математика. Если наука есть знание, то искусство есть умение. Наука может быть вполне передана ученику, практическая живопись непередаваема. Кому не дан от природы талант живописца, тот не сможет ничему научиться. Далее, по Леонардо, наука есть пассивное подражающее восприятие, искусство же активно, оно есть индивидуальное творчество. В-третьих, наука пренебрегает качеством, т.е., по словам самого Леонардо, "красотой произведения природы и благолепием мира", "качеством форм" природы (см. там же, 31).

В своем анализе Вольф почти всегда прав. Он прав даже в своем выдвижении религиозности Леонардо на первый план в тех случаях, когда он рисует эту религиозность Леонардо не конфессионально, но как личностную трактовку всего существующего. В этом смысле Леонардо - самый настоящий представитель Высокого Ренессанса. Прав Вольф также и тогда, когда он выдвигает на первый план отождествление науки и живописи. Нам только кажется, что этот общеизвестный тезис

Леонардо Вольф не понимает достаточно глубоко и дост аточно типологично для Высокого Ренессанса. Ведь это же одна из самых существенных сторон эстетики Ренессанса - отождествление искусства и науки. И почему для Высокого Ренессанса пока еще не существует никакой отвлеченной и самостоятельной науки? Только потому, что без личностно-материальной интерпретации для Ренессанса вообще не существует ничего. Поэтому самое точное и безупречное изображение жизни для эстетики Ренессанса - именно искусство, которое насквозь разумно, насквозь математично, но в то же время имеет своим предметом то, что живет как личность и продуцирует себя тоже только как личность. Эта философско-эстетическая типология Ренессанса не очень понятна Вольфу, хотя формально он и учитывает ее в существенном виде.

При классификации искусств, продолжает Вольф, Леонардо исходит из интенсивности, с какой они воздействуют на чувства. Поразительно, что Леонардо почти не говорит об архитектуре. Благороднейшим чувством для него является зрение, оно же и самое дорогое для человека. Потому-то первым искусством является живопись. Следом за ним идет, значительно ему уступая, поэзия, так как она не обладает зрительной наглядностью. Поскольку музыка способна выражать свои созвучия симультанно (одновременно), она даже еще выше поэзии; но она ниже живописи, потому что симультанный аккорд еще не вся музыка, которая в конечном счете, как и поэзия, обладает последовательностью. Скульптура ниже живописи, как считает Леонардо, по условиям работы скульптора, подобным условиям работы ремесленника. Далее, живопись требует больше "разумного рассмотрения", чем скульптура. Таким образом, получается ряд:

Искусства зрения

Живопись. Симультанное изображение

Скульптура. Отдельные части целого

Искусства слуха

Музыка. Наполовину симультанное, наполовину последовательное изображение

Поэзия. Последовательное изображение

Понятно, почему Леонардо да Винчи уделяет большое внимание теории зрения (см. 204, 50). Условием видения является свет. Свет бывает двух родов: оригинальный свет (*luse*), сущностное свойство светящихся тел, и воспринятый свет (*lume*), который представляет случайное свойство темных в себе тел. Противоположность свету - темнота (*tenebre*). Она представляет полное отсутствие света и есть сущностное свойство темных тел. Между светом и мраком лежит тень (*ombra*), которую надо рассматривать как уменьшение освещающего света. Чем более ослабляется свет, тем полнее становится тень, которая в конце концов переходит в полный мрак. Для зрения необходимо наличие как света, так и тени; лишь благодаря их противоположности возможно видение тел.

Как оригинальный свет, так и тьму Леонардо называет "духовными" вещами, а также "универсальными" вещами (см. там же, 51), двумя противоположными, но соотносительными сущностями. Затем идут свет и темнота в телах. Сущностные свет и темнота, по Леонардо, не имеют цвета; цветом обладают лишь находящиеся между

первичным светом и абсолютной темнотой модификации. Простыми красками являются, согласно Леонардо, желтая и красная. Синяя составлена из света и темноты, зеленая - из желтой и голубой. Таким образом, Леонардо еще незнаком с явлением разложения спектра.

Восприятие изображения Леонардо объясняет тем, что от освещенных предметов, равно как и от звучащих тел, исходят "идеи", т.е. образы или виды (*spetie*), которые непосредственно воспринимаются "силой зрения" и "силой слуха". Отсюда восприятие передается "в печатлительной способности" (*impressina*), а от нее, далее, - "общему чувству".

Леонардо нигде не говорит о воспитательной функции искусства. Нравственные и культурные цели для него далеки от собственной сущности искусства. Оно есть изображение красоты природы. Это и составляет его благородную возвышенность. Оно радует человеческое чувство, дух и сердце, примиряет его с "человеческой тюрьмой" (см. там же, 62). В особенности живопись дает возможность "созерцать божественную красоту". Изображения совершенного искусства "доставляют мне такое удовольствие своей божественной пропорцией, что, думаю, никакая другая вещь на земле, сделанная человеком, не может дать большего". Живопись не только "истинная дочь природы", но и "истинная дочь неба". Перед живописью поставлена задача возвышать человека над "мучением человеческих тюрем", чтобы "ум... преобразался в подобие божественного ума", поднимаясь в "сферы, где обитают чистые формы".

Вольф так интерпретирует высказывания Леонардо, что у него учение Леонардо о восхождении к "чистым формам" имеет, как кажется, скорее религиозный смысл. По крайней мере это учение о "чистых формах" прилагается к контексту общего восхождения человека и ху дожника от темноты и ограниченности материального мира в область божественного и космического творчества. Нам представляется, что "божественность" Леонардо понимает здесь опять-таки скорее условно-поэтически. Но что никак нельзя считать условно-поэтическим рассуждением - это само учение о "чистых формах". Ближайшим образом его необходимо считать элементом аристотелизма Леонардо, если не прямо платонизмом. И в этом мы не находим ничего удивительного для Леонардо. Ведь выше мы уже говорили о его артистическом размахе, включающем и самую яркую чувственность, и ее математические формы, и ее личностную углубленность, и, выражаясь фигурально (а эта фигуральность часто как раз и дает о себе знать у Леонардо), ее божественность. В формально-логическом смысле это, конечно, есть обычное для Леонардо противоречие. Однако в непосредственно артистическом смысле это есть просто необычайная пестрота и мировоззренческое многообразие, пусть хотя бы и доходящее иной раз до божественности и прямой беспринципности. То же самое мы находим и в вопросе о том, как Леонардо понимает подражание природе.

Искусство, говорит Вольф, излагая Леонардо, есть в первую очередь подражание прекрасной природе, воплощенной в человеке или животных, растениях, пейзажах или других объектах (см. 204, 63). Однако помимо прекрасного художник может изображать также возвышенное, смешное, трогательное, ужасное, недостойное и даже просто

отвратительное. Леонардо советует своим ученикам неустанно заниматься срисовыванием предметов природы, чтобы их глаз привык к правильному видению характерных деталей. Но копирование только часть работы художника. Его творческая деятельность покоится на "воображении", на оригинальном видении. Создаваемая художником красота относительна, различна для разных тел и обстоятельств (см. там же, 68). Чтобы найти красоту в изображаемом, надо уже заранее иметь представление о красоте. И такое представление, по Леонардо, есть у каждого человека. Поэтому художник должен прислушиваться к мнению каждого зрителя без исключения и, если упреки покажутся ему справедливыми, улучшать свое произведение.

Таким образом, искусство познается посредством разума; а поскольку разум может оценить как прекрасные самые различные вещи, то критерий красоты не количество, а качество, "которое есть красота произведений и природы и украшение мира". Красота является как к "гармоническая пропорциональность", как совершенная форма. Поэтому Леонардо, по выражению Вольфа, - "формальный" эстетик (см. там же, 71).

После всего изложенного спросим себя: что же такое природа для Леонардо, и что же такое подражание природе, и что такое научность в живописи? Подобно многим другим исследователям эстетики Леонардо, Вольф вполне правильно толкует и формальную и фактическую сторону эстетики Леонардо. Но здесь опять-таки он не очень чувствителен к артистической противоречивости воззрений Леонардо. Да, искусство есть подражание природе. Но вовсе не только это. Искусство, по Леонардо, основано также и на разуме, и даже на человеческой фантазии. Искусство, согласно Леонардо, есть точная математическая наука, но опять-таки вовсе не только одно это. Оно есть также и своеобразная качественность, часто творимая даже вопреки прямым показаниям чувственного опыта. Во всех этих противоречиях у Леонардо мы вовсе не находим ничего удивительного. Все эти противоречия объясняются тем, что в основе их лежит характерная для Высокого Ренессанса личностно-материальная интерпретация действительности. Правда, это не Боттичелли и не Микеланджело. В общевозрожденческой личностно-материальной интерпретации жизни и всего бытия у Леонардо весьма часто выступает на первый план именно материальный момент: если у других художников Высокого Ренессанса скорее все материальное является функцией личности, то у Леонардо скорее личность является функцией материи, а мы бы сказали - даже и пространства. Тем не менее только эта общая возрожденческая интерпретация жизни и позволяла Леонардо выдвигать на первый план то подражание природе, а то чисто разумное творчество, то числовую структуру, а то качественное своеобразие. Все дело заключается в том, что как природа и разум, так и число и качество одинаково интерпретировались у Леонардо личностно-материально, правда, как мы сейчас сказали, зачастую с приматом природы, материи и даже чистого пространства.

Вольф сравнивает эстетику Леонардо да Винчи с теориями его современников. В частности, из сравнения с Дюрером Вольф делает вывод, что если "божественность" живописи привлекалась Леонардо только как средство возвеличения ее, то для Дюрера это самостоятельный и важный аспект (см. 204, 102): искусство для него в подлинном

философском смысле слова божественный дар, высшая красота, которая покоится в боге. Для рационалистического эмпирика Леонардо подобная религиозно-метафизическая окраска чужда. Но частные суждения Дюрера нередко буквально совпадают с идеями Леонардо, как, например, представление о вариабельности и относительности человеческой красоты.

Вообще Леонардо решительно освободил искусство от метафизически-спекулятивной доктрины (см. там же, 110). Этот самостоятельный разрыв со старым методом и старыми понятиями - оригинальное и значительное в эстетике Леонардо. Вместе с тем у него можно найти воззрения, восходящие к античной эстетике.

Его математизм, учение о гармонии заставляют нас вспомнить, по Вольфу, о пифагорейцах. И это совершенно правильно, поскольку, согласно пифагорейцам, сущность мира есть гармония и число. Подобно пифагорейцам, Леонардо часто восхваляет гармоническую красоту у мира, говорит о составленности души "из гармонии", вслед за пифагорейцами называет человеческое тело "тюрьмой" и "гробницей". И когда Леонардо говорит о десяти моментах, из которых составляется красота мира (см. "Трактат о живописи", I 20), то и здесь, возможно, присутствует тоже пифагорейское воззрение о "декаде" как числе совершенства в космосе.

Далее, о математической основе искусств Леонардо говорит почти так же, как и Платон в "Филебе". Природа красоты для Платона есть формальное совершенство, как и для Леонардо. Большое различие, однако, в том, что для итальянского художника носителем этой красоты являются не идеи, а сами вещи природы. Леонардо идет дальше в понимании мимесиса, который у Платона лишь подражание, тогда как для Леонардо свободное изобретение, художественная фантазия гораздо больше привносят в картину, чем одно простое подражание природе. Следовало бы ожидать, что Леонардо мог испытать большое влияние Платона ввиду деятельности во Флоренции его времени известной Платоновской академии. Но он был слишком ориентирован на реальность, чтобы удовлетвориться метафизическими тонкостями платонизма и его неясным отношением идей к вещам. Он - художественный, а не философский гуманист. Не известно и мало вероятно, чтобы он сам читал платоновские диалоги (см. там же, 116 - 117).

Гораздо ближе стоит Леонардо к Аристотелю. Общее между ними - любовь к конкретному, открытый взгляд на мир. Подражание у Аристотеля уже не просто повторение, а дополнение природы там, где она обнаруживает недостаток. Разделение искусств на собственно искусства и служебные искусства у Леонардо соответствует разделению искусств у Аристотеля по предмету, способу и виду изображения. Подобно Аристотелю, Леонардо требует ("Трактат о живописи", II 117), чтобы произведение искусства не было слишком маленьким по размеру.

Зато вся неоплатоническая философия искусства не только чужда ему, но и взгляды его находятся с нею в принципиальном противоречии. Например, понятие "возвышенного", как мы его находим у Лонгина, у Леонардо совершенно отсутствует.

Заметим, что привлечение античных пифагорейцев, Платона и Аристотеля для исторического объяснения эстетики Леонардо является необходимым коррективом к

обычному, слишком позитивному пониманию Леонардо, равно как правильно и противоположение эстетики Леонардо всякому неоплатонизму.

### **Общие выводы**

Кажется, только теперь, после изучения всех предложенных у нас материалов по Леонардо, мы сможем формулировать эстетику Леонардо по крайней мере в ее основных принципах.

Во-первых, если мы выше характеризовали эстетику Высокого Ренессанса как эстетику личностно-материальную, то такая характеристика, вообще говоря, целиком относится и к Леонардо. Его учение о природе как о предмете художественного подражания проникнуто эт им личностно-материальным принципом потому, что он тут же очень легко переходит и к восхвалению человеческого разума в его превосходстве над природой, к человеческой творческой фантазии и к примату качества над количеством. Все существующее для него материально, и все существующее для него личностно.

Во-вторых, в этом едином личностно-материальном понимании эстетики приматом для Леонардо часто является все-таки материальное, а в иных случаях все личностное является, попросту говоря, функцией материи, природы и даже только пространства. В этом - специфика эстетики Леонардо, которая несколько не выводит его за пределы Высокого Ренессанса, а только уточняет его положение по отношению ко всему Ренессансу.

В-третьих, именно эта личностно-материальная эстетика Высокого Ренессанса заставила Леонардо учить о таких категориях, которые с точки зрения формально-логической метафизики могут представляться противоречивыми и запутанными, но которые, если принимать во внимание указанную только что общеэстетическую позицию Леонардо, вполне совместимы и, скорее, даже одна другую предполагают. Именно эта эстетика с приматом в ней пространственного начала заставила Леонардо и сводить живопись на чисто научные конструкции и с выдвиганием в этой живописи на первый план числовых и геометрических построений и отказываться количественной стороне действительности во всяком ее примате над качественной и одушевленной ее стороной. Безусловно ошибаются те исследователи, которые доверяют словам Леонардо о числовой научности искусства и забывают столь же энергичное суждение его о качествах и их своеобразии. Подражание природе, разумное ее преобразование и фантастическая личностно-материальная ее интерпретация - это для Леонардо одно и то же.

В-четвертых, там, где числовой примат брал у Леонардо верх, его эстетика становилась более рационалистической, а его творчество лишалось нежности и простоты, теряло свою теплоту, без которой невозможна была и сама личностная интерпретация действительности. Выдвинутые умственными потребностями самой же личности математика и геометрия часто переходили у Леонардо тем самым в свою полную противоположность и получали схематическую структуру в большей степени, чем это соответствовало настроениям самого Леонардо.



В-пятых, все эти эстетические противоречия Леонардо подогревались у него неистовым темпераментом, который часто принуждал его заходить слишком далеко в своих увлечениях и впадать в полное бессилие, сохранять за этими противоречиями их жизненно оправданную возрожденческую практику. Неугомонно стремясь артистически любоваться самим собою и не стесняясь для этого ни в каких средствах, Леонардо в своей эстетике прошел всю богемно-артистическую гамму - от теодицеи до полного атеизма, от платоно-аристотелевского и пифагорейского идеализма до вульгарного механицизма и от возвеличения самого себя до сознания своего полного ничтожества и даже до покаяния перед презираемой им католической ортодоксией.

### **Специально о трагизме Леонардо**

В-шестых, наконец, вся эстетика Леонардо есть очень яркое явление Высокого Ренессанса, но ввиду слабости и ничтожества изолированной человеческой личности, на которой Ренессанс мечтал базировать все свое мировоззрение, эстетика Леонардо дошла также и до осознания полного трагизма такой личностной гиперболизации, трагизма столь же неизбежного и для нас понятного, как было в свое время неизбежно и понятно само это наивное возрожденческое стремление абсолютизировать принцип изолированной человеческой личности. Да это видно на самом творчестве Леонардо независимо от всяких его теорий и философских раздумий.

В ранних своих "Мадоннах" Леонардо достигает небывалой интимности и глубины переживания при совершенно светской трактовке образа. Характерной чертой этих работ является полная выраженность внешними средствами внутренней жизни человека. Все глубинно-личностное, поскольку оно осознается как таковое, находит свое материально-внешнее выражение. В "Мадонне Бенуа", которую можно видеть в нашем Эрмитаже, пресвятая Дева Мария, которую весь христианский мир считает матерью самого бога, с нежной улыбкой протягивает цветок своему младенцу, и тот хватает его по-детски наивно и изящно. Где же тут мать самого бога и где же тут ее сын как спаситель мира? Рационалистическая сухость психологических характеристик здесь пока еще не дает себя знать.

"Тайная вечеря", являющаяся вершиной художественного мастерства Леонардо, наиболее четко обнаруживает и сильные и слабые стороны его творческого метода. Тончайшая психологическая характеристика апостолов и Христа достигается здесь при совершенной пространственной организации картинной плоскости за счет максимальной выразительности жеста. Ценой полного подчинения изображаемой фигуры условиям создаваемой пространственной конструкции Леонардо достигает видимости свободы и естественности движения. Но искусствоведы неоднократно отмечали, что за этой видимой свободой кроется абсолютная скованность и даже некоторая хрупкость, поскольку при малейшем изменении положения хотя бы одной фигуры вся эта тончайшая и виртуознейшая пространственная конструкция неизбежно рассыпается. Можно сказать, что в "Тайной вечере" сугубый рационализм и механицизм доведены у Леонардо до такого их предела и виртуозного совершенства, что, захваченный предельным напряжением всех возможностей этого механического и

сухо рационалистического реализма, зритель не замечает отсутствия той теплоты и интимности переживания, которые были достижением ранних работ художника. Но здесь же обнаруживается и недостаточность такого рода реализма, поскольку Леонардо не может удовлетвориться средствами механистического психологизма и, не зная иных, оставляет незавершенным центральный образ картины - фигуру Христа. Удивительным образом при всей механистической планировке картины каждый апостол представлен здесь вполне индивидуально, со своей собственной и весьма глубокой реакцией на известные слова Христа. Не только в эпоху Ренессанса, но и вообще в истории живописи художникам чрезвычайно редко удавалась такая слитность тончайшего материального приема с глубочайшей настроенностью изображаемого персонажа. Возрожденческий личностно-материальный принцип действительно достиг здесь одной из своих самых значительных вершин. Поэтому можно сказать, что это действительно одна из вершин итальянского Ренессанса. Все тут размеренно, все вычислено, и все абсолютно гармонично, вплоть до того, что некоторые историки искусства помещают в своих исследованиях в виде отдельных извивных линий всю жестикоуляцию апостолов, не изображая самих апостолов, а только базируясь на схематическом распорядке жестикоуляции участников тайной вечери. Это самый настоящий Ренессанс. Но мы бы сказали, что это также и самый настоящий неоплатонизм, поскольку изображенное на картине явление только и получает свой смысл в качестве отражения некоей высочайшей и глубочайшей идеи (по мнению самого же Леонардо). Личность здесь трактуется, конечно, как функция пространства. Но по нашему мнению, это указывает только на светский, личностно-материальный характер выраженного здесь неоплатонизма особого типа, но никак не на его отсутствие.

Что касается знаменитой "Моны Лизы", то зоркие глаза искусствоведов уже давно рассмотрели в этом портрете чисто классические, т.е. возрожденческие, черты - ясность очертаний, осязаемую гибкость линий, скульптурные переливы настроения в пределах физиономии и гармонию противоречивого и зовущего в неопределенную даль портрета с полуфантастическим пейзажем и неопределенно звучащими голубовато-зелеными горами, с извилистой трактовкой пейзажа. Это Ренессанс. Однако едва ли возрожденчески трактована знаменитая улыбка Джоконды, вызвавшая к жизни столь невероятное количество разных анализов, часто весьма вздорных. Хорошо, если просто говорят о влечении к себе этой улыбки. Ведь стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим ею скверным чувством. Едва ли в этом можно находить вершину Ренессанса. Мелкочорыстная, но тем не менее бесовская улыбочка выводит эту картину далеко за пределы Ренессанса, хотя и здесь общевозрожденческая личностно-материальная направленность все же остается непоколебимой.

В дальнейшем характеристика человеческого образа становится у Леонардо все

более расплывчатой и неопределенной, так что в слащавом Иоанне Крестителе мы едва ли можем найти те черты человеческой личности, на которые мог бы опереться возрожденческий человек. Ясность чувства обращается туманностью и неопределенностью неуместной чувственности. Сухость и строгость пространственных характеристик сменяется аморфностью и зыбкостью в трактовке фигуры. Отсутствие смысловой собранности и духовной ясности картины приводит к ужасу распадающегося в непросветленной сумеречной бездне человеческого тела, не связанного более жизнью человеческой души. И рука Иоанна, указующая на крест, представляет собою жест отчаяния и беспомощности неверия, обратившегося в своей трагической обреченности к чуждой, непонятной и не нужной ему вере.

В заключение мы должны настаивать на двух самых основных и самых центральных моментах Высокого Ренессанса, как они сказались у Леонардо.

И по своим настроениям, и по своим многочисленным высказываниям Леонардо весьма далек от неоплатонизма. Ведь античный, средневековый и наиболее распространенный в эпоху Ренессанса неоплатонизм основан на высших сферах космического ума, эманацией которого и является светская жизнь, пытающаяся освободиться от средневековых авторитетов. Но в эпоху Ренессанса зародился уже другой миф, не античный, космологический, и не средневековый, абсолютно личностный и уже надкосмический; в эпоху Ренессанса зародился тот новый миф, который можно назвать абсолютизированным-личностным и человечески-материальным. Эта возрожденческая личность, сознательно или бессознательно, как раз и мыслила себя истоком всего жизненно ценностного и доподлинно прогрессивного. Все окружающее ее бытие эта возрожденческая личность большею частью мыслила в виде эманации, исходящей от нее самой. Я вот новый миф, которым прославился Ренессанс, хотя он и пытался все время этот абсолютизированный субъективизм объединить с остатками средневековой веры в абсолютную и надчеловеческую личность. Если угодно, Леонардо как раз и оказался проповедником этого чисто человеческого неоплатонизма. Леонардо все на свете хотел узнать и формулировать. Больше того. Он все на свете хотел сам создать, откуда и его бесконечные попытки технически изобретать решительно во всех известных тогда науках. Отсюда его неутомимая потребность все охватить и над всем господствовать. Отсюда и его механицизм, так как именно с его помощью он хотел все познать, всем овладеть и все подчинить своей воле. Даже и в его искусстве вполне заметна эта сухая скелетообразность, даже и в искусстве он все время хотел быть математиком и механиком. Конечно, здесь тоже своеобразный неоплатонизм, но только построенный не на космическом уме, эманацией которого является все существующее, но на человеческом Я, которое тоже мыслило все существующее как только результат своей собственной эманации.

Однако историческая судьба зло посмеялась над Леонардо. Преувеличенная оценка реального и обычно довольно слабого человеческого субъекта привела его к тому, что этого субъекта и его неутомимую деятельность он увенчивал волевым охватом всего мира, а так как этот мир Леонардо склонен был трактовать материалистически, то наивысшей мечтой человеческого субъекта он иной раз считал

распадение мира на дискретные и вполне материальные элементы. Да и в реальной обрисовке живого человека он тоже в конце концов начинал обнаруживать хилость, беспомощность и нигилистическую настроенность, как это можно отчетливо видеть на его "Иоанне Крестителе". Личностно-материальный неоплатонизм и субъективные страсти антропоцентризма приводили его к нигилизму, к раскаянию во в сех своих жизненных и художественных тенденциях, к самому настоящему трагизму. И это - весьма удивительный феномен: классическая четкость формы, артистически-богемное самообожествление и - трагизм.

Таков трагизм личностно-материальной эстетики Высокого Ренессанса и, что самое интересное, трагизм одного из наиболее материалистически настроенных мастеров Ренессанса, Леонардо да Винчи.

### **Глава четвертая. МИКЕЛАНДЖЕЛО (1475 - 1564)**

Личностно-материальная эстетика Ренессанса, весьма ярко выраженная в творчестве Боттичелли и Леонардо, достигает у Микеланджело настолько интенсивно выраженных форм, что такую эстетику с полным правом можно назвать колоссально напряженной и даже космической. С другой стороны, однако, этот личностно-материальный космизм ввиду того ничтожества изолированной личности, на которой базировался весь Ренессанс, этот напряженный космизм Микеланджело достигает степени весьма интенсивного трагизма. И когда говорят о светской личности, выступившей в эпоху Ренессанса, о привольном и жизнерадостном самочувствии человека в эту эпоху, то достаточно одной только мрачной титанической фигуры Микеланджело, чтобы разрушить все такого рода либерально-буржуазные вымыслы об эпохе Ренессанса.

#### **Неоплатонизм и его колебания**

Прежде всего обычно весьма неправомерно игнорируют ярко выраженный неоплатонизм Микеланджело. Если невозможно обойтись без учета неоплатонических элементов в анализе почти, можно сказать, любого возрожденческого явления, то у Микеланджело это особенно бросается в глаза. Приведем суждение самого крупного исследователя эстетики и искусствознания Ренессанса Э.Пановского, который посвятил этой эпохе десятки и сотни прекрасных страниц. Вот что мы читаем в одной его книге, давно уже получившей мировую известность: "Произведения Микеланджело отражают неоплатоническое мировоззрение не только в форме и мотивах, но также в иконографии и содержании... Микеланджело прибегает к неоплатонизму в своих поисках зримых символов человеческой жизни и судьбы, как он их переживал" (184, 182 - 183).

В другом месте той же книги Э.Пановского мы читаем следующее. В ранний период творчества у Микеланджело преобладают светские темы. Но "его стиль постепенно развивается в направлении, противоположном классическим идеалам, и в конце концов он оставляет ком позиционные принципы, которые можно находить в его прежних работах. Его сильные, но скованные *trapposti* ("противоположения") выражали

борьбу между природным и духовным. В его последних произведениях эта борьба затихает, потому что духовное начало победил о... Его самые последние работы, начиная с Распятия св. Петра в часовне Паолина, сопоставимые с сонетами, в которых он оплакивает свой ранний интерес к "басням мира" и находит убежище в Христе, обнаруживают бестелесную прозрачность и холодную напряженность, заставляющие вспомнить о средневековом искусстве; а в некоторых случаях у него можно видеть фактическое использование готических прототипов" (там же, 229).

"Платонизм" Микеланджело отмечали уже его современники. Теперь это считается несомненным фактом (см. там же, 262). С неоплатоническими учениями Фичино Микеланджело познакомился еще в детстве, будучи учеником Полициано. Даже Данте он изучал через неоплатонический комментарий Кристофоро Ландино. Конечно, для итальянского художника XVI в. неоплатоническое влияние вполне естественно; было бы странно, если бы оно отсутствовало. Однако Микеланджело был единственным, кто воспринял неоплатонизм не только в некоторых его аспектах, но и в цельности, не как интересную и модную философскую систему, а как метафизическое обоснование своей собственной личности (см. там же, 264). Опыт его интимной жизни очень напоминает платоническую любовь в ее подлинном смысле. Неоплатоническая вера в насыщенность материи духом вдохновляла любовь Микеланджело к красоте, а представление о нереальности, иллюзорности и мучительности земной жизни, сравниваемой с жизнью в Аиде, хорошо вяжется со всегдашней неудовлетворенностью Микеланджело самим собою и миром. Страдальческие позы борьбы и поверженности, характерные для его персонажей, хорошо передают идею тела как "земной темницы" души.

Неоплатонизм Микеланджело очевиден не только в форме и мотивах его произведений, но и в их иконографии и содержании, хотя в простую иллюстрацию идей Фичино они все же не превращаются. Нечто подобное Пановский находит и в творчестве Тициана, произведения которого он тоже подвергает подробному анализу (см. там же, 223 - 228).

Однако можно и не опираться на авторитет Э.Пановского, чтобы заметить неоплатонические корни творчества Микеланджело. Этот великий художник уже и сам в совершенно ясной и прозрачной форме выражал неоплатонизм как в своих произведениях изобразительного искусства, так и в своих словесных высказываниях. Однако, всячески используя наблюдения Э.Пановского над неоплатонизмом Микеланджело, мы сначала хотели бы сказать, что с точки зрения истории эстетики Микеланджело, конечно, является фигурой очень сложной. Чтобы уловить эту сложность в конкретно-эстетических воззрениях Микеланджело, приведем суждение одного советского исследователя, который вполне правомерно объединяет у Микеланджело его платонизм, его глубинное понимание человеческого тела (мы бы сказали, личностно-материальное понимание) и борьбу этого прекрасного тела с прекрасной душой. А.Дживелегов пишет: "В его сознании мощно сливались Платон, Данте, Савонарола. Его художественные идеалы, искавшие оформления в классических образах, не утрачивали от этого своей цельности, особенно когда Фичино, Пико или

Ландино познакомили его с вдохновенными мыслями Платона о красоте, когда, ведомый теми же пестунами, он находил в "Божественной комедии" живое воплощение красоты в слове, а в проповедях Савонаролы слышал рассуждения о том, что из-за красоты тела не следует забывать красоты души" (45, 30 - 31).

Таким образом, в эстетике Микеланджело основная личностно-материальная тенденция тоже колеблется, так что Ренессанс и здесь отнюдь не обнаруживает такой уже своей безусловной опоры на телесный человеческий субъект.

### **Анализ некоторых произведений**

Все эти философско-эстетические колебания Микеланджело можно иллюстрировать огромным количеством разного рода примеров как из его творчества в области изобразительных искусств, так и из его поэзии.

То, что человеческий субъект, на котором, как это обычно думают, хотел базироваться Ренессанс, уже с самого начала трактуется у Микеланджело в тонах весьма неуверенных, слабых и далеких от всякого титанизма, можно видеть на примере его раннего рельефа "Мадонна у лестницы" (ок. 1491). В.Н.Лазарев замечает, что Микеланджело уже здесь "вкладывает новое содержание в традиционный образ Марии... Микеланджело трактует Марию как провидицу своей трагической судьбы. Она кормит младенца и в то же время погружена в тяжелую думу о том, что ожидает ее сына" (69, 13).

Таким образом, неправоммерно было бы считать, что трагические ноты появляются у Микеланджело только лишь в поздний период его творчества. Вместе с тем, очевидно, неправоммерно было бы и преувеличить титанизм Микеланджело, если только не понимать этот после дний именно в его обреченности и полной бесперспективности. Единственная фигура, где мы видим героизированный у Микеланджело титанизм, - это "Давид" (1501 - 1504). "Он стоит спокойно, уверенный в своей правоте и в грядущей победе. У него непропорционально большие конечности и тяжелая голова, чем подчеркнут юношеский характер телосложения. Прекрасное, мужественное лицо отмечено печатью необычайного благородства, могучий торс и великолепно моделированные руки и ноги не только выражают физическую мощь, но и подчеркивают силу духа" (там же, 20). Так характеризует эту фигуру В.Н.Лазарев. Вазари прямо считал, что образ Давида, созданный Микеланджело, призывает правителей Флоренции мужественно защищать ее и справедливо ею управлять. Однако здесь нельзя не заметить и еще один характерный момент, позволяющий связать и эту скульптуру с теми настроениями постоянной вопрошающей тревоги перед будущим, которые были свойственны Микеланджело во все периоды его творчества.

Давид изображен перед битвой с Голиафом. Он весь сосредоточенность и ожидание. Ведь еще ничего не произошло. Давид, таким образом, отнюдь не окончательное решение проблемы человека у Микеланджело, а только постановка вопроса. Давид еще только сама эта проблема, данная на грани своего разрешения. Каково это решение - ответ на этот вопрос мы находим в дальнейшем творчестве Микеланджело.

Само собою разумеется, в нашу задачу не входит подробно проследить художественное творчество Микеланджело на всех этапах его развития. Мы остановимся только на некоторых характеристиках, которые В.Н.Лазарев дает одному из самых зрелых и известных произведений мастера - фреске "Страшный суд" (1535 - 1541).

Здесь Микеланджело изображает не сцену суда, когда "царь славы" уже разделил всех воскресших на грешников и праведников, а тот момент, который ему непосредственно предшествует (adventus Domini): "Христос, подъявший в грозном жесте правую руку, скорее пох одит на Зевса Громовержца, чем на христианского бога. Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса. Этому движению придан вращательный характер, и у зрителя не остается сомнения, что связками, гроздьями могучих по своей комплекции тел управляет какая-то выше их стоящая сила, которой они не могут противодействовать" (69, 82).

Можно согласиться и с теми замечаниями, которые делает Г.Дунаев, когда он говорит об использовании у Микеланджело эффекта двойников в "Страшном суде". Смысл этого приема не поддается однозначному определению, но действительно "можно сказать, что Микеланджело трактует зло не как что-то внешнее, ужасное, в виде чудовищ, губящих людей, а как внутри человека существующее преступление. Страх есть страх перед самим собой. Микеланджело изображает не стихийную катастрофу, а духовный Страшный суд, более близкий Достоевскому и нашему современному сознанию, нежели представлениям окружавшей его среды" (47, 52).

В этом замечании Г.Дунаева хотя и дается несколько своеобразное в смысле новоевропейского раздвоения личности толкование трагизма Микеланджело, у которого личностно-материальное понимание бытия вполне целостно, так что мотивы личностные всегда связаны у него и с их материальным воплощением, однако само заострение внимания на личностном моменте вполне правомерно, поскольку речь идет о таком художнике, как Микеланджело. Понимание этого позволяет Г.Дунаеву сделать интересное наблюдение о взаимоотношении личности и коллектива. Г.Дунаев пишет: ""Случайно" сбитые группы при внимательном подходе обнаруживают строгую закономерность и связанность между собою... На первый взгляд это трудно разбираемый вихрь тел, данных в невообразимых движениях. Но когда начинаешь вслушиваться в музыку этих движений, то открываешь строгую обработку темы. Оказывается, что это всего лишь одна фигура в одном и том же движении (вот где была необходима глиняная модель), но изображенная во всех всевозможных и противоположных друг другу ракурсах. Они объединяются движением по кругу, каждой фигуре соответствует обратное движение ее темного двойника. Это головокружительное "вращение в себе" при постоянном переходе из мнимого мира в действительный и наоборот дает наглядное представление о последней битве за действительное существование" (там же).

У Микеланджело в личностно-материальном целом действительно подчас

гипертрофирована личностная сторона, что создает и тот сомнительный титанизм внешнего облика изображаемых у него фигур. Вместе с тем это замечание Г.Дунаева отражает также и еще одну существенную и принципиально для нас важную особенность творческого метода Микеланджело, тесно связанную с мировоззренческими моментами, нашедшими свое выражение в эстетике. Обнаруживая несостоятельность эстетической возрожденческой программы, поставившей личность в центре всего мира, деятели Высокого Возрождения разными способами выражают эту потерю главной опоры в своем творчестве. Если у Леонардо изображаемые им фигуры готовы раствориться в окружающей их среде, если они как бы окутаны у него некоей легкой дымкой, то для Микеланджело характерна совершенно противоположная черта. Каждая фигура его композиций представляет собою нечто замкнутое в себе, поэтому фигуры оказываются иногда настолько не связанными друг с другом, что разрушается цельность композиции, как это случилось в "Битве при Кашина" и в многофигурной сцене "Всемирный потоп". Вот что замечает по этому поводу В.Н.Лазарев: "...здесь (во "Всемирном потопе". - А. Л) Микеланджело не удалось, как и в картоне для "Битвы при Кашина", создать целостную живописную композицию. Последняя распадается на отдельные звенья... слабо друг с другом связанные. К тому же фигуры обладают столь ярко выраженной статуарностью, что это препятствует их соединению в живописные группы" (69, 6). Далее, описывая изображение предков Христа, Лазарев показывает, как эта тенденция доходит у Микеланджело до прямого выражения в своих фигурах духа отчужденности и одиночества: "Мы видим усталых матерей, сидящих прямо на земле. Их окружают дети, иногда рядом изображены и их мужья. Между фигурами нет внутренней связи, они разобщены, и каждая из них как бы обречена на тяжелое одиночество. Благодаря тому что фигуры сдавлены тесными границами обрамления, их позы и движения кажутся скованными, что во многом превосходит стиль поздних работ Микеланджело. Все эти тенденции еще ярче выступают во фресках, украшающих люнеты... В каждой люнете художник размещает сцену из оседлого образа жизни. Одна женская и одна мужская фигура изображаются сидящими друг к другу спиной. Чаще всего около них представлены дети. Однако и здесь царит дух отчужденности. Дети не радуют родителей, а, скорее, вселяют в их души тревогу за будущее. Отцы и матери чаще всего даны в застылых позах, с грустными, отягощенными заботами лицами, с неподвижным, устанным в пустоту взором. В некоторых фигурах художник выражает неприкрытое чувство отчаяния и столь безмерную душевную усталость, что у зрителя невольно создается впечатление, будто он видит перед собою восставшие из дантова ада "погибшие поколения" (там же, 53).

В "Страшном суде" сказывается та же тенденция мастера. В.Н.Лазарев убедительно показывает, что здесь мы видим глубочайшее противоречие в самом методе Микеланджело, подчеркивая, что "пластическое мышление скульптора воздвигало столь непреодолимые преграды, что это мешало успешному решению поставленной им перед собой задачи" (там же, 85). Однако противоречие здесь имеет гораздо более глубокую основу, поскольку уходит корнями в самое существо



лично-материального восприятия бытия и жизни. Опираясь на из олированную человеческую личность, Микеланджело в отличие от Леонардо не приходит к распадению самой этой личности на отдельные и не связанные между собою бессмысленные части. Трагедия мировоззрения, в основе которого лежит лично-материальная эстетика, осознается им гораздо глубже и определеннее, чем это было у Леонардо. Эта трагедия у Микеланджело приобретает космические размеры. Если, по мнению Леонардо, в эстетике которого момент материальный часто почти целиком поглощал личностный момент, человеческое тело с радостью распадается на составляющие его элементы и растворяется в материальном космосе, так что дело здесь идет лишь о материальном разрушении грубо материалистически понимаемой личности, то у Микеланджело личность, оставаясь личностным же образом противопоставленной всему космосу, уже ощущает беспредельный ужас собственного одиночества и беспомощности перед этим космосом. В своей отъединенности она уже не может опереться и на другую, столь же замкнутую в себе и одинокую личность.

Поэтому "Страшный суд" Микеланджело имел для Высокого Ренессанса такое же примерно значение и тот же символический смысл, что и "Св. Иоанн" Леонардо или приятие тем же Леонардо (если верить Вазари) католичества, поскольку и то и другое является символом отречения от идеалов раннего Возрождения, когда эти последние оказались доведенными до своего логического завершения.. Этот момент хорошо подчеркнут В.Н.Лазаревым в заключительной характеристике "Страшного суда": "Работая над фреской "Страшный суд", Микеланджело хотел показать тщету всего земного, тленность плоти, беспомощность человека перед самим велением судьбы. Таков, несомненно, был его основной замысел. И для этого он должен был радикально изменить свое представление о человеке и человеческой фигуре, которая должна была бы стать хрупкой, легкой, бесплотной. Но как раз этого не произошло. Не так-то легко было ему расстаться со своими ренессансными героями. По-прежнему он изображает мощные фигуры, с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорошо развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах противоборствовать судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные. Из этого противоречия между глубоко пессимистическим замыслом и во многом сохранившим былой сенсуализм художественным языком рождается трагизм совсем особого рода. Обреченные на гибель титаны утратили то, что всегда помогало человеку в борьбе со стихийными силами. Они утратили волю. По-видимому, сам Микеланджело понимал, что подражание его позднему творчеству было губительно для художников. Иначе он не сказал бы копировавшим "Страшный суд" молодым живописцам: "Сколь многих из вас это мое искусство сделает дураками". В действительности оно так и получилось. Маньеристы начали усиленно черпать из творений великого мастера готовые мотивы движения, механически вырывая их из общего контекста. И результаты оказались плачевными: то, что у Микеланджело обладало большой внутренней выразительностью, в руках маньеристов превратилось в голый формальный прием, виртуозный, бездушный и холодный" (69, 98).

Тот же В.Н.Лазарев, рисуя общественную ситуацию в Италии середины XVI в., правильно указывает, что путь личных религиозных исканий был единственным путем, по которому возрожденческий художник мог пойти, не порывая с гуманистическими традициями Ренессанса и избегая полного личного растворения в контрреформационном движении. Микеланджело остается возрожденческим художником, но его поздние произведения ясно дают понять, что единственная оставшаяся возрожденческая черта позднего Микеланджело - его неоплатонизм. Христианская окраска этого платонизма не мешает объяснению основной тенденции всего творческого развития Микеланджело, а, напротив, подчеркивает ее. Духовное в творчестве позднего мастера впервые побеждает материальное. Неоплатонические мотивы поздней поэзии и не воплощенные окончательно замыслы скульптурных групп связаны с мыслями о неизбежности "двойной смерти".

"Пьета Ронданини, - пишет В.Н.Лазарев, - одно из самых трагичных по своему замыслу произведений Микеланджело. В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огромном мире. Мать прижимается к мертвому телу своего сына, не будучи в силах с ним расстаться. Она не плачет, не кричит от страха и ужаса, не ломает руки. Ее скорбь безмолвна. В этом тончайшем по своей одухотворенности образе Микеланджело передал то, что сам чувствовал и ощущал, - трагедию одиночества. Неустойчивые фигуры, охваченные единым, развернутым по параболе движением, приобрели чрезвычайно вытянутые пропорции, от столь излюбленного мастером энергичного контрапоста не осталось и следа, тело стало инертным и преувеличенно хрупким. Пластическая масса, которой всегда так дорожил Микеланджело, как бы растаяла, улетучилась, испарилась, духовному началу здесь, строго говоря, уже не с чем бороться. В этой скульптурной группе художник впервые преодолевает мучительный конфликт противоборствующих сил, но ценой предельного облегчения материи, приобретающей удивительную одухотворенность. Увлеченный к самому концу своей жизни все более нарастающей волной экзальтированной религиозности, Микеланджело приходит к отрицанию всего того, чему он поклонялся в молодости, и прежде всего к отрицанию цветущего обнаженного тела, выразившего сверхчеловеческую мощь и энергию. Он перестает служить ренессансным кумирам. В его сознании они оказываются поверженными, как оказывается поверженным и главный кумир Ренессанса - вера в безграничную творческую силу человека, через искусство становящегося равным богу. Весь пройденный им жизненный путь отныне представляется Микеланджело сплошным заблуждением" (69, 98).

Нам кажется, что лучше и нельзя формулировать трагическую сущность Ренессанса, чем это сделал В.Н.Лазарев в этих своих рассуждениях. Банальное мнение учебников, да и не только учебников, но даже и ученых-исследователей, о том, что Возрождение принесло человеку земные радости, что оно освободило его от средневековой ортодоксии и что оно прославило земную и уже освобожденную человеческую личность, это банальное мнение можно считать в настоящее время только жалким остатком былых либерально-буржуазных мечтаний. Ренессанс

действительно освободил человеческую личность, но сам же Ренессанс показал и то, как ничтожна эта земная человеческая личность и как иллюзорно мечтание ее о свободе. Заметим при этом, что буржуазно-капиталистический способ производства во всей своей ужасающей пустоте конкретно-жизненно еще не был знаком Микеланджело. Этот крах возрожденческой личностно-материальной эстетики дан у Микеланджело, скорее, только в виде смутного пророчества наступавших тогда страшных времен капиталистической эксплуатации человека человеком.

Все наши предыдущие выводы мы делали только на основании творчества Микеланджело в области изобразительных искусств. Но к тому же самому мы приходим и при изучении его литературных произведений.

### **Философско-эстетическая позиция в поэтическом творчестве**

Обращаясь к богатому поэтическому наследию Микеланджело, а до нас дошло свыше двухсот его стихотворений, и отталкиваясь, таким образом, от высказываний самого мастера, мы можем дать еще более определенную характеристику его эстетики.

Первое, на что мы здесь должны обратить внимание, есть опять-таки неоплатонизм Микеланджело, который, несомненно, является основным нервом его лирики. По поводу неоплатонических мотивов в лирике Микеланджело существуют самые различные суждения. Уже современники мастера находили неоплатонические мотивы в его стихотворениях, так что указание на неоплатонизм в поэзии Микеланджело стало традиционным. Вместе с тем существует тенденция преуменьшать значение неоплатонизма для Микеланджело и считать его только одним из этапов его духовной жизни, и притом не очень длительным.

С этим мнением, высказанным в статье А.Н.Эфроса "Поэзия Микеланджело", можно согласиться только в том случае, если понимать под неоплатонизмом преимущественно специальное учение об Эросе, с влиянием которого А.М.Эфрос связывает лирику Микеланджело период а 1530-х - начала 1540-х годов (см. 78, 357). Однако понимать неоплатонизм таким образом мы ни в коем случае не можем. Не можем мы понимать под неоплатонизмом и набор традиционных формул из сочинений Платона и платоников. В таком случае неоплатонизм для

Микеланджело оказывается действительно чем-то не очень существенным. Но если под неоплатонизмом мы будем понимать примат идеального над материальным и свечение этого идеального в материи, так что красотой выступает идеально оформленная в материи сама же идея, то Микеланджело оказывается самым настоящим неоплатоником.

Это будет еще более понятно, когда мы определим, какова специфика возрожденческого неоплатонизма по сравнению с античным. В возрожденческом неоплатонизме нет того эпического спокойствия, нет той обстоятельности и систематичности, которая свойственна неоплатоникам последних веков античности. Вместо этого в возрожденческом неоплатонизме мы находим трепетный энтузиастический восторг, страстную порывистость и жизненную напряженность в самых идеальных устремлениях. И если обыкновенная платоновская идея, развита

диалектически и взятая в своем логическом пределе, давала в античном неоплатонизме демонов, быков и героев традиционной мифологии, то для Возрождения последним пределом жизненного развития идеи красоты была идеально сформированная человеческая личность. Если принимать это во внимание, становится ясным наш тезис о том, что неоплатонизм - основной нерв, главный стержень и самый глубинный смысл поэзии Микеланджело. Именно о так понимаемом неоплатонизме говорит и А.М.Эфрос, когда он пишет, что "микеланджеловский неоплатонизм жизнен, но не эмпиричен, он связан с биографическими этапами, но не обусловлен ими - он принципиальнее, шире, глубже, это - явление мирозерцания и мироощущения художника, а не покров, не завеса, не псевдоним для фактов бытового порядка..." (там же, 355 - 356).

Учитывая эту жизненную напряженность возрожденческого неоплатонизма и особенный, свойственный Микеланджело волевой драматизм его художественных конструкций, мы не будем выискивать в его стихах логически законченной системы неоплатонического толка или же строгого логического развития тех или иных философских понятий. Но на основные черты его мировосприятия мы постараемся указать.

Для Микеланджело идея налична уже в необработанной материи, но от этого, конечно, эта необработанная материя, как таковая, еще ничего не представляет собою без активного воздействия на нее личности художника.

И высочайший гений не прибавит  
Единой мысли к тем, что мрамор сам  
Таит в избытке, - и лишь это нам  
Рука, послушная рассудку, явит.  
(60)<sup>1</sup>

В человеке его собственная плоть точно так же скрывает "добрые деянья души" (61), и нужно, чтобы другой человек сумел открыть это духовное начало, так же как художник открывает в камне присутствующую там идею красоты. Микеланджело отчетливо сознает, что человек "безволен и бессилён" (61) к духовному просветлению, если он замкнут в себе самом. Духовное начало в человеке является тем же, чем красота в природе, поэтому идею красоты постигает "светлый ум":

Безудержный и низкопробный люд  
Низводит красоту до вождельня,  
Но ввысь летит за нею светлый ум.  
(63)

У Микеланджело с его единым личностно-материальным восприятием бытия и жизни такое противопоставление духа и тела, идеальной красоты и материи отнюдь не ведет ни к какому дуализму. Опираясь в конечном счете на человеческую личность, Микеланджело именно в ней находит "единый лик красы неповторимой" (64). Воплощением такой красоты была для Микеланджело Виттория Колонна, откликом на смерть которой было стихотворение, откуда приведена эта строчка. Но со смертью возлюбленной не умирает красота, как с разрушением произведений искусства их

красота остается нетленной и вечной.

Здоровый вкус разборчиво берег  
 В первейшем из искусств произведенья,  
 Где тел людских обличье и движенья  
 Нам глина, мрамор, воск передает.  
 Пусть времени глумливый, грубый ход  
 Доводит их до порчи, разрушенья,  
 Былая красота их от забвенья,  
 Спасается и прелесть бережет.

(62)

С вечной красотой связана и истинная любовь. Микеланджело дает ясную картину постепенного просветления вполне материальной, завораживающей взгляд красоты, причем ее материальность и телесность, будучи идеально оформленными, не мешают этой красоте быть истинной.

Ты истинную видишь красоту,  
 Но блеск ее горит, все разрастаясь,  
 Когда сквозь взор к душе восходит он;  
 Там обретает божью чистоту,  
 Бессмертному творцу уподобляясь,  
 Вот почему твой взгляд заморожен.

(35)

Эта вечная власть истинной красоты над душой художника единственно и дает ему возможность торжествовать над косной материей, так что объективно данная красота и субъективный замысел художника сливаются здесь воедино. Поэтому мы отнюдь не можем считать Микеланджело каким-то субъективным идеалистом, исходящим в своей творческой деятельности из одного только субъективного произвола.

Так и в искусстве, свыше вдохновлен,  
 Над естеством художник торжествует,  
 Как ни в упор с ним борется оно;  
 Так если я не глух, не ослеплен  
 И творческий огонь во мне бушует,  
 Повинен тот, кем сердце зажжено.

(88)

Мы не можем не заметить, что в этом стихотворении, обращенном, видимо, к Томмазо Кавальери, Микеланджело говорит о той просветляющей силе истинной красоты, воплощенной в реальном человеке, которая вызывает любовь. Вот почему здесь перед нами образы художника и влюбленного сливаются воедино: просветляясь, объективная сила красоты равно вызывает любовь и творческий огонь. Но совершенная красота на земле - редкость, земная любовь неразрывно переплелась с жестокостью, земная красота - с гордыней (65). И все же Микеланджело в одном из последних своих стихотворений пишет:

По благодати креста и божьих мук  
 Я, отче, жду, что удостоюсь рая;  
 И все ж, пока во мне душа живая,  
 Земных утех все будет мил мне круг.

(105)

Вечная истина не может заставить забыть о земной жизни; это пишет тот же Микеланджело, который прежде, отвечая Джованни Строцци, сочинившему четверостишие на его "Ночь", утверждал:

Мне сладко спать, а пуще - камнем быть,  
 Когда кругом позор и преступленье;  
 Не чувствовать, не видеть облегченье,  
 Умолкни ж, друг, к чему меня будить?

Этой вечной двойственности Микеланджело не могли не сопутствовать вечная же борьба с самим собою, недовольство самим собою, бесплодная тоска, доходящая иной раз до прямого признания невозможности воплотить во временном вечное. Драматизм углубляется и осо знанием своего полного одиночества (46). Микеланджело раздираем противоречиями собственной природы, и свое ужасное состояние он описывает весьма ярко:

Не умудрен, не примирен,  
 Смерть дружественно встретить не могу я;  
 С самим собой враждуя,  
 Бесцельную плачу я дань слезам,  
 Нет злей тоски, чем по умершим дням!

.....

Скрыв истину, меня держали страсти  
 В своей смертельной власти;  
 Но срок их царства мне казался мал.  
 И длись он дольше: - Я бы не устал.  
 Влачусь без сил, - куда? Не знаю я...

(45)

Эта невозможность примириться в себе самом с самим же собою заставляет Микеланджело вечно корчиться и вечно каяться, но никогда это покаяние, как мы видели, не бывает окончательным.

Хочу хотеть того, что не хочу,  
 Но отделен огонь от сердца льдиной;  
 Он слаб; чертой несходно ни единой  
 Перо с писаньем: лгу - но не молчу,  
 Казнюсь, Господь, что словом ввысь лечу,  
 А сердцем пуст; ищу душой повинной,  
 Где в сердце вход, куда б влилось стремниной  
 В него добро, да гордость отмечу.

Причиной такой постоянной двойственности, такого метания между самыми

противоречивыми чувствами и настроениями являлась как раз цельность Микеланджело, его возрожденческая верность идеалу отдельной человеческой личности, доведенной до своего совершенства, и идеального, и чисто физического. Если у Микеланджело мы не найдем строгого и последовательного логического анализа этой основной проблемы Возрождения, то жизненно он прочувствовал все взлеты и падения, связанные с личностно-материальной эстетикой, с пониманием идеальной красоты как красоты чисто человеческой, идеального совершенства или совершенства личного. Микеланджело, как мы видели, знакомы и высочайшие вершины такой философии личности, когда эта личность оказывается духовно просветленной, до полного совпадения в ней идеального и телесного, но ту же личность он знает и в моменты ее чрезвычайного ничтожества и полного отчаяния в этом своем личностном самоутверждении. Являясь завершителем эстетики Высокого Возрождения, Микеланджело уже далек от наивного обожествления человеческой личности, ему известен и им яснейшим образом осознан человеческий же предел человеческого совершенства, но он, познав ограниченность и зыбкость своего идеала, не отказывается от него и чисто внешними средствами пытается утвердить его в мире. Это, как мы видели, ему не удастся сделать. Обращаясь к божеству, умоляя его о милости, о божественном свете, надеясь на эту милость и свет, устремляясь к ним со всей свойственной ему устремлениям мощью, беспощадно бичуя собственное несовершенство, Микеланджело не представляет себе другого, более высокого совершенства, не верит в милость и свет, так что оказывается погруженным в бездну отчаяния и страха "двойной смерти". Личность, принужденная осознать себя в себе и через самое же себя, действительно достигает у Микеланджело глубины такого самосознания, и вот тогда она оказывается материально и духовно изолированной в смиренной надежде, умоляющей об участии со стороны другой личности, но одновременно и не верящей в это участие.

Микеланджело и вместе с ним личностно-материальная эстетика приходят к естественному выводу, заключающемуся в невозможности построить совершенный космос, идеальный мир порядок средствами личностно-оформленной материи, поскольку вместо космоса получается хаос, в котором, полные безумного отчаяния и безнадежной тоски, носятся в вечном круговороте одинокие и неприкаянные совершенно сформированные идеальные личности, осознающие свою разобщенность, одинокость, беспомощность и свою противопоставленность всем у миру и друг другу. Вырваться из этого хаоса безнадежности и бессмысленности и осознать свое место внутри христианского космоса эта отдельная изолированная личность тоже не может, сколь бы она к этому ни стремилась. Последние стихотворения Микеланджело свидетельствуют об этом столь же ясно, как и художественные произведения мастера.

Прекрасным резюме внутренне трагической личностно-материальной эстетики Ренессанса может явиться на первый взгляд весьма странное стихотворение Микеланджело, написанное им около 1537 г. (53).

Здесь изображается какой-то Гигант, который ногами стоит на земле, а головой готов коснуться звезд и неба, хотя и не доходит до них. Его ноги выше земных вершин;

огромные горы представляются ему так, как мы представляем песчинки. Единственный глаз находится у него на пятке. Время свое он проводит в разрушении городов, в созидаании башен, тянущихся к солнцу, в попытках достигнуть неба, которого он все-таки не может достигнуть, и в скуке. Он стонет, и в его глазу появляются слезы от малейших песчинок и пыли, и тогда он чувствует неустойчивость в ногах и требует опоры. При этом Гиганте находится ленивая старуха, его кормилица и нянька, которая старается все время потакать его "слепой, алчной мести". Для этого она морит народ голодом, потому что не только кормит Гиганта, но и сама, бескровная и желтая, вечно ест и просит пищи, отнимая ее у людей, хотя в то же самое время сама себя проклинает и вообще никого и ничего не выносит. Сердце этой старухи - камень, рука - телесный брус, а в ее утробе - море и скалы. У этого Гиганта и его старухи семь порождений, вечно блуждающих по всей земле, вечно губящих справедливость. Тысячеголосые, они "вечной бездны стелют зев во мгле" и ловят для этой бездны жертв. Члены этих порождений обвивают нам тело, как плющ вьется по стене...

Это кошмарное стихотворение Микеланджело обычно толкуется аллегорически: Гигант - это "Гнев", старуха - это "Гордость", семь сынов - "Семь смертных грехов" или соответственно "Спесь", "Жестокость", "Жадность" и т.п. Однако в этом стихотворении нам даны такие образы, которые не поддаются никакому иносказанию. Всякие моральные и исторические толкования оставляют только смехотворное впечатление; нам думается, что здесь вовсе не аллегория, если под аллегорией понимать указание (хотя бы и живописное) на что-нибудь иное, выходящее за пределы данной образности. Эти страшные образы Микеланджело указывают не на что-нибудь иное, а на самих же себя, имеют свою собственную идею без всякого выхода во что-нибудь иное, т.е. образы эти нужно толковать не аллегорически, но символически, в том подлинном и специфическом смысле, в каком символ резко отличается от всякой аллегии.

И действительно, всмотримся в эти страшные образы Микеланджело. Без всякой аллегии они уже сами по себе говорят о каком-то титанизме, доходящем чуть ли не до небесного существования, охватывающем собою все мировые просторы, но с очень слабым зрением, к которому к тому же постоянно терпит ущерб от всяких пустяков. Живет этот Гигант пожиранием жизни обыкновенных людей; в этом помогает ему отвратительная старуха, тоже бесконечно жадная. Под пятой этого Гиганта и этой старухи гибнут все люди, а самому Гиганту от этого только скучно, и он постоянно стонет. Порождения этих чудищ - такие же аморальные чудовища, но они опутывают всю нашу жизнь. Здесь перед нами грандиозные образы существ, бесконечно занятых своим самопревознесением; но по своему смыслу эти существа при всем своем людоедском индивидуализме являются только жалкими ничтожествами, проклинающими самих себя...

Мы думаем, что все эти образы слишком богаты, чтобы подвергать их какому-то частичному аллегорическому толкованию. Они уже сами по себе рисуют человеческий титанизм, основанный на аморальном самоутверждении и самопревознесении и презирающий всех людей вплоть до их пожирания. Едва ли можно представить какое-нибудь еще лучшее изображение возрожденческого трагизма. Человеческий субъект,



взлелеянный Возрождением, оказывается просто-напросто каким-то никому не нужным и бесполезным, но в то же самое время исполненным аморального трагизма. Такова философско-эстетическая позиция Микеланджело, если ее формулировать в ее предельном завершении.

## **МОДИФИЦИРОВАННОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ (Поздний Ренессанс, или начало разложения Ренессанса)**

### **Глава первая. ПРОБЛЕМА МОДИФИЦИРОВАННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ**

#### **Черты самокритики в индивидуалистической эстетике Ренессанса**

Уже анализ Высокого Ренессанса достаточно ясно показал нам всю невозможность базироваться в эту эпоху только на личностно-материальной основе, только на одной персоналистической изоляции человека. Деятели Высокого Ренессанса твердо стоят на почве этого персонализма и даже стараются обосновать последний методами антично-средневекового неоплатонизма. Они, однако, глубоко чувствуют всю зыбкость и ненадежность изолированно-человеческого существования. Не удивительно поэтому, что в эпоху Ренессанса весьма быстро появляются и такие системы мысли, которые уже прямо хотят выйти за пределы человеческого индивидуализма и пытаются строить философию и эстетику на внеличностной основе.

Такого рода тенденции обнаруживает, например, весь XVI век.

#### **Модифицированный Ренессанс**

Здесь, однако, необходимо ввести один термин, который должен рассеять всякое недоумение, возникающее в связи с концепцией разложения Ренессанса. Дело в том, что критическое отношение к артистическому индивидуализму, которым пронизана вся эстетика Ренессанса, встречается в эту эпоху настолько часто и, можно сказать, решительно на всех ступенях ее развития, что может возникнуть вопрос: да можно ли вообще называть разложением или колебанием возрожденческой эстетики то обстоятельство, что выдвигаемый ею индивидуум не только прочен и устойчив, но часто и не прочен, и не устойчив, и как бы критикует сам же себя? Ведь такого рода неуверенность в понимании артистического человеческого индивидуума как основного первоначала мы находили еще у таких гениальных художников Ренессанса, прославленных на весь мир, как Боттичелли, Микеланджело или Леонардо. Получается, следовательно, что эстетика Ренессанса только и знала, что колебалась, и нигде не могла найти для себя прочного и окончательного выражения.

На это нужно сказать, что, во-первых, в таком колеблющемся характере Ренессанса для историка нет ровно ничего неожиданного или странного. Ведь все вообще исторические эпохи являются переходными, и все вообще исторические эпохи вечно колеблются; никакая и х кажущаяся принципиальная устойчивость не может помешать историку находить в них также и постоянную изменчивость. Во-вторых,

артистический человеческий индивидуум как принцип имеет гораздо больше оснований быть поколебленным, чем исходные принципы других эпох и культур. Ведь совершенно ясно, и это было ясно с самого начала, что изолированный человеческий индивидуум вовсе не является такой уж твердой и надежной основой для культурного строительства. Природа, как она трактовалась в античности, или монотеистическое божество, как оно трактовалось в средние века, были гораздо более мощными основами. И невозможно не заметить, как эти мощные основы находились постоянно в движении, как они постепенно менялись и как они наряду с полной верой в себя постоянно порождали и скептицизм, и даже полное неверие в себя.

Однако, в-третьих, нужно, конечно, прислушаться к тем возражениям, которые раздаются по поводу неуверенности возрожденческого индивидуума в самом себе и по поводу той его самокритики, которая с самого начала имела в эпоху Ренессанса. Петрарка, во всяком случае, человек Нового времени и гуманист от начала и до конца. И тем не менее уже ему принадлежат стихи, полные отчаяния, полные недоверия к себе и к жизни и выдвигающие на первый план противоречивость жизни и мысли, и противоречивость не только общую или принципиальную, но противоречивость мучительную и доходящую до полного отчаяния.

И это только еще XIV век. Поэтому, пожалуй, правильнее будет считать все такого рода неустойчивые моменты возрожденческого индивидуализма не просто его колебанием, разложением или самокритикой, но скорее некоторого рода модификациями возрожденческой эстетики. Это модифицированный Ренессанс.

Этот термин мы берем из общей эстетики. Ведь эстетика является наукой не только о красоте или о прекрасных выразительных формах, но и о таких выразительных формах, в которых красота вовсе не выдвигается на первый план.

Красота есть результат определенного рода соотношения общего и единичного, а именно результат их полного совпадения, доходящего до неразличимости. Но имеются ведь и другие формы соотношения общего и единичного. Безобразное, например, есть тоже эстетическая категория не в меньшей степени, чем прекрасное. В эстетике анализируются такие категории, как возвышенное и низменное, трагическое и комическое, ироническое и наивное, гротеск, бурлеск и пр. Все эти категории в эстетике часто называют эстетическими модификациями. Нам кажется, что термин "модификация" с большим удобством может быть использован при обрисовке также и эстетики Ренессанса. Будем считать основным принципом эстетики Ренессанса, как мы это проводим во всей нашей книге, артистический человеческий индивидуализм и вырастающий на этой почве гуманистически-неоплатонический или неоплатонически-гуманистический первопринцип. Но теперь допустим, что в эпоху Ренессанса существовали и многочисленные модификации такого принципа. Формально это явление можно считать тем или другим колебанием эстетики Ренессанса, той или иной ее тенденцией к разложению, той или иной ее формой самокритики. Для нас же этот вопрос является вопросом исключительно только терминологическим. Если кто-нибудь станет считать маньеризм не тенденцией Ренессанса к разложению, а самим Ренессансом, только взятым в определенном отношении, мы ровно ничего против этого

не имеем. Как доказывают некоторые искусствоведы, маньеризм пронизывает собою решительно всю возрожденческую эстетику. Но в таком случае это вовсе не разложение Ренессанса, а просто известного рода его модификация, давшая свою собственную эстетику, т.е. свою теорию, имеющую полное право на существование наряду с возрожденческим искусством, величавым, спокойным, полным гармонии и всякой естественности, включая естественность человеческого тела.

Выше мы сказали, что личностно-материальный артистизм превращался у многих прославленных художников Ренессанса в очень неуверенное и слабое сознание, доходящее до отчаяния, полное самокритики и трагизма. Почему все эти явления надо считать обязательно во возрожденческим разложением? Ренессанс вырос на артистическом индивидуализме. Но, например, в гелиоцентрической системе Коперника нет ничего ни индивидуалистического, ни артистического. Только с известным усилием мысли можно говорить, что в коперниканстве восторжествовала интеллектуальная сторона человеческого субъекта, и тогда индивидуалистическая основа Ренессанса как будто окажется нетронутой. Однако ясно, что при таком понимании коперниканства лучше называть его не разложением Ренессанса, а определенным его рода его модификацией. Также и Бруно не столько восхваляет человеческую личность, сколько растворяет ее в своей пантеистической Вселенной. И почему же это есть разложение Ренессанса? И Коперник и Бруно - самые настоящие возрожденцы. Но конечно, это не Николай Кузанский, не Платоновская академия во Флоренции, не Боттичелли, не Микеланджело, не Рафаэль. В таком случае оба течения мысли, математически-космографическое и пантеистическое, в сравнении с нетронутым артистическим индивидуализмом Ренессанса можно будет на равных правах считать как отклонениями от основного принципа возрожденческой эстетики, так и особого рода модификациями эстетики Ренессанса. Повторяем, для нас здесь вся проблема заключается не в существовании Ренессанса, но в эстетической терминологии, призванной фиксировать это существо.

### **Типы эстетики модифицированного Ренессанса**

Прежде всего здесь мы находим целое философско-эстетическое и художественное направление, которое не то чтобы подвергло сомнению самый принцип персоналистского неоплатонизма, но уже поставило вопрос о реализации идеи в материи, в то время как раньше это вовсе не было вопросом, а было непосредственной данностью; вопрос же заключался только в том, как описать и изобразить эту данность. В стиле этой проблематики изолированно ощущаемых идей и материи, воссоединяемых только в результате напряженной рефлексии, движется все направление так называемого маньеризма.

Тут же, однако, наступили и другие, более радикальные времена. Вдруг обозначилась потребность трактовать весь возрожденческий личностно-материальный мир совсем без всякой опоры на категорию личности, трактовать внелично, а тем самым, значит, и безлично. Но поскольку изгнание личностного начала отнюдь не сразу превращало мир в бездушный механизм, то еще долгое время мир трактовался

вполне одушевленно, хотя и внелично. В общем это был тот мир, который проповедовался в итальянском пантеизме XVI в.

Но и такой одушевленный и внеличный мир отнюдь не сразу получил для себя всеобщую и непротиворечивую значимость. Целый ряд итальянских пантеистов этого времени все еще никак не могли отказаться от личностных моментов как на вершине своей философско-эстетической системы, так и в ее нижних областях. Конечно, здесь проповедовался все тот же типичный для всего Ренессанса неоплатонизм в своем теперь уже внеличном построении. Но многие пантеисты этого времени увенчивали свою внеличную неоплатоническую систему вполне личным божеством, и даже создателем мира. Здесь это выглядело, конечно, как весьма резкое противоречие. Но противоречием была также и вводимая этими мыслителями обязательная опора на чувственный опыт и эксперимент, которые напрашивались сами собою ввиду прогрессирующего в те времена математического естествознания. Из пантеистов XVI в. всех этих противоречий избежал, может быть, только Джордано Бруно, у которого нет ни личного творца мира, ни изолированного чувственного опыта, а весь неоплатонизм приобретает небывало монистическую форму, и притом, конечно, внеличную. Философско-эстетическая система Бруно благодаря этому оказалась еще более ярким примером возрожденческого упадка и тем самым зарождения уже новых, отнюдь не возрожденческих систем философии, эстетики и естествознания.

В сущности говоря, также и система Фрэнсиса Бэкона отличается теми же противоречиями, что и итальянский пантеизм XVI в. Но неоплатонизм Бэкона принял уже совсем захудалые и местами едва заметные формы, а его опора на чувственность, в общем довольно близкая к Ренессансу, порою достигала уже совсем не возрожденческих форм, когда у него проповедовался тщательно проводимый индуктивный метод и научно-техническое осуществление разного рода астрологических, алхимических и вообще магических мечтаний. Все это вошло у Бэкона о наступлении новых времен с их новой философией и эстетикой, а также и с их новой наукой и техникой. Ренессанс шел здесь весьма заметно на убыль. Рассмотрим эти явления несколько подробнее.

## **Глава вторая. МАНЬЕРИЗМ.**

### **Философская снова маньеризма**

Одним из очень ярких признаков нарастающего падения Ренессанса является то художественное и теоретико-эстетическое направление, которое обычно носит название маньеризма. Сущностью маньеризма в эстетике Ренессанса является та рефлексия над искусством, которая уже ставит вопрос о соотношении творящего субъекта и сотворенного объекта. В основном проблема эта решается в духе общевозрожденческого неоплатонизма: божество мыслит и потому имеет идеи; в чистейшем виде эти идеи отражены у ангелов; в более сложном и материально-чувственном смысле эти идеи даны в человеке и бессознательно - в природе; человек мыслит и творит на основании чувственных данных, конструируя и проверяя их при помощи данных ему от бога и потому прирожденных внутренних форм. Так рассуждают

т два главных теоретика маньеризма, Джованни Паоло Ломаццо (164) и Федерико Цуккари (207). Однако весь этот неоплатонизм дается у этих авторов не в его непосредственном виде, т.е. не так, как он давался, например, у Николая Кузанского и у Марсилио Фичино, но в качестве ответа на вопрос: как возможно художественное познание и художественное творчество? Когда представители Высокого Возрождения пробовали рассуждать чисто теоретически о проблемах прекрасного или искусства, то все эти ответы, во-первых, отличались у них полной случайностью и отсутствием всякой системы. Во-вторых же, сам вопрос о возможности художественного познания или художественного творчества тут не возникал. В-третьих, наконец, все специфически возрожденческие рассуждения о красоте относились скорее к самому феномену красоты в его непосредственном воздействии на человека, но не к искусству как к такой области, которая вполне самобытна и специфична и требует для себя специальной рефлексии. Теперь же, во второй половине XVI в., возникла проблема именно обоснования художественного познания и творчества. Для ее решения был выдвинут старый и типичный ренессансный философский аппарат неоплатонизма, но он получил здесь новое назначение.

Вершина Высокого Ренессанса характеризовалась личностно-материальными методами, в которых пока еще не было сомнения как в таковых. В период же маньеризма как раз ставится вопрос об отношении личности к материи. Человеческая личность все еще трактуется как целиком определяемая божеством, но воспринятые ею божественные формы уже понимаются как субъективно-априорные. Ф.Цуккари выдвигает понятие внутреннего рисунка, который и делает впервые возможным как разбираться в чувственных восприятиях, так и творить художественное произведение. Чувственность несколько не отвергается. Но, по Цуккари, она необходимым образом обрабатывается и оформляется при помощи внутреннего рисунка в человеческом сознании. Этот внутренний рисунок человека настолько могуществен и богат, что он конкурирует как бы с самим богом и с природой. Во всяком случае он создает то, что Цуккари называет "земным раем", - совокупность всего прекрасного и всех произведений искусства, созданных человеком. Природа здесь тоже ослаблена в сравнении с ее высоковозрожденческими восхвалениями. В ней много не только красоты, но и безобразия, и материя здесь действует часто как самое настоящее зло, как активная противоположность добра. Художник должен подражать природе, но не слепо, а творчески. Нужно еще уметь выбирать одни из природных данных и отбрасывать другие.

Делается понятным также и то, почему деятелям маньеризма уже не свойственно воспринимать личностно-материальное бытие во всей его непосредственности. Маньеризм склонен к аллегоризму и символизму. Произведение искусства, конечно, и здесь все еще трактуется как воплощение тех или иных идеальных форм. Но поскольку уже поставлен вопрос о возможности воплощений идеальных форм в материи, постольку воплощение это не может быть всегда идеальным. Признаются возможными и самые разнообразные методы как воплощения идеи в материи, так и воплощения идеальной формы в соответствующем художественном произведении. Отсюда у

эстетиков и искусствоведов как раз и возник термин "маньеризм". Под "манерой" здесь понимается та разнообразная форма соотношения идеи и материи, вопрос о которой еще не ставился на ступени Высокого Ренессанса, где личностно-материальное бытие давалось только в своем непосредственном явлении, и если здесь поднимались вопросы о недостаточности личностно-материального бытия, то вопросы эти большею частью не выходили за пределы настроений и эмоций и не достигали пока степени теоретической и логической постановки проблемы.

### **Художественный метод маньеризма**

В сравнении с классическим Ренессансом маньеризм многие считали явлением упадочным, каковое суждение является чрезвычайно преувеличенным. Уже в классических произведениях Ренессанса, как мы видели, можно находить черты не полного совпадения идеи и матери и а, наоборот, их резкого противоречия. Начался маньеризм все в той же Италии и все в той же Флоренции, хотя и несколько позже, а именно около 1520 г. То, что такого рода направление имело ту же тенденцию, что и контрреформационная реакция, ясно само собою. Из итальянских маньеристов можно назвать Я.Понтормо, Дж.Б.Россо, А.Бронзино, Ф.Пармиджанино, Ф.Приматиччо, П.Тибальди, Б.Челлини, Б.Амманати, Дж.Вазари, Б.Буонталенти, из французов - мастеров школы Фонтенбло, из нидерландцев А.Блумарта, Х.Гольциуса, Ф.Флориса и Брейгеля Старшего, а из испанцев знаменитого Эль Греко. Еще раньше маньеристским художественным методом пользовался нидерландец Иероним Босх (ок. 1450 - 1516). Направление это господствовало по всей Европе вплоть до начала XVII в. О.Бенеш пишет: "Мы должны принять во внимание тот факт, что для всех художественных произведений, созданных в Нидерландах шестнадцатого века, - от конца очень короткого периода Высокого Возрождения с его классической уравновешенностью и до начала барокко - характерны экзальтация и возвышенность, законченное совершенство и утонченное мастерство в анатомическом изображении человеческого тела и композиционном контрапункте. Эти черты рассматриваются как "маньеристические". Отсюда вся эта эпоха позднего Возрождения, которая длилась почти целое столетие, также получила название "эпохи маньеризма" (15, 134).

Относительно итальянского и французского маньеризма тот же Бенеш пишет: "Первоначально школа Фонтенбло придерживалась флорентийской традиции. Джованни Баттиста Россо, прозванный Россо Фьорентино, приехав в 1531 г. в Фонтенбло, сразу стал там непререкаемым руководителем всех художественных начинаний. Искусство Россо находилось под двойственным влиянием Микеланджело и Андреа дель Сарто. Следуя манере своих учителей, он выработал чрезвычайно экспрессивный, почти преувеличенный стиль, где удлиненные фигуры, резкие контрасты, острые углы противоречили всякой гармонической округленности и уравновешенности. В таких его картинах, как "Снятие со креста" в Вольтерре (1521), проявляются тенденции к повышенной спиритуализации образов. Фигуры вздымаются по-готически и круто, и вся композиция явно обнаруживает те средневековые тенденции, которые сказывались и в искусстве Микеланджело. Подобную же направленность мы

замечаем в искусстве художника того поколения - Понтормо, чьи композиции пламенно и страстно вздымаются к небесам. С Понтормо и Россо начинается то, что мы в итальянском искусстве называем маньеризмом... Искусство маньеристов на севере и юге Европы на протяжении почти века ясно обнаруживало черты, сохранявшие свою действенность при различных изменениях. Та ким образом, долгую эпоху позднего Возрождения, следовавшую за очень короткой, почти эпизодической эпохой Высокого Возрождения, в истории искусства принято называть также эпохой "маньеризма". Маньеризм длился с 1520-х годов вплоть до начала семнадцатого столетия" (там же, 154).

В Северной Европе эпоха маньеризма "продолжалась дольше, чем на итальянском Юге, потому что в маньеризме, как мы видели, ожили вновь и трансцендентальность готического искусства, и его экспрессивность, то есть те качества, к которым Север всегда тяготел в соответствии со своим особым складом мышления. И если в Италии мощный реализм Караваджо покончил с маньеризмом в первые же годы семнадцатого века, то в остальной Европе он еще сохранился, незаметно, словно в сумерках, сливаясь с началом барокко" (там же, 169 - 170).

В результате всего сказанного относительно художественного метода маньеризма мы едва ли ошибемся, если будем констатировать черты маньеризма в той или другой мере, а также в том или другом смысле почти в течение всего Ренессанса, т.е. искусства XV - XVI вв.

Ради примера мы привели бы изображение ада и рая у раннего и позднего Босха: "Тема ада с его фантастическими обитателями и кошмарными мучениями начинает вытеснять из творчества Босха тему земной жизни. К этой теме Босх обращается уже в юности. Наряду с "Адом" из "Семи смертных грехов" от его раннего творчества сохранились две створки из не дошедшего до нас триптиха с изображением ада и рая. Как уже отмечалось, в изображениях ада Босх был более связан с традиционной иконографией и общими представлениями, чем в своих картинах земной жизни. Из средневековых литературных источников Босх заимствует идею о его устройстве. Ад разделен на несколько частей, в каждой из которых определенные грехи подвергаются соответствующему наказанию; они отделяются друг от друга ледяными реками или огненными стенами и соединяются мостами. Так сконструировал его грандиозное целое еще великий Данте. Облик обитателей ада складывался у Босха под влиянием многочисленных изображений страшного суда на стенах старых церквей и в народе дном лубке, дьявольских масок и карнавальных костюмов праздничных представлений, разыгрываемых на подмостках городской площади средневековья. Средневековая народная фантазия комбинировала демонические образы из частей всем известных животных, относимых к разряду "нечистых": жаб, змей, летучих мышей и т.п.

Ад ранних работ Босха населен этими пока еще вполне "реалистическими" с точки зрения средневековой иконографии гибридами: гады со змеиными телами, перепончатыми крыльями, жабыми головами и кошачьими когтями совершают в нем свое традиционное дело - мучают и потрошат грешников. Однако уже здесь дают себя знать, с одной стороны, безудержное воображение художника, а с другой ренессансная

конкретность его представлений даже о самых нереальных вещах. Грешников в аду подвергают мучениям на реальных кроватях с балдахинами, их варят в реальных котлах, расплющивают на реальных наковальнях; на первом плане нью-йоркской створки две человеческих головы, почти портретные, на коротких ножках и с алебардой на плече совершают своеобразный "ночной дозор" своих inferнальных владений. Это наполняет ранние босховские картины ада ощущением реальной жизни, только как бы вывернутой наизнанку, превратившейся в саркастическую пародию на повседневность, в ее темный негатив.

Впрочем, в ранних работах Босха ад строго локализован областью преисподней. Он живет в своем ритме, по своим законам, не вторгаясь в сферу земной жизни. Так, в "Семи смертных грехах" он присутствует лишь как вполне традиционное предостережение человека от грехов; в нью-йоркских створках ад строго противопоставлен раю как его полная противоположность, как зло добру, как вечное мучение вечному блаженству. В поздних работах Босха границы между адом, земной жизнью и даже раем начинают стираться. Ад как бы выплескивается в потрясающем многообразии своих фантастически реальных форм за сферу преисподней и начинает обнаруживаться не только среди привычных явлений повседневности, но и в райских садах Эдема. Он становится необходимым звеном в логической цепи человеческой жизни, чуть ли не ее целью и конечным результатом" (55, 29 - 30).

### **Культурно-историческое значение маньеризма**

В советской литературе имеется глубокий и сложный анализ проблемы маньеризма, принадлежащий В.Н.Гращенкову и заслуживающий внимания.

Прежде всего В.Н.Гращенков совершенно правильно критикует невероятную раздутость этой проблемы в искусствознании. Художники и искусствоведы, которым надоела простота и ясность Ренессанса и которые гонятся за изощренными и уродливыми формами искусства, всегда находили в маньеризме весьма подходящий материал, искажая тем самым и всю историю нового искусства, и вообще реалистические художественные методы. У В.Н.Гращенкова можно найти большую литературу по этому вопросу и необходимые критические замечания, которые для современного искусствоведа и эстетика, претендующего на передовой характер своего мышления, выражены у него в достаточно ясной форме (см. 37, 43 - 46).

Далее, В.Н.Гращенков очень хорошо говорит о зарождении и значении маньеризма в развитии европейского искусства и вообще культуры XVI в. в период разложения Ренессанса. "Классический идеал, - пишет В.Н.Гращенков, как он сложился в итальянском искусстве 1505 - 1515 гг., завершая собой все предшествующее развитие гуманистической идеологии, быстро утратил свое значение. И мировоззрение людей той эпохи, и ее реальная действительность явно с ним разошлись. Поэтому в итальянском искусстве после 1520 г. (в Венеции позже, после 1540 г., и в иной форме) можно заметить три тенденции. Одна, стремившаяся сохранить в неприкосновенности гармонический идеал Высокого Возрождения, все больше склонялась к формальному классицизму, лишенному серьезного содержания. Вторая, напротив, характеризуется



глубоко творческим преломлением происходящих перемен; рождается искусство, в котором сохраняется и углубляется гуманистическая сущность классического идеала, приобретающего теперь большую емкость, драматическую напряженность, трагическую противоречивость, сложность формального выражения (Микеланджело, поздний Тициан). Но одновременно возникает совсем другая реакция на начавшийся кризис классического искусства - антиклассический бунт ранних маньеристов. Они выступают против нормативной эстетики Высокого Возрождения, против ее совершенного идеала, извлеченного из "подражания природе", против ее гуманистического содержания... Их художественный язык обостренно-субъективен, условен и манерен в своей формальной изощренности. В их эстетическом искусстве порывы религиозной одухотворенности чередуются с холодным аллегоризмом.

Итальянский маньеризм возникает как прямое следствие кризиса культуры Возрождения и развивается в процессе нарастания этого кризиса. Антагонистичный Ренессансу, он не только рожден из его среды, но и продолжает жить рядом с ним. Маньеризм много заимствует из форм зрелого Ренессанса (ср. влияние искусства Микеланджело на итальянский и весь европейский маньеризм). В свою очередь элементы маньеризма проникают в искусство позднего Возрождения (например, влияние Джулио Романо и Пармиджанино на стиль Паоло Веронезе). Еще сложнее взаимоотношение ренессансных и маньеристических тенденций в искусстве Северной Европы" (там же, 48).

У В.Н.Гращенкова мы вообще находим прекрасное понимание состава, эволюции и трагедии европейского Ренессанса. Вот это рассуждение: "...Возрождение длительный, сложный и противоречивый процесс формирования новой европейской культуры. У него были глубокие предпосылки в социальной и духовной жизни позднего средневековья, он обуславливался многими конкретными экономическими, политическими и идеологическими факторами своего времени. Этот процесс совершался и в беспощадной борьбе, и в непрочных компромиссах со старым, средневековым миром. В конечном итоге его развитие сломало "духовную диктатуру церкви" (Ф.Энгельс), утвердило гуманистическое мировоззрение, привело к революционному преобразованию идеологии и всех областей культуры.

В Италии и других европейских странах Ренессанс имел свою богатую историю, каждый этап которой отмечен неповторимыми чертами. Гуманистический идеал, понимание классического наследия античности, формы реализма в искусстве, характер научного познания природы не оставались на всем протяжении Возрождения неизменными, но непрерывно наполнялись новым содержанием. Однако идейная и формальная система ренессансного мировоззрения не могла видоизменяться беспредельно. У нее было свое начало, была своя зрелость, означившая разрыв со средневековой культурой. У нее был и свой конец, когда, распавшись, она передавала свои важнейшие завоевания последующим историческим поколениям. Но как можно определить конец эпохи Возрождения? Без сомнения, не как однозначную и кратковременную акцию, которая может быть зафиксирована какой-нибудь точной датой. Как и сама эпоха, ее конец - длительный и многоплановый исторический процесс.

Катастрофические конфликты и перемены соседствуют в нем с медленным эволюционным преобразованием основных принципов гуманистической культуры" (37, 46 - 47).

Наконец, у В.Н.Гращенко мы находим также прекрасный анализ трагического кризиса Ренессанса в связи с эволюцией маньеризма: "Кризис Ренессанса был вызван столкновением его идейной программы, его духовных идеалов с социальной действительностью. Процесс феодализации, уничтоживший свободные города-коммуны, сложение абсолютных монархий, реформации и контрреформации - все это несло с собой гибель идеям Возрождения. Враждебная стихия нередко настигала эти идеи еще на подъеме, в пору их расцвета. И тогда, лишая своей прежней социальной базы, беззащитная перед силами зла, культура Возрождения в лице ее лучших представителей продолжала отстаивать свои идеалы. В неравной борьбе гармоническое и героическое мирозерцание Ренессанса приобретало внутренне противоречивый и трагический характер. Это тот "трагический гуманизм" позднего европейского Возрождения, о котором говорил А.А.Смирнов применительно к творчеству Шекспира" (там же, 47).

Так образовалась первая "трещина" в эстетике Ренессанса, возвещавшая его уже близкое падение. Другой такой "трещиной" явился итальянский пантеизм XVI в., который пошел еще дальше и вместо личностно-материального бытия стал выдвигать на первый план как раз именно безличную материю, хотя покамест все еще одушевленную.

### **Глава третья. ИТАЛЬЯНСКИЙ ПАНТЕИЗМ XVI В.**

Мы считаем необходимым говорить здесь именно о пантеизме, а не просто о натурфилософии, которой достаточно занимался и Высокий Ренессанс в период своего расцвета. Историки философии, а также и историки эстетики в ясной форме не выдвигают этот пантеизм итальянских натурфилософов XVI в. А между тем именно проповедь безличного начала и является тем самым, что привело цветущий Ренессанс к его дальнейшему падению. Правда, поскольку это был все еще Ренессанс, хотя и периода своего развала, отдельные возрожденческие черты были еще достаточно сильны и находились в открытом противоречии с основной пантеистической тенденцией.

#### **Бернардино Телезио (1509 - 1588)**

Телезио обычно рассматривается как чистый сенсуалист, утверждающий материальную природу как единственную доступную для человеческого познания субстанцию<sup>1</sup>, в которой материя является пассивным началом, а сухое и теплое, с одной стороны, и влажное и холодное, с другой стороны, - это два активных природных принципа, из различного смешения которых и состоят вещи. В таком понимании натурфилософия Телезио как философия всеобщего безличия указывает на прогрессирующий развал Ренессанса, основанного как раз на личностно-материальном понимании мира.

Обычно этот примитивный сенсуализм, основанный на чувственных восприятиях и некритически отвергающий разумное и математическое познание, считается чем-то невероятно прогрессивным. Но ясно, что он был прогрессом только ввиду своего предвестия последующей, действительно более научной и более прогрессивной философии XVII - XIX вв. Фактически для Высокого Ренессанса это если и было прогрессом, то, точнее будет сказать, прогрессирующим развалом Ренессанса.

Удержаться на позициях такого примитивного сенсуализма не мог даже сам Телезио, который одновременно с этим учил также о боге как творце мира и о его творениях, именно, о бессмертной душе и целесообразно устроенной природе. Такое жалкое противоречие уже само по себе говорило об упадке энергичного неоплатонизма времен восходящего и цветущего Ренессанса.

Необходимо, впрочем, сказать, что Телезио сам же не выдерживает предложенного им принципа абсолютного эмпиризма, выдвигая в других местах также и необходимую для науки деятельность разума. Его ученик Серторио Кватромани, излагая Телезио, прямо говорит о равноправии и одинаковой необходимости как чувственных ощущений, так и разума<sup>2</sup>. Не выдержано единство и в учении Телезио о материи. С одной стороны, она объявлена у него пассивным началом, активными силами в отношении которой являются тепло и холод. Тут тоже не все ясно, поскольку подлинным активным началом является тепло, или огонь, из которого, по Телезио, состоит небо. Земле же свойствен холод, а все вещи являются смешением тепла и холода. С другой же стороны, вопреки Платону и Аристотелю, материи у Телезио приписывается самодвижение, так что в конце концов остается неясным - пассивное ли начало материя или активное. Пространство объявлено уже однородным, хотя это противоречит учению Телезио о небесной теплоте и земном холоде. Но заговорить о беско нечности пространства Телезио еще не решается. Самое же главное то, что под влиянием ортодоксальной критики Телезио постоянно менял свои взгляды, используя все больше традиционные теологические материалы, пока, наконец, не заговорил о боге как творце мир а; в третьем издании своего сочинения о природе Телезио дает уже целый систематический трактат с доказательствами бытия божия<sup>3</sup>.

Но и без теологических привнесений натурфилософия Телезио поражает своей наивностью и фантастичностью. Этот философ в самом начале своего трактата утверждает, что он будет исходить только из тех данных, которые даются чувственными ощущениями. Но какое же ощущение говорит о том, что тепло и холод суть бестелесные начала? И какое ощущение говорит о том, что тепло только на небе, а холод только на земле? И что понимать тут под небом? О материи же Телезио говорит точь-в-точь то, что мы находим у всех платоников, и прежде всего у Платона и Плотина: "...она была создана (это богом, что ли, спросим мы? - А.Л. совершенно недвижимой, бездейственной и как бы безжизненной, невидимой и темной" (13, 125). И какое же чувственное ощущение могло бы говорить нам о так их свойствах материи? И дальше тоже: "...материя - телесна, едина, неспособна ни к какому действию и движению, невидима и черна" (там же, 127). О "черноте" материи следуют и дальше разные фантастические измышления, которые продиктованы чем угодно, но тол ько не

теми обыкновенными чувственными ощущениями, на которые Телезио хочет опираться во всем своем трактате. Его учение о материи - совершенно платоническое. Он прямо берет его из платоновского "Тимея", в котором материя, между прочим, трактуется гораздо о более материалистически, поскольку там не мыслится, чтобы материя была создана каким-нибудь богом. Что же касается критики аристотелевского перводвижателя, то она носит у Телезио просто смехотворный характер, потому что все свойства этого перводвижателя перенесены у него почему-то на какое-то небо, которое будто бы и вечно, и неподвижно, и всем движет, поскольку оно состоит из огня. Даже для начального и наивного эмпиризма XVI в. это звучит курьезно<sup>4</sup>. Вообще производит неприятное впечатление то, что под влиянием критики Телезио вносил в свой труд все больше и больше библейских цитат, вдаваясь иной раз даже в чисто богословские и якобы ортодоксально-католические рассуждения. Путаница в сочинении Телезио была настолько велика, что после его смерти книга в 1596 г. все же была внесена в Индекс запрещенных книг.

Впрочем, мы были бы неправы, находя у Телезио только одни противоречия. Наоборот, если иметь в виду пестроту, разнообразие и красоту чувственного мира, то в изображении такого мира Телезио является самым настоящим возрожденцем и в этом смысле подобного рода изображение никогда не потеряет прогрессивной исторической ценности. Но только Ренессанс Телезио есть Ренессанс периода разложения и падения, потому что свой гилозоизм и пантеизм он уже не способен согласовать с монотеизмом и личностно-материальной эстетикой. Эта последняя, особенно включая теорию творения мира и теорию бессмертной души, действительно находится у Телезио в резком противоречии с ярким сенсуализмом, который по-возрожденчески ярок, но не по-возрожденчески противоречив и сумбурен.

В заключение можно сказать, что в своем окончательном виде эстетика Телезио была только захудалым неоплатонизмом, который действительно основан на примате чувственного восприятия, но с такими обобщениями, без которых не могло появиться никакой науки и которые Телезио то беспомощно пытался вывести из голы чувственности, то наивно возводил к бессмертной человеческой душе и к ее надприродному творцу. Характернее же всего то, что и бог, и его творение, включая бессмертную человеческую душу и целесообразно построенную природу, оказывались, по Телезио, попросту говоря, безличными началами, которые так резко и отличают этого философа от восходящего и цветущего Ренессанса.

### **Франческо Патрици (1529 - 1597)**

Патрици продвинул еще дальше пантеизм Телезио, освободив его от слишком явных у Телезио элементов монотеизма. Пантеизм Патрици гораздо больше приближается к античному, т.е. вполне безличному пантеизму: у него выше всего - первосвет, а все мироздание, включая человека и отдельные материальные вещи, есть только иерархическая эманация этого первосвета. В последние века античности такой неоплатонизм был не только явлением вполне естественным, но даже и передовым по силе своей логики и диалектики и по размаху своей обобщенной антропологии,

психологии и космологии. Однако во второй половине XVI в. подобного рода неоплатонизм был несомненно явлением упадочным, если иметь в виду Ренессанс, поскольку здесь терялась характерная для этого последнего личностно-материальная основа. При этом не надо забывать, что гибель одной эпохи есть всегда зарождение новой, как правило, более совершенной эпохи. Поэтому позитивный характер неоплатонизма Патрици несомненно оказывался предшественником математического естествознания

Нового времени, так что безличностный характер его неоплатонизма как раз и способствовал упрочению математического естествознания последующих эпох.

Нам хотелось бы привести некоторые суждения Патрици в доказательство того, что это самый настоящий неоплатонизм, который производит даже впечатление перевода из Плотина. Вот, например, что мы читаем у Патрици о первоедином в связи с его всеприсутствием и всеотсутствием. "Прежде первого - ничто. После первого - все. От начала - все. От единого - все. От блага - все. От триединого бога - все. Бог, благо, единое, начало, первое тождественны. От единого - изначальное единство. От изначального единства все единства. От единства - сущности. От сущностей - жизни. От жизни - разумы. От разумов - души. От душ - природы. От природы - качества, от качеств - формы. От форм - тела. Все это - в пространстве. Все это - в свете. Все это - в тепле. Через них производится возвращение к богу. Он да будет подлинным пределом и целью этой нашей философии" (13, 148).

Самая настоящая неоплатоническая диалектика первоединого дается еще и в таком рассуждении Патрици: "Следовательно, единое содержало в себе все сущности, прежде чем они произошли вовне. И хотя содержало в себе все, не распространилось и не рассеялось во всем. Но, оставаясь единым, все это содержало в себе, а не было им содержимо. И постоянно обладает всеми вещами, но не обладаемо ими. И так как оно обладает ими и необладемо, нет среди сущностей ни одной, в которой оно не находилось бы.

Ибо, если бы единое не находилось везде, оно не обладало бы всем. И если бы оно не находилось повсюду, то оно само было бы содержимо чем-то и тогда не в состоянии было бы находиться везде. Если бы нечто содержало в себе единое, то оно и ограничивало бы его. И тогда нечто, меньшее бесконечного, ограничивало бы бесконечное и превращало бы его в конечное. И единое оказалось бы бесконечным от себя и конечным от другого. А это невозможно. Если же верно, что единое находится повсюду, ложным является [утверждение], что оно находится только где-то. И ложно [утверждение], что оно - нигде. А если неверно, что оно - нигде, то, стало быть, оно находится во всем. А если оно во всем, то и повсюду, в сущностях и в несущем. И повсюду, где оно есть, оно будет в себе самом, и все - в нем. Итак, единое и само находится во всех вещах и ни в чем не содержимо, но само содержит в себе все. И все находится в едином, но единым образом. И единое есть все, соединенное воедино. И единое есть все, и единое, да позволено будет так выразиться, есть всеединое" (13, 150).

Несомненный неоплатонизм, но с примесью типично возрожденческих

зрительных радостей, содержится у Патрици в следующем тексте: "Всякое познание берет начало от разума и исходит от чувств. Среди чувств и по благородству природы, и по превосходству сил, и по достоинству действий первое место принадлежит зрению. Первое же, что воспринимает зрение, - это свет и сияние. Благодаря их силе и действию раскрывается многообразие вещей. Свет и сияние, едва народившись, открываются зрению. Благодаря им древние люди обнаружили то, что вверху, в середине и внизу. А заметив, восхитились. Восхитившись, стали созерцать. Созерцая, начали философствовать. Философия же есть истиннейшее порождение света, восхищения и созерцания. Следовательно, от света (и его порождения - с ияния), первого по преимуществу из чувственно воспринимаемых вещей, от первого, открытого чувствам и познанию, мы начинаем основание нашей философии" (там же, 149).

Что же касается специально эстетики, то эстетика Патрици как неоплатоническая есть, в основном, учение о просвечивании идеального света в затемненных, вторичных вещах. Но в этой эстетике уже нет личностного энтузиазма Николая Кузанского, Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, как нет и личностно-материального мировоззрения великих художников Высокого Ренессанса.

В 1963 г. в Италии была опубликована неоконченная рукопись трактата Патрици под названием "Любовная философия". С этим трактатом нас хорошо знакомит А.Х.Горфункель (см. 35, 213 - 217)<sup>5</sup>, который к тому же набрасывает довольно обширную картину и вообще философии любви в эпоху Возрождения. Согласно анализу А.Х.Горфункеля, самым главным понятием в этом трактате является понятие филавтии, т.е. любви к самому себе. Всякая любовь, притом даже к другим людям, и всякая мораль основаны прежде всего на любви к самому себе, именно на этой филавтии. Об этом говорит как будто бы даже и Новый завет, согласно которому своего ближнего надо любить так, как мы любим самих себя. Бог тоже создавал мир не из любви к этому миру и вещам, но из любви к самому себе. Именно эта последняя только и могла побудить его к созданию чего-то иного, которое тоже должно было бы любить прежде всего самого себя. Здесь едва ли прав А.Х.Горфункель, полагающий, что в подобного рода учении мы находим у Патрици переход от неоплатонизма к позднему натурализму (см. там же, 215). Нет никаких оснований думать, что это какая-то бытовая и притом эгоистическая любовь. Нам кажется, что здесь нет противоречия даже с христианством, согласно которому бог вообще есть любовь в самом высоком и широком смысле слова. Однако А.Х.Горфункель совершенно прав, что подчеркивание именно этого момента "себялюбия" вполне свидетельствует о гуманистических тенденциях Патрици, поскольку гуманисты никогда не отрицали существования бога, но отличались только выдвиганием в понятие божества и человека одних моментов, а именно соответствовавших тогдашнему свободомыслию, и гораздо более слабой разработкой других моментов, а именно более аскетического характера.

Для истории эстетики этот неоконченный трактат Патрици далеко не безразличен. Достаточно упомянуть хотя бы о Марсилио Фичино, который, как мы знаем, комментировал платоновский "Пир" и тоже базировал эстетику по преимуществу на учении о любви.

### **Джордано Бруно (1548 - 1600)**

Бруно создал одну из самых законченных и непротиворечивых, одну из самых глубоких и интересных форм пантеизма в Италии XVI в. У него нет той путаницы, которую мы находим у Телезио и Патрици. Но, с другой стороны, всегда слишком раздували представление о Бруно как о предшественнике новоевропейского естествознания. Правда, страшный конец его жизни, а именно сожжение на костре, всегда заставлял всех сторонников научного прогресса преклоняться перед силой духа великого пантеиста и благоговейно склонять голо ву перед его стойкостью в борьбе против отживших средневековых идеалов. Но такое преклонение и благоговение, как бы они ни были у нас сильны, не должны заслонять перед нами подлинной картины замечательного мировоззрения Бруно. А мировоззрение это сводило сь к последовательному и с неумолимой логикой проводившемуся опять-таки все тому же возрожденческому неоплатонизму, на сей раз вполне лишенному всяких черт бытийного персонализма и, в частности, монотеизма. Поэтому-то в сравнении с Николаем Кузанским, Фл оренцийской академией и представителями вершимого художественного Ренессанса Бруно необходимо считать представителем уже позднего Ренессанса, чем дальше, тем больше склонного к разложению.

а) Последовательность неоплатонизма у Бруно проявляется прежде всего в том, что он отказывается от голого эмпиризма, который у Телезио выступал в виде ничем не мотивированного противоречия. С самого же начала Бруно признает права разума за основные и в к ачестве неопровержимой истины требует обязательной обработки чувственных данных на началах разума. Как передовой человек и сторонник науки, он, конечно, проповедует систему Коперника. Но она для него вовсе не есть результат одних только чувственных наблю дений. Ведь эти последние, если всерьез оставаться на их точке зрения, требуют как раз обратного, поскольку с точки зрения чувственного восприятия именно Земля остается неподвижной, а весь небесный свод оказывается движущимся вокруг Земли или по крайней мере в отношении неподвижной Земли. Систему Коперника Бруно считает результатом вовсе не чувственных, а чисто разумных построений, что и дает Бруно возможность тут же делать дальнейшие, тоже чисто разумные выводы.

Например, если для Коперника не существует никакого неба в сравнении с Землей, которая движется вместе со всем небом, то, значит вообще нет никакой разницы между Землей и небом. А если законы движения Земли и неба одинаковы, то, значит и пространство вез де однородно, и время также везде однородно. И если нет никакого пространственно достижимого неба, то, следовательно, мир бесконечен, а лучше сказать, и вообще существует бесконечное число миров. Но если мировое пространство бесконечно, то для Бруно это значит, что в мире нигде нет центра мира, или, лучше сказать, любую точку мирового пространства можно считать центром всего мира. Во всех такого рода заключениях Бруно вполне стоит на позициях новоевропейского естествознания, и, хотя он не астроном, его можно, если угодно, считать предшественником научного естествознания Нового времени. Однако

подобного рода подача взглядов Бруно представляет собою лишь результат весьма искусственного раздувания одних сторон учения Бруно и отстранения других его сторон, гораздо более ярких.

б) Именно, у Бруно мы находим последовательный неоплатонизм с очень развитой и безукоризненно проводимой диалектикой.

По Бруно, в мире существуют бесчисленные противоположности, но все они совпадают в одной неделимой точке, которая рисуется у философа вполне неоплатонически. Будучи таким целым, которое вне всех своих частей и вне каждой в отдельности, оно, это целое, тем не менее существует и во всех вещах мира, и в каждой из них в отдельности. Само будучи "совпадением противоположностей" (этот термин заимствован Бруно из сочинений Николая Кузанского), это целое, таким образом, и везде и нигде. Если взять божество в его изолированном виде, оно совершенно лишено всякого различия и представляет собою абсолютное тождество (см. 35а, 71 - 73). Однако, являясь самым настоящим божеством, оно находится не вне мира, а в самом мире и совпадает со всеми его отдельными элементами и моментами, что и заставляет нас считать Бруно принципиальным пантеистом. Термины "божество" и "божественный" прямо-таки не сходят со страниц сочинений Бруно, на которых он говорит о своих первых принципах. Разве не является это учение о целом и частях у Бруно самой настоящей диалектикой? По степени напряженности присутствия божества в мире Бруно разделяет все вещи на точки, атомы и монады. Однако основной онтологический принцип остается у Бруно неизменным. Это - все во всем (тут тоже нелишне припомнить античный неоплатонизм и Николая Кузанского).

У Бруно, далее, можно найти прекрасные страницы о диалектике общего и единичного, причины и цели, материи и формы. Члены этих противоположностей, по Бруно, различны. Тем не менее они всегда сливаются в одно нераздельное целое. Для нас особенно интересна его диалектика материи и движения. Отвлеченно, конечно, можно представить себе отдельно материю и отдельно движение. Тем не менее в действительности и фактически существует только диалектическое единство того и другого, а именно только самодвижущая материя. Материя поэтому вовсе не только потенция, как это можно было бы думать на основании учений Платона или Аристотеля, она есть бытие самодвижущееся, само себя определяющее, само ставящее себе цели и само их достигающее. Но существует также диалектическое соотношение и движения с мышлением. Различать их можно, но фактически это одно и то же. Поэтому мир и его движение тоже различны, а мировая душа и всеобщее движение мира также одно и то же. Но мировая душа движет миром целесообразно. Следовательно, в ней есть разум, который нужно отличать от мировой души. Все это, однако, есть абсолютно одно и то же, или, вернее, только иерархия одного и того же: единое как совпадение всех противоположностей; мировой, он же божественный, разум как принцип всеобщей целесообразности; мировая душа как принцип фактического осуществления разумной целесообразности и мир как результат осуществления первоначального единого при помощи целесообразности ума, самодвижения души и возникающего отсюда самодвижения материи.



Таким образом, мы находим у Бруно типичный и последовательный неоплатонизм, с точки зрения которого красота есть не что иное, как одушевленная Вселенная и одушевленные вещи, в которых отражается и осуществляется весь мир, вся мировая душа, весь мировой разум и всеобщая единая и нераздельная субстанция мира, в которой совпали все противоположности и пребывают в неразвернутом виде. Такого рода неоплатонизм ничуть не хуже неоплатонизма Николая Кузанского или Марсилио Фичино, т.е. оказывается явлением типично возрожденческим.

в) Тем не менее глубочайшим образом ошибется тот историк философии, а значит, и историк эстетики, который в неоплатонизме Бруно не увидит ничего нового, ничего такого, что резко отличало бы его и от Николая Кузанского, и от Фичино, и от великих художников в вершины Ренессанса. Ведь если не находить здесь ничего нового, то делается совершенно непонятной и та страшная катастрофа, которой закончилась жизнь Дж.Бруно. Ведь за неоплатонизм не сжигали ни Николая Кузанского, ни Фичино, ни Пико, ни Боттичелли, ни Микеланджело. Но в таком случае историк должен ясно ответить на вопрос: за что же, в конце концов, сожгли Джордано Бруно? Очевидно, вовсе не за неоплатонизм и вовсе не за гелиоцентризм. Ведь не сожгли же ни Коперника, ни Кеплера, ни Галилея. Бруно сожгли за безличный неоплатонизм, а не за неоплатонизм вообще, за борьбу с монотеизмом, за антихристианство, не говоря уже об антицерковности. Другими словами, как бы Бруно ни одушевлял свою Вселенную, он мог говорить о творце мира только в переносном смысле, а фактически никакого творца мира как надмировой абсолютной личности он никак не мог признать. Его пантеизм был слишком последовательной и слишком продуманной системой. Бруно не нуждался ни в каком творце мира, как не нуждались в нем и античные неоплатоники. Но ведь античные неоплатоники были язычники. И вот за свой языческий неоплатонизм Бруно и пострадал. Тут видно, что с Высоким Ренессансом совпадали общие контуры его неоплатонизма, но в то же время он был уже и отступником от Высокого Ренессанса, который базировался на личностно-материальных интуициях и некоторые представители которого были даже церковными деятелями или калялись в своих нехристианских чувствах, и калялись безо всякого принуждения, в глубине своей собственной духовной жизни и перед своей собственной совестью. Совсем другое дело Джордано Бруно, который был антихристианским неоплатоником и антицерковником в последней глубине своего духа и совести.

Здесь яснейшим образом выступает и соотношение Бруно с восходящей в те времена точной наукой. Отрицая всякие личностные подходы к бытию и взывая ко всеобщей закономерности, он, конечно, был предшественником новейшей точной науки. Но, будучи пантеистом и диалектиком неоплатонического типа, он, конечно, имел мало общего с этой точной наукой. Здесь достаточно указать хотя бы на его учение о магии, которая была для него самой точной и самой жизненной наукой, или на его бесконечные искания механического полуженения истинных умозаключений при помощи своеобразной машины на манер механизмов Раймунда Луллия.

Так можно было бы представить себе положение философии и эстетики Бруно в системе трех- или четырехвекового Ренессанса.

г) Уже на основании предыдущего можно сделать очень ясные выводы для эстетики Дж.Бруно. Но историку эстетики здесь особенно посчастливилось, поскольку Бруно написал трактат "О героическом энтузиазме" (1585), в котором выступают по преимуществу как раз эстетические категории, но, конечно, только в том смысле, в каком тогда мыслилась эстетика. Трактат этот очень богат по своим мыслям, и поэтому анализировать его целиком было бы здесь весьма трудно. Мы ограничились только главнейшим.

В этом трактате уже с самого начала обращает на себя внимание тезис о примате творчества над подражанием. Поэт не должен следовать каким-то внешним правилам. Настоящий поэт сам творит правила для поэзии. Поэтому систем правил столько же, сколько поэтов ( см. 19, 29 - 31). Это высказано у Бруно весьма настойчиво и убедительно, и для истории эстетики такого рода суждения, безусловно, имеют большое значение. Однако важнее другое.

Бруно находит в поэзии четыре главных элемента: любовь, судьбу, объект, ревность. Тут любовь не является низостью, неблагодарным и недостойным двигателем, но героическим властителем и своим собственным вождем. Судьба есть не что иное, как фатальное расположение и порядок событий, коим любовь в своей участи подчинена. Объект есть предмет любви и коррелятив любящего. Ревность, несомненно, есть стремление любящего к любимому, и это нет нужды объяснять тому, кто вкусил любовь, о которой напрасно пытаться говорить прочим. Любовь вознаграждает, потому что любящему нравится любить: "Тому, кто истинно любит, не хотелось бы не любить" (там же, 35). Уже здесь видно, что героический энтузиазм, о котором рассуждает Бруно в данном трактате-диалоге, не относится ни к области точных наук, ни к области политической или общественной и даже не к той области антицерковных настроений Бруно, за которую он отдал свою жизнь. Нет, этот героический энтузиазм есть поэтическая любовь, как мы сейчас увидим, к божеству (напомним, речь идет здесь вовсе не о каком-нибудь личном божестве) и ко всему божественному.

По Бруно, существуют два типа энтузиазма. Одни энтузиасты "показывают только слепоту, глупость и неразумный порыв, похожий на бессмысленную дикость". Другие же энтузиасты "пребывают в некоей божественной отрешенности, благодаря чему кое-кто из них действительно становится лучше обыкновенных людей". Итак, энтузиазм есть любовь к божественному. Но и такого рода энтузиазм тоже бывает двух родов: один более пассивный, а другой более активный.

"Одни, являясь местопребыванием богов или божественных духов, говорят и действуют удивительным образом, несмотря на то, что ни сами они, ни другие люди не понимают причины этого". "Другие, будучи опытны и искусны в созерцаниях и имея прирожденный светлый и сознающий дух, по внутреннему побуждению и природному порыву, возбуждаемому любовью к божеству, к справедливости, к истине, к славе, огнем желаний и веянием целоустремления обостряют в себе чувство, и в страданиях своей мыслительной способности зажигают свет разума, и с ним идут дальше обычного. И в итоге такие люди говорят и действуют уже не как сосуды и орудия, но

как главные мастера и деятели" (там же, 52 - 53).

В связи с этим Бруно весьма красноречиво рассуждает и о двух типах Амура - возвышенном и низменном (см. там же, 37 - 38). Созерцание тоже двух родов: "Всякая любовь происходит от созерцания: умопостигаемая любовь - от созерцания умственным путем; чувственная - от созерцания чувственным путем" (там же, 74). Поэтому любовь есть созерцание, а высшая любовь, будучи божественной, направляется к умопостигаемому предмету. В другом месте Бруно говорит о трех типах интеллекта: чистейшем, или небесном, демоническом, или героическом, и низшем, человеческом (см. там же, 80 - 81). Нечего и говорить о том, какому из этих трех типов интеллекта Бруно больше всего симпатизирует. При этом читатель впал бы в жесточайшую ошибку, если бы понял Бруно дуалистически и увидел бы в проповедуемой им любви лишь один спиритуализм. Тело здесь не только не исключаемая, но оно-то как раз и делает энтузиастическую любовь героизмом. "Всякая любовь (если она героическая, а не чисто животная, именуемая физической и подчиненная полу, как орудию природы) имеет объектом божество, стремится к божественной красоте, которая прежде всего приобщается к душам и расцветает в них, а затем от них, или, лучше сказать, через них, сообщается телам; поэтому-то благородная страсть любит тело или телесную красоту, так как последняя есть выявление красоты духа. И даже то, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших или меньших размерах, не в определенных цветах и формах, но в некоей гармонии и согласности членов и красок" (там же, 56).

Таким образом, героический энтузиазм, по Бруно, ни в каком случае не есть только чисто духовное чувство и только чисто духовный порыв. Наоборот, он охватывает также и все телесное, зажигая его своим духовным огнем, и через эту телесность он впервые только и становится в подлинном смысле героическим.

Подобного рода рассуждения Бруно свидетельствуют о тщательно проводимой последовательности его пантеизма. Раз все одушевлено и раз всеобщее одушевление - это и есть божество, то ясно, что правильное стремление к телу есть стремление к божеству, а правильное стремление к божеству обязательно есть также стремление и к телу, а это значит, и к душе, поскольку душа неотделима от тела, и к чистому разуму, который тоже неотделим ни от тела, ни от души, ни от космоса. Цитируемый нами трактат-диалог наполнен так ого рода рассуждениями. Но чтобы их понять, необходимо на каждом шагу помнить о пантеизме Бруно. Если мы хотя бы на одно мгновение представим себе божество Бруно как абсолютную и надмировую личность, мы тотчас же потеряем понимание героического энтузиазма, имеющего своим предметом именно божество. И если мы хотя бы на одно мгновение забудем, что тело и душа у Бруно при всем своем различии все же слиты в конечном счете в одно и неделимое целое, у нас ровно ничего не останется из того, что Бруно подлинно понимал под своим героическим энтузиазмом. Пантеистически трактуемый принцип "все во всем" тоже имеет основное значение для постижения окончательной сущности героического энтузиазма. У Бруно мы постоянно находим страстную полемику против

изолированного тела с его скотскими страстями. Та любовь, которую он проповедует, не имеет ничего общего с животными страстями тела, изолированного от души, от разума и от божества. Не будем приводить все эти многочисленные рассуждения Бруно о красоте души и тела, о красоте разума и божества, о красоте Вселенной. Мы только укажем на них (см. 19, 45; 49 - 51; 56; 60 - 61; 71 - 72; 94).

д) Из этого общего философско-эстетического учения Бруно сами собою вытекают и отдельные концепции, тоже полуфилософские, полуэстетические, но всегда обязательно пантеистические.

Так, например, мы несколько не удивимся, если найдем у Бруно рассуждения о душе как об организующей форме тела (см. там же, 60 - 61; 63). Это несколько не есть учение о примате души над телом. Это вполне естественная иерархия необходимых категорий, конечно, уже не специально аристотелистская, но специально неоплатоническая, при каковой иерархии хотя тело, взятое само по себе, и ниже души, взятой самой по себе, но оно так же необходимо для души в качестве ее осуществления, как и душа необходима для тела в качестве его формообразующего принципа.

Любовь, которая проявляется в героическом энтузиазме, имеет своим бесконечным объектом божество. Но, будучи связана с телом, она несет с собою и все телесные мучения, хотя и в преображенном виде (см. там же, 35 - 37; 43).

Не будем удивляться и тому, что героический энтузиазм и лежащая в его основе любовь к бесконечному ставят любящего, по Бруно, вне мира (см. там же, 68). И это не есть монастырское отшельничество и аскетизм, но сплошное полыхание телесных страстей в их преображенно-божественном виде.

Мудрец у Бруно, конечно, выше всякого становления и как бы парит над ним (см. там же, 44). Но это есть мудрость космического охвата и результат узрения великого в малом.

Конечно, Бруно с полной уверенностью восстанавливает древнее языческое учение о переселении душ (см. там же, 209), вполне гармонирующее именно с пантеизмом, а не с монотеизмом, а также античное учение о девяти космических сферах (см. там же, 207).

В общем героический энтузиазм у Бруно не прельщается текучим настоящим, но всегда припоминает вечное, всегда преобразует человека и пробуждает в нем память о вечном свете. "Энтузиазм, о котором мы рассуждаем в этих высказываниях и который мы видим в действительности, - это не забвение, но припоминание, не невнимание к самим себе, но любовь и мечты о прекрасном и хорошем, при помощи которых мы преобразуем себя и получаем возможность стать совершеннее и уподобиться им. Это - не воспарение над властью законов недостоинного рока в тенетах звериных страстей, но разумный порыв, идущий вслед за умственным восприятием хорошего и красивого и знающий, к чему следовало бы приспособляться в наслаждении; таким образом, от этого благородства и света вспыхивает он сам и облекается в то высокое качество и свойство, благодаря которым представляется знаменитым и достойным" (там же, 53).

Бруно не боится никаких крайностей при обрисовке своего героического

энтузиазма. Последний у него не только божествен, но прямо становится богом. А чего тут должен был бы бояться Бруно? Он говорит вовсе не о христианском боге, а о боге, который тождестве н с материальной Вселенной. И ему нечего бояться пылать божественным светом, потому что его героический энтузиазм не имеет ничего общего с монашеским аскетизмом. Рисуя свой героический энтузиазм, Бруно буквально "несется" как бы на каких-то поэтических к рыльях, и эта его безбоязненная дерзость и восторг, лишенные всякого малодушного опасения, не имеют никаких пределов. Вот, например, что он пишет о своем героическом энтузиазме: "Он становится богом от умственного прикосновения к этому божественному объе кту, и... его мысль занята только божественными вещами, и он высказывает нечувствительность и бесстрашие в делах, которые обычно больше всего воспринимаются чувствами и больше всего волнуют людей; потому-то он ничего не боится и из любви к божественному презирает другие удовольствия и совсем не думает о жизни. Это - не ярость темной жизни, которая, не раздумывая, не рассуждая, пренебрегая осторожностью, заставляет его блуждать по воле случайностей в порывах хаоса бури наподобие тех, которые, преступив и звестные законы божественной Немезиды, осуждены на истребление фуриями и поэтому взволнованы диссонансом как телесным в виде соблазнов, разрушений и болезней, так и духовным в виде нарушения гармонии сил познания и желания. Напротив, это - огонь, зажже нный в душе солнцем ума, и божественный порыв, расправляющий его крылья" (19, 53 - 54).

Героический энтузиазм влечется прямо к солнцу ума. Поэтому он и сам полон света, он - "чистопробное золото". Он есть внутренняя гармония. Но это гармония не только его самого, но и Вселенной. Ему не страшны никакие препятствия и даже никакие чудовища.

Он - сплошной закал и сплошная гармония, а все его жизненные инстинкты являются именно этой вечной жаждой божественного света и образуют гармоничный хор наподобие девяти муз (см. там же, 54).

Наконец, героический энтузиазм у Бруно вовсе не так прямолинеен, как это можно судить на основании его многочисленных высказываний. Наоборот, это постоянное восхождение к свету вселенского и божественного разума сопровождается также и известного рода укл онами, слабостями и даже падением. Однако для Бруно тут нет ничего страшного. Любые свои провалы героический энтузиазм всегда в состоянии преодолеть, чтобы продолжать свое восхождение. Это восхождение тернисто, но в конце концов оно безопасно и неодолимо ни для каких других сил. "Правда, иногда доверчиво идя следом за своим проводникам, Амуром, являющимся его двойником, он порой видит, что его усилия обмануты встречающимися препятствиями, когда, больной и неистовый, он бросает в пропасть любовь к тому, чего не может понять, и, смущенный неисчерпаемостью божества, опускает руки; однако вслед за тем он возвращается вспять, чтобы волею принудить себя к тому, чего не мог достичь умом" (там же, 54).

В заключение мы должны сказать, что эстетика героического энтузиазма у Бруно есть одно из самых замечательных явлений в истории эстетики вообще. Пантеизм был

и в античности, но он там еще не был противопоставлен монотеизму и потому не мог полностью осознать своего героизма и своего энтузиазма. Черты пантеизма были также и в средние века, и в эпоху Ренессанса. Но здесь они были сдержаны личностным принципом - то ли в виде концепции надмирового и личного абсолюта, то ли в виде попыток абсолютизировать чисто человеческую личность. Пантеизм Дж.Бруно не был связан никакими античными, никакими средневековыми и никакими возрожденческими принципами. Он конструировал пантеизм в самом чистом и последовательном виде, без всякого стеснения и без всяких оговорок. Поэтому и получилась у него концепция героического энтузиазма, поражающая своей смелостью и своими дерзаниями, не сводимая ни к безличному античному пантеизму, ни к средневековой, ни к Ренессансу. С точки зрения бесстрашного выставления человеческой личности на первый план это, конечно, Ренессанс. Ведь весь Ренессанс, а особенно Николай Кузанский, Флорентийская академия и великие художники возрожденческой вершины, тоже были своего рода героическими энтузиастами. Но всех их страшила трагедия изолированной человеческой личности, и если они увлекались ее самоутверждением, то скоро тут же и каялись в этом. Дж.Бруно эту одинокую человеческую личность обосновал своим пантеизмом, совершенно забыв и эпическую ограниченность античного пантеизма, и драматический трагизм Высокого Ренессанса. С точки зрения правоверного католичества Бруно был, конечно, полный перерожденец, которого не мучила никакая христианская совесть и который мог без всяких оговорок отдавать себя на волю своего героического энтузиазма. Это делает фигуру Бруно не только чрезвычайно яркой и оригинальной, но прямо-таки неповторимой. Свести его эстетику на позднейший материализм тоже нет никакой возможности. Это вполне оригинальная эстетика Ренессанса, но уже на путях его разложения, поскольку вместо личностно-материального понимания бога и мира здесь осталась только одушевленная и в то же время материальная Вселенная. Это предвещало последующие материалистические концепции, но такая эстетика ничего общего с ними не имела.

е) Прибавим к этому, что широта и бесстрашие философских горизонтов Бруно тоже вполне гармонируют с его эстетикой. Среди своих учителей он находит и античных пифагорейцев (см. 19, 64; 208), и платоников (см. там же, 64; 207), и неоплатоников (см. там же, 46; 60; 106; 208). Ветхозаветная "Песнь песней" у Бруно, можно сказать, на первом плане (см. там же, 43; 201 - 202). Он не боится также и христианских платоников, но, конечно, в соответствующем контексте, когда говорит о "каббалистах, халдеях, магах, платониках и христианских богословах" (см. там же, 207). Конечно, Каббалу привлекали и флорентийские неоплатоники, но они привлекали ее более или менее насильственно и почти против собственной совести; у Бруно была уже другая совесть, не монотеистическая, и потому ему не в чем было и каяться. Точно так же и астрологией занимались и Фичино и Пико, но им приходилось в этом каяться перед инквизицией. Что же касается Бруно, то он привлекал астрологию в самом прямом и искреннем смысле слова, никогда от этой астрологии не отказывался и ни перед кем не каялся. Она тоже была у него прямым следствием все того же

неоплатонического пантеизма с его обязательным учением о "всем во всем". А свое бесстрашие и силу воли Бруно доказал не только отказом своим друзьям пока яться перед церковью и не идти на сожжение. Даже на костре, когда тело его уже начало охватываться огнем и когда какая-то дружеская рука протянула к его губам распятие на длинном древке, Бруно не стал целовать это распятие и повернул голову в сторону. Трудно сказать, что более значительно у Бруно - сама ли его личность или его философия и философская эстетика. Один из старых и весьма известных историков философии, В. Виндельбанд, не понимая диалектики Бруно, сводит его философию на поэтическую фантазию.

Но и этот неокантианский историк, считающий всякое картинное изложение философии безвкусицей, все же высказал такое значительное суждение: "Эта система не является плодом работы строгого мышления над понятиями, но она замечательное создание метафизической фантазии, которая с художественным чутьем возводит новое здание астрономического исследования и, полная предчувствия, предвосхищает развитие современного мышления. Многие, а может быть и большая часть, в сочинениях Бруно неприятно поразит современное читателя, отчасти вследствие педантической обстоятельности, отчасти вследствие безвкусной страстности или фантастической произвольности и беспорядочности, наконец, в силу ребяческой ненаучности. Но при рассмотрении в целом, как того требует дух его системы, чистота его намерений и величественный дар комбинирования являются одним из тех памятников человеческого ума, которые в продолжение целых столетий сияют оживляющей и оплодотворяющей силой" (28, 64).

### **Томмазо Кампанелла (1568 - 1639)**

Эстетика Томмазо Кампанеллы в сравнении с Бруно представляет уже некоторого рода шаг назад. Он тоже неоплатоник. У него тоже мы находим на вершине бытия мир "первообразов", затем мир "метафизический" (или мир "духов" вроде средневекового учения об ангелах), далее - мир "математический", "временной" и "телесный" и, наконец, мир, данный прямому чувственному восприятию, т.е. мир данного конкретного расположения вещей (*mundus sensibilis*). Вся эта иерархия бытия, тоже согласно неоплатоническому образцу, трактуется как результат эманации из первоединой сущности. Однако этой неоплатонической картине совершенно не хватает того диалектического монизма и той красивой и непоколебимой иерархии бытия, которыми отличалась система Бруно.

Кампанелла внес существенное противоречие в эту систему и сверху и снизу. Сверху у него оказался личный бог как творец мира из ничего, а снизу заявляло о своей непоколебимой значимости самое обыкновенное чувственное восприятие, которое мешало самостоятельной логике понятий и ограничивало человеческое знание областью только явлений, понимая сущности как непознаваемую область.

Это противоречие пантеистической системы Кампанеллы с исторической точки зрения весьма характерно. По традиции Кампанелла все еще хватался за неоплатонизм. Но с другой стороны, успехи современного ему эмпиризма весьма его смущали и

заставляли вносить в с вою философскую систему весьма сильную струю уже невозрожденческого сенсуализма. А если к этому прибавить еще его учение о магии, которое у Бруно было только естественным результатом принципа "все во всем" или всеобщего согласия, то противоречие системы

Кампанеллы оказывалось еще более непреодолимым, потому что его нельзя было соединить ни с научным эмпиризмом, для которого Кампанелла требовал полной свободы, ни с христианским монотеизмом, на котором Кампанелла тоже весьма упорно настаивал.

Не удивительно поэтому, что современная нам трактовка системы Кампанеллы отличается весьма большой пестротой, и никак нельзя сказать, что односторонние истолкователи Кампанеллы совсем уже не правы. Ведь понятно, почему правоверные католики тянут его на с вою сторону, раз у него защищался основной церковный догмат о боге как о творце мира из ничего. Для пантеистического истолкования воззрений Кампанеллы тоже достаточно оснований, поскольку он проповедует повсеместную одушевленную материю. Вероятно, имеют солидные аргументы и те, которые понимают философию Кампанеллы как принципиальный деизм, поскольку у него выступает самый настоящий монотеистический бог и в то же время провозглашается полная свобода чувственного восприятия, полная свобода основанной на нем логики, гносеологии и науки, а тем самым и полная независимость от божества и его установлений. Если у Дж.Бруно чарует его героический энтузиазм, основанный на последовательно проводимом неоплатонизме и на активном самочувствии человеческой личности в пределах этого неоплатонизма, то у Кампанеллы слишком бросаются в глаза противоречия его системы и заигрывания с точными науками, свидетельствующие как о прогрессирующем развале Ренессанса, так и о прогрессирующем становлении новейшего естествознания.

В механике Галилея Кампанелла мало что понимал. Тем не менее самого Галилея он защищал как поборника свободной науки. С католичеством он тоже не порывал. Однако подлинной научной техникой для него была только магия.

Что можно сказать об эстетической значимости подобного рода противоречивой философской системы? Насколько эта эстетика яснейшим образом представала у Бруно как учение о красоте божественной Вселенной и тем самым о красоте каждого отдельного элемента тако й Вселенной, героически стремящегося слиться с божеством (оно же тут и материальная Вселенная), настолько эстетика Кампанеллы не в силах провести до конца неоплатоническую систему категорий; она вносит в нее весьма интенсивные научно-эмпирические элемент ы, для которых не было достаточных оснований в философской системе Кампанеллы и которые могли бы получить для себя обоснование только на путях дальнейшей, уже невозрожденческой науки.

Кампанелле принадлежит еще и общественно-политическая теория утопии, указывающая тоже на определенного рода эстетические установки философа. Но об этом мы будем говорить ниже (с. 565 - 567), там, где мы коснемся вообще этих теорий нисходящего Ренессанса.



## Глава четвертая. ФРЭНСИС БЭКОН (1561 - 1626) И ЕГО СИМВОЛИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

### Склонность к яркой чувственности - возрожденческое детище у Бэкона

Если твердо стоять на путях постепенного логического развития возрожденческой эстетики, то сейчас нам придется перенестись из Италии в одну из северных стран и поговорить о знаменитом основателе индуктивного эмпиризма в Англии Ф.Бэконе. Этому философу то же мало повезло в истории философии. Его всегда хотели сделать чистым эмпириком и чистым индуктивистом, тогда как он все еще продолжал собою линию Ренессанса, правда упадочного. Мы уже знаем, что оценка Бэкона как эмпирика, пытающегося хвататься за остаток платонизма или аристотелизма, нисколько не снижает исторической ценности подобного рода мыслителей позднего Ренессанса не снижает она и ценности самого Бэкона. О его эмпиризме и индуктивизме никак нельзя забывать; это всегда было у Бэкона, и этого нельзя отбрасывать. Наоборот, все его наивное и ребяческое бахвальство чувственными ощущениями, все эти заявления, что существуют только единичные вещи, вся эта борьба с человеческими предрассудками в науке, и все эти, иной раз слишком дотошные и скучные, и иной раз даже назойливые указания на эмпирию, на эксперимент, на терпеливый анализ наших ощущений, вся эта убежденность в абсолютной значимости человеческого знания - все это есть подлинное достояние Ренессанса, который всегда любил яркую чувственность и для которого факты человеческого опыта всегда играли первостепенную роль. Эта сторона философии Бэкона настолько много раз излагалась и анализировалась и настолько вошла во все учебники что мы сейчас даже не будем подробно касаться такого рода предметов, а вместо этого займемся другим. Это другое есть результат именно Ренессанса, и, кроме того, Ренессанса позднего, Ренессанса периода разложения.

Именно Ренессанс заставил Бэкона погрузиться в яркую человеческую чувственность и базировать все знание на чувственности. Но Ренессанс Бэкона, как и всякий поздний Ренессанс, уже не умеет безупречно объединить яркую человеческую чувственность и ее неоплавленное обоснование. Здесь мы тоже находим внеличностное построение человеческого знания и объективного мира как предмета этого знания. И покамест у Бэкона речь идет об установлении индуктивных закономерностей, тут как будто для него достаточно внеличностного мировоззрения. Но когда Бэкон начинает строить свою систему мира в целом, то здесь опять выступают на первый план его учения об идеальных и субстанциальных формах вплоть до учения о творце мира и о бессмертии души.

Традиционные изложения философии Бэкона грешат в двух направлениях: они основаны на непонимании возрожденческой яркой чувственности, лежащей в основе индуктивизма Бэкона, и они слишком пренебрегают антично-средневековыми элементами философии Бэкона, которые тоже делают эту философию возрожденческой, хотя и не очень легко формулируемой. Однако сводить всю эту философию только на один эмпиризм и индуктивизм - это значит отвергать подлинно

прогрессивный характер такой философии, поскольку она у философа сл ишком уж полна разного рода наивностей и детского барахтанья среди бесконечного моря чувственных вещей. Поэтому нам хотелось бы изложить эстетику Бэкона именно как определенный период Ренессанса и только после этого добиться подлинного понимания ее исторической значимости.

### **Главнейшие категории, вытекающие из фиксации яркой чувственности**

Прежде всего нам хотелось бы выдвинуть в воззрениях Бэкона на первый план именно то, что мы сейчас назвали яркой чувственностью, характерной вообще для всего Ренессанса. Еще раньше всякой теории индукции Бэкон погружается в материальный мир и буквально захлебывается в бесконечных проявлениях этого мира. Вот, например, как он описывает разные, по его словам далеко еще не все, состояния материи: "...сгущенное, разреженное; тяжелое, легкое; горячее, холодное; осязаемое, газообразное; летучее, связанное; однородное, текучее; влажное, сухое; жирное, тощее; твердое, мягкое; ломкое, тягучее; пористое, плотное живое, безжизненное; простое, сложное; чистое, содержащее примеси; волокнистое и жилистое; простой структуры или однообразное; подобное, неподобное; обладающее видом и не обладающее видом; органическое, неорганическое одушевленное, неодушевленное" (22, 1, 231-232). Бэкон говорит и о движениях материи (см. там же, 232 - 233).

Но, обладая таким ярким восприятием материально-чувственного мира, Бэкон все-таки не хочет оставаться в пределах слепой чувственности и пытается тем или другим способом эту чувственность обосновать. Однако невозможно обосновать слепую и текучую чувственность без расчленения ее на отдельные и уже устойчивые моменты и без опоры на те или иные принципы, уже не столь слепые и не столь текучие. Удивительным образом Бэкон ищет эту устойчивость не в чем ином, как в тех самых "формах", которые проповедовал Аристотель и даже еще Платон. Тут, однако, ради соблюдения исторической справедливости необходимо сказать, что Бэкону очень хочется поместить эти формы вещей в самих же вещах. Правда, это ему далеко не всегда удается, поскольку он сам же нередко говорит о бесформенной материи и об оформлении ее только нематериальными формами. Но о том, что всякая материя для него обязательно оформлена, есть целое рассуждение, так что даже и Библия, оказывается, стоит на его стороне, поскольку в ней нигде не сказано, что бог создал материю, но зато сказано, что вначале он создал небо и Землю (см. 22, 2, 305 - 307). Платон восхваляется у Бэкона за то, что он понял значение форм, или идеи, как "истинных объектов науки", но он резко критикуется за абстрактное существование форм, за то, что эти формы не помещены у Платона в самой же материи (см. 22, 1, 237).

Вообще необходимо сказать, что отношение Бэкона к Платону и Аристотелю весьма колеблется. То, что формы существуют у Бэкона не вне материи, ясно вытекает из только что приведенного рассуждения о Платоне. Однако в другом месте, понимая бесформенную материю Платона как публичную женщину, а формы материи как ее клиентов, он считает подобное понимание материи у Платона более правильным, чем у

других философов (см. там же, 190). С одной стороны, первоначатель Аристотеля относится Бэконом к разряду пустых слов, или к "идолам" слов, т.е. к тем словам, которые не указывают ровно ни на какой объективный предмет, поскольку они "проистекают из пустых и ложных теорий" (22, 2, 26). С другой стороны, однако, Бэкон говорит о "блестящей мудрости и добросовестности Аристотеля" (22, 1, 115). Вообще в сочинениях Бэкона можно найти как глубокие порицания по адресу Платона (там же, 351) или Аристотеля (22, 1, 218; 311 - 312; 322; 347; 429. 2, 24; 29; 34; 53; 147; 281), так и одобрение Платона (22, 1, 258; 313; 321; 324; 352. 2, 132). Аристотеля (22, 1, 115; 120; 160; 161; 233; 235; 248; 292; 319; 326; 331; 350; 353; 405; 430 - 433. 2, 134; 145) и их обоих вместе (22, 1, 321). Иной раз порицания и похвалы высказываются в одном и том же месте (22, 1, 219; 244; 255; 273; 354; 408; 422 - 423; 426 - 427. 2, 60; 325; 332), а иной раз критика того и другого философа объединяется; иногда тут же выступают и другие античные философы (22, 1, 117; 120; 240 - 242. 2, 37; 41 - 42; 59; 285; 304 (в пользу Демокрита); 306; 474). Эта весьма развязная и самоуверенная критика античных философов сопровождается у Бэкона полным незнанием неоплатонизма, поскольку он ни разу не цитирует ни Плотина, ни Порфирия, ни Ямвлиха, а три места с упоминанием Прокла состоят из общих слов и конкретно ни о чем не говорят (22, 1, 120; 249. 2, 59).

Итак, с античной философией Бэкону совершенно не везет. Он ее плохо знает и путается в ее оценках. Зато одно убеждение трактуется у Бэкона весьма твердо и уверенно: материя бесконечно разнообразна, и понять ее можно только при помощи учета функционирующих в ней форм. Что же такое форма у Бэкона?

### **Учение о формах**

Прежде всего, рассуждая, например, о теплоте, Бэкон просто отождествляет форму тепла и его "истинное определение" (см. 22, 2, 122). Поэтому задача метафизики, по Бэкону, заключается в сведении всего многообразия вещей к "простым формам" (см. 22, 1, 239 - 240). Без знания форм изучение материи несостоятельно. Открытие форм способствует распознаванию "природ" или материальных качеств (см. 22, 2, 85). Изучение разных материй приводит к установлению постоянных форм (см. там же, 91, 92 и сл.). Поэтому только форма вещей и помогает разобраться в бесконечном разнообразии случайных проявлений этих вещей (см. там же, 140); "За открытием форм следует истинное созерцание и свободное действие" (там же, 84); "Таким образом, исследование форм, которые (по смыслу и по их закону) вечны и неподвижны, составляет метафизику, а исследование действующего начала и материи, скрытого процесса и скрытого схематизма (все это касается обычного хода природы, и не основных и вечных законов) составляет физику" (там же, 90 - 91). Итак, формы вещей, являясь определением, вскрывают их подлинный смысл, вечный и неподвижный, который можно исследовать не на путях физического изучения природы и ее причин, но на путях сверхприродной метафизики. Об этой метафизике Бэкон часто говорит в тонко весьма хвалебном, потому что физика у него изучает только фактически действующие причины, метафизика же - именно только формы и конечные (целевые)

причины (см. 22, 1, 220 и слл.; 236 и слл.; 240 и слл. 2, 90. Ср. там же, 242).

Однако в своем анализе формы Бэкон идет гораздо дальше. Он пишет: "...если форма вещи есть сама вещь и вещь не отличается от формы иначе, чем явление отличается от сущего, или внешнее от внутреннего, или вещь по отношению к человеку от вещи по отношению ко Вселенной, то отсюда вообще следует, что никакую природу (физическое качество. - А.Л.) нельзя принимать за истинную форму, если форма не убавляется всегда, когда убавляется сама природа, и подобным же образом не увеличивается всегда, когда увеличивает ся сама природа" (22, 2, 104). В этом рассуждении необходимо находить следующие пять мыслей.

Во-первых, форма вещи отличается от самой вещи, как ее сущность отличается от ее явления. Во-вторых, сущность вещи и есть ее внутренний смысл, а сама вещь есть внешнее явление этого смысла. В-третьих, форма вещи соотносит эту вещь со Вселенной. Сама же вещь расценивается только в отношении человека. В-четвертых, эти противоположности (сущность и явление, внутреннее и внешнее, вселенское соотношение и человеческая оценка) совпадают в одном и том же единстве и притом настолько, что форма вещи уже ничем не отличается от самой вещи. В-пятых, наконец, форма вещи хотя по своему смыслу и есть нечто неподвижное в отличие от самой вещи, тем не менее она отражает на себе все изменения вещи, и эти последние возможны только благодаря вечной изменчивости формы вещи (см. там же, 130; 142 - 143). Другими словами, форма вещи есть не только сущность вещи, но текучая сущность вещи, поскольку вещь эта постоянно "течет". Все это рассуждение Бэкона необходимым образом ставит эту теорию формы в контекст антично-средневекового аристотелизма, хотя имеются и отличия, о которых мы еще скажем. Для нас здесь пока важно то, что, как бы Бэкон ни оспаривал платоно-аристотелевское учение о формах, сам он, несомненно, стоит на почве именно этого антично-средневекового аристотелевского платонизма, если не прямо неоплатонизма.

Далее, так понимаемая форма является еще и законом для своего вполне противоречивого проявления. Красный цвет находится и в розе, и в радуге, и в лучах опала или алмаза. Тем не менее, однако, это есть один и тот же красный цвет, или, точнее, одна и та же форма красного цвета, хотя проявление такой формы везде разное (см. там же, 114 - 115). При этом Бэкон употребляет чисто средневековый термин "actus purus", т.е. "чистый акт", или "чистое действие", где латинский термин есть несомненный перевод аристотелевского термина "energeia"<sup>6</sup>.

Само собой разумеется, что Бэкон, имея в виду такое учение о формах, никак не мог останавливаться на индукции через простое перечисление. В своих попытках дать точную форму индуктивного метода он никогда не забывал, что никакие единичные вещи и никакая и x механическая сумма не могут создать той общности, которой добивается всякая индукция. И в самом деле, если мы наблюдаем закон падения тела в данном месте, то какая гарантия, что этот закон соблюдается и во всех точках земного шара, и на Луне, и на всех планетах, и вообще на всех небесных светилах? Ясно, что, произведя несколько наблюдений, мы часто начинаем тут же видеть и ту общность, которая сама не дана в единичном явлении, но на которую сумма этих единичных

явлений все же указывает. И вот это обострительство Бэкон как раз весьма хорошо понимает, что делает ему честь, поскольку сам он ровно ничего не допускает, кроме единичных вещей. Тут-то как раз и помогает ему принцип формы вещей, которая всегда есть та или иная общность. За такую индукцию при помощи обобщенных форм Бэкон даже хвалит Платона, хотя его и не устраивает платоновская изоляция форм-идей от вещей (см. 22, 2, 64).

Обобщенный характер этих форм, по Бэкону, не всегда одинаков. Есть формы более простые и общие, и есть формы вторичные, более сложные (22, 1, 238). Так, например, количество есть "наиболее абстрактная и легче других отделимая от материи форма" (там же, 2 48). Сама форма не есть производящее начало, но это только потому, что и само производящее начало тоже предполагает свою собственную форму (см. 22, 2, 125), не говоря уже о том, что и вообще всякий "схематизм" тоже предполагает свою форму (см. там же, 21 6). Так или иначе, но без обобщенного действия форм все существующее рассыпалось бы в хаос. Материя стремится к хаосу, но сдерживается Амуром, который побеждает Пана (см. 22, 1, 197); этого Пана Бэкон по ложной этимологии понимает именно как "Все" (см. там же, 190 - 191).

В таком оформлении материи при помощи субстанциальных форм Бэкон не знает никакого удержу. Он прямо заявляет, что созданная богом материя бесформенна, а свою форму она получает от Логоса, с которым, согласно позднейшей античной традиции, Бэкон отождествляет Гермеса (см. там же, 190 - 191). Божественная природа бесконечно выше человеческой, она творит мир из ничего и управляет всем его движением и всей материей (см. 22, 2, 270; 334 - 335). Получается, таким образом, что уже в самом боге имеются творящие формы-идеи (см. там же, 76). "Идеи божественного разума" - "знаки создателя на созданиях, запечатленные и определенные в материи посредством истинных и тончайших черт" (там же, 77). Мало того "вообще же только богу (подателю и творцу форм) или, может быть, ангелам и высшим гениям свойственно немедленно познавать формы в положительном суждении при первом же их созерцании" (там же, 113); этого не дано человеку, который приходит к идеям и формам после длинного ряда усилий, после всякого рода наблюдений и экспериментов. Не удивительно поэтому, что всю философию Бэкон делит на учение о боге, учение о природе и учение о человеке (см. 22, 1, 289). Против безбожия он даже не находит достаточно сильных и резких слов, считая, что только поверхностная наука удаляет нас от бога, "глубины же философии обращают умы людей к религии. Ведь, когда ум человеческий созерцает рассеянные всюду вторичные причины, он порой может остановиться на них и не идти дальше; но, когда он охватил их цепь целиком, объединил и связал друг с другом, он неизбежно воспаряет ввысь, к провидению и божеству" (22, 2, 386).

Такие термины, как "сущность" (*essentia*) или "бытие", "сущее" (*ens*), вообще занимают значительное место в текстах Бэкона. Он прямо говорит о "сущностных формах вещей" наряду с "признаками вещей" (см. 22, 1, 237); о "бытии" (*ens*) или "небытии" наряду с "привходящими качествами сущего" (здесь тоже термин "*ens*", причем говорится даже о "трансцендентности" такого рода качества) (см. там же, 213);

о понимании "всего сущего в целом", которое содержит в себе все прошедшее, все настоящее и все будущее (см. 22, 2, 258); об "истинной форме" как о выводящей "природу из источника какой-либо сущности, которая пребывает во многом и, как говорят, более известна природе, чем сама форма" (там же, 85); о форме вещи как о "самой в максимальной степени вещи" (*resipsissima*) (там же, 104). Вполне неоплатонически звучит такая фраза у Бэкона: "Дело и цель человеческого знания в том, чтобы открывать форму данной природы, или истинное отличие (*differentia vera*), или производящую природу (*natura naturans*), или источник происхождения (*fons emanationis*)..." (там же, 83). (К сожалению, в цитируемом у нас переводе не проставлены те латинские термины, которые мы в этой фразе употребили согласно латинскому подлиннику Бэкона, а без них неоплатонизм этой фразы делается почти незаметны м.) Безусловное значение формы-идеи для вещи Бэкон трактует весьма часто и убедительно. Если существует форма, значит, существует и соответствующая ей природа (качество вещи), а если нет формы вещи, то нет и самой вещи. И если форма вещи сначала была, а потом ушла из вещи, то, значит, и вещь сначала была, а потом перестала быть. Точно так же и форма вещи возможна только при существовании самой вещи; а если нет вещи, то нет и формы вещи (см. там же, 85).

Таким образом, даже и без теории божества формы, о которых трактует Бэкон, весьма близки не только к платоновским идеям, не только к аристотелевским формам, но и к неоплатоническим идеям, из которых эманурует все сущее. Эти формы у Бэкона и определяют собою смысл вещей; тут Бэкон говорит не только о формах как об истинных определениях вещей и как об их истинных отличиях, но это есть для него "сущности вещей", то "самейшее", что есть в самой вещи, самый "закон" ее существования, и притом закон "чистый", т.е. взятый вне своего вещественного воплощения. Это последняя и конечная, "целевым образом" "производящая природа".

### **Критика популярных интерпретаций Бэкона**

Все приведенные нами выше материалы, по Бэкону, рисуют нам в конце концов весьма противоречивую картину. Не удивительно, что эта противоречивость всегда смущала исследователей Бэкона, и в погоне за ясностью понимания многие рисовали его философию весьма односторонне.

Во-первых, находились исследователи, которые основывались исключительно на весьма ярком у Бэкона оперировании чувственными вещами или на его индуктивном методе, для которого Бэкон, пожалуй, действительно является чуть ли не первым теоретиком в новой Европе. При таком подходе к Бэкону все его рассуждения о формах вещей и тем более о божестве как о форме всех форм приходилось считать у Бэкона совершенно несущественными, случайными и только какими-то поэтическими или мифологическими украшениями.

Во-вторых, те, кто хотел находить у Бэкона антично-средневековое учение (т.е. в основе платоническое) о формах, всегда могли опираться на множество соответствующих текстов из сочинений Бэкона, что и давало повод отстранять его чувственно-индуктивную теорию на задний план. Получалось, что Бэкон ничего

нового не создал, а только перефразировал платоновские, аристотелевские и неоплатонические теории тысячелетней давности.

В-третьих, в текстах Бэкона, несомненно, получали для себя некоторого рода основание и те, кто считал, что вся система Бэкона раздирается основным противоречием, поскольку и в неоплатоническом духе, и в духе новоевропейского индуктивизма у Бэкона можно найти много достаточно ярких и убедительных рассуждений.

В-четвертых, наконец, было много и таких исследователей, которые, признавая основное противоречие системы Бэкона, считали его вполне естественным и исторически вполне необходимым ввиду переходности той эпохи, в которую Бэкон мыслил и писал.

Кажется, ни одна из этих интерпретаций Бэкона не может выдержать в настоящее время никакой критики ни в историческом смысле, ни в теоретическом. Если взять первую интерпретацию, то, конечно, для нее можно привести из сочинений Бэкона сколько угодно мест. Кое-кто в данном случае даже прямо приравнивал философию Бэкона к античному атомизму Демокрита и Эпикура. Действительно, Бэкон в одном месте пишет: "С неизбежной необходимостью, таким образом, человеческая мысль (если она желает быть последовательной) приходит к атому, который есть истинно сущее, обладающее материей, формой, объемом, местом, сопротивляемостью, стремлением, движением и эманациями и который также при разрушении всех естественных тел остается непоколебимым и вечным" (22, 2, 335). После подобного заявления Бэкона, казалось бы, и говорить не о чем. Но прямое и буквальное использование этого заявления Бэкона является весьма некритическим. Ведь как бы ни понимать форму Бэкона, она у него ни в коем случае не есть одновременно и материя. Как же это атом объявляется содержащим одновременно и форму и материю и в то же самое время оказывается последней основой всякого бытия? Кроме того, у Бэкона имеется много таких мест, где атом понимается отнюдь не по Демокриту.

Сам атом, по Бэкону, вовсе не есть только минимальное тельце. Самое главное то, что в глубине атома залегает некоторого рода извечное стремление, которым только и объясняются все эти необычные функции атома, в результате которых возникают все вещи, все их движения и весь мир. Это стремление на своем мифологическом языке Бэкон называет Купидоном или Амуром и пишет: "Этот Амур, как мне кажется, есть стремление, или побуждение, первичной материи, или, чтобы яснее выразиться, естественное движение атома. Ведь это та самая сила, первоначальная и единственная, которая создает и формирует из материи все сущее. Она вообще не имеет родителя, т.е. не имеет причины, ибо причина - это как бы родитель следствий, а у этой силы вообще не может быть в природе никакой причины (мы не говорим здесь о боге). Ведь нет ничего, что было бы раньше ее самой, следовательно, никакого производящего начала; нет ничего более близкого природе, следовательно, ни рода, ни формы. Поэтому, какова бы она ни была, она положительна и невыразима (*surda*). И даже если возможно познать способ ее существования (*modus*) и ее движение (*processus*), она тем не менее не может быть познана через причину, так как, являясь после бога причиной причин,

она сама не имеет причины" (там же, 260 - 261). Это "амурное" учение об атомах можно понять только как полное ниспровержение Демокрита и Эпикура.

В другом месте Бэкон настолько выделяет атомы из всего существующего, что отрицает в них наличие каких бы то ни было реально-физических свойств, так что эта теория напоминает собою нечто вроде средневекового апофатического богословия. Но за всеми этими о трицаниями у Бэкона следует и утверждение весьма четких порождений атома, как в средние века за апофатическим богословием тут же следовало и катафатическое богословие. Критика Демокрита проводится у Бэкона не как-нибудь прикровенно, но вполне открыто и даже резко (см. там же, 302 - 303). Но может быть, еще резче Бэкон критикует Демокрита за учение о случайном движении и комбинировании атомов и за игнорирование мирового разума, божества и провидения, исключаяющих всякий случай и единственно только и пригодных для объяснений всего происходящего в мире (см. 22, 1, 243).

Итак, сводить философию Бэкона только на изучение одних физических вещей - все равно, с использованием атомистики или без нее - невозможно, если придерживаться добросовестных методов историко-философской науки.

Вторая из указанных интерпретаций учения Бэкона, а именно сведение его на антично-средневековые учения о формах, тоже никуда не годится. Всякий, кто углублялся в изучение сочинений Бэкона, скажет, что учение о формах хотя и представлено у него на самых высоких ступенях философской теории, тем не менее является фактически как-то случайно выраженным, каким-то часто неожиданным и несистематическим привнесением, а иной раз даже просто связанным с его индуктивным методом как-то неотчетливо и малоубедительно. Неоплатонические элементы у Бэкона, безусловно, не отсутствуют. Но этот неоплатонизм Бэкона какой-то непрочный, слабо формулированный, захудалый и, можно сказать, даже провинциальный, как бы принадлежащий такому философу, который хорошенько не знает ни Платона, ни Аристотеля, ни неоплатоников, ни хотя бы Фому Аквинского. Едва ли можно говорить о неоплатонизме Бэкона всерьез.

Конечно, гораздо более основательна третья интерпретация Бэкона, а именно та, которая признает в нем и эмпирический индуктивизм, и элементы неоплатонизма, но оставляет то и другое в виде зияющего противоречия. Четвертая интерпретация из тех, которые мы у казали выше, пытается объяснить это противоречие, сделать его естественным в виду переходного характера эпохи Бэкона. Однако все основное в философии объяснять только переходными эпохами никак нельзя. Ведь, в сущности говоря, всякая эпоха есть переходная эпоха. Живший и погибший во времена Бэкона Джордано Бруно вовсе не имел таких противоречий, которыми отличается философия Бэкона, а ведь эпоха была та же самая. Здесь мы подходим к тому объяснению основного противоречия у Бэкона, которое, на наш взгляд, только и может оказаться для него существенным.

Нам представляется, что при оценке философии Бэкона не нужно акцентировать ни неоплатонизм, ни эмпирический индуктивизм. То и другое получает у Бэкона свой подлинный смысл только в связи с его учением о могуществе человека. Бесчисленные



восхвалители и тр убадуры Бэкона слишком плохо и невразумительно расценивают его учение о могуществе человека. Бэкон мечтал не просто об индуктивном методе, не просто о человеческом прогрессе и не просто о могуществе человека, но о таком состоянии человека, когда он сумеет научно-техническими средствами создавать и преобразовывать всю природу наподобие бога. Ему мало было знать реальные свойства вещей. В каждой вещи он находил такую ее таинственную силу, знание которой могло бы создавать эти вещи и превращать их одна в другую. Вот тут-то ему и понадобилось для упрочения своего индуктивного метода опираться еще и на какие-то глубочайшие основы вещей, на то, что он называл формами вещей, употребляя здесь антично-средневековый термин, но внося в него еще небывалый и уже со всем не античный, совсем не средневековый смысл. Бэкон пишет: "Дело и цель человеческого могущества в том, чтобы производить и сообщать данному телу новую природу или новые природы. Дело и цель человеческого знания в том, чтобы открывать форму данной природы, или истинное отличие, или производящую природу, или источник происхождения (ибо таковы имеющиеся у нас слова, более всего приближающиеся к обозначению этой цели)" (22, 2, 83). И дальше Бэкон прямо говорит о превращении одних тел в другие и об открытии "во всяком порождении и движении скрытого процесса, продолжающегося непрерывно от проявленного действующего начала и проявленной материи вплоть до данной формы..." (там же).

Бэкон недаром делит "практическую" часть науки о природе на механику и магию (см. 22, 1, 243). Под магией он понимает вовсе не старые волшебные операции, основанные на суеверии и невежестве; против такой магии он бранится (см. там же, 245 - 246. 2, 39; 50; 138). Та магия, которую он проповедует, есть не что иное, как умение воздействовать на материю путем знания ее скрытых и таинственных форм (см. 22, 1, 245), которое возникает в условиях точного эмпирического, чувственного и вполне индуктивного исследования реальных вещей нашего реального опыта. Таким образом, это научно-техническая магия, т.е. достижение чудес научно-техническим путем. Бэкон здесь и сам не понимал, о какой цивилизации он пророчествует. Именно он мечтал о том, как некоторого рода лучи будут проникать любую непроницаемую среду; о том, как самолеты будут двигаться со скоростью, превышающей скорость распространения звука; о том, как танковый бой будет развивать такую силу огня и производить такой шум, в сравнении с которыми самая большая гроза в атмосфере покажется наивным ребячеством. Таким образом, Бэкон пророчествует о могуществе человека не только в XVII - XIX вв., как это думают восхвалители Бэкона, но и о XX - XXI вв. и еще о многих последующих веках человеческой цивилизации.

Точно так же Бэкон вовсе не против астрологии. Он против старой астрологии, суеверной и невежественной; но, согласно его учению, есть еще и "здравая" астрология, которая чисто научно и чисто технически будет изучать воздействие неба на земную атмосферу, на людей и на всю природу, вполне точно предсказывая и все явления природы, и все события в личной и общественной жизни человека (см. там же, 221 - 231).

Из всего этого можно заключить, насколько убого и сентиментально поступают

обычные трубадуры Бэкона, находящие в его философии только теорию индуктивного метода в науке. Правда, об этой индукции он тошнотворно долбит на протяжении десятков и сотен страниц. Но если эту индукцию Бэкона рассматривать только в рамках обычного индуктивного метода в науке, то можно лишь поражаться убожеством достигаемых на этом пути результатов. Затратив около тридцати страниц на определение тепла индуктивным методом, Бэкон дает такую сводку своего исследования, считая ее к тому же краткой, хотя она очень длинна и бессодержательна: "...тепло есть движение распространения, затрудненное и происходящее в малых частях. Но это распространение особого вида: распространяясь вокруг себя, оно, однако, отклоняется несколько вверх. Деятельность частей также особого вида: она не медленная, а возбужденная и обладает некоторой стремительностью. То же самое и в отношении к действию. Здесь определение таково: если ты сможешь вызвать в каком-либо природном теле движение распространения или расширения, обуздать это движение и направить его в себя само таким образом, чтобы расширение не происходило равномерно, но поочередно, то допускаясь, то подавляясь, то ты, без сомнения, произведешь тепло" (22, 2, 122 - 123).

Более вздорное и более бессодержательное определение тепла даже трудно себе представить. Тепло оказывается здесь не чем иным, как распространением частиц. А в каком же природном явлении нет распространения частиц? Дальше говорится о каком-то затруднении в движении малых частиц, о каком-то отклонении его вверх, о каком-то его поочередном расширении и сжатии. Все это, конечно, вовсе не есть определение тепла, и бэконовская индукция здесь мало чему помогает. Индукция тут совершенно ни при чем. Индукция ему нужна для того, чтобы творить чудеса, и притом творить их научно-технически. Тут одинаково важны и индукция, и все эти таинственные "формы" вещей. Бэкон - проповедник магии и астрологии. Заметим также, что он - проповедник и алхимии и тоже не прочь превращать любые металлы в золото (см. 22, 1, 116). Но смеяться над этим нечего. Ведь современная нам химия тоже вполне близка к превращению одних элементов в другие. Индуктивный метод Бэкона и его учение о формах - пророчество той цивилизации, которая сама у Бэкону и не снилась, а для нас это пророчество выглядит даже страшно.

Отсюда видно, наконец, и то, в какой мере Бэкон является деятелем Ренессанса и как далеко он выходит за его пределы. Покамест он говорит о могуществе человека в самой общей форме, он, конечно, возрожденец. И покамест он привлекает неоплатонические "формы" и "эманации", он тоже еще возрожденец, как и в своих восторгах перед теми информациями, которые несет с собою яркая человеческая чувственность. Но когда это могущество человека доходит до творения чудес научно-техническими средствами, здесь уже не Возрождение, но развал этого Возрождения и пророчество о таких типах цивилизации, которые никакому Возрождению еще не были понятны. Возрождению были понятны те "чудеса" астрологии, алхимии и вообще магии, которые Бэкон считает основанными на суеверии и невежестве. Но творение чудес научно-техническими средствами - это не возрожденческая идея.

Общие контуры вытекающей отсюда эстетики ясны сами собою. Но нам нет

нужды формулировать эту эстетику путем анализа теоретических рассуждений об индукции. Сам Бэкон облегчил нам эту задачу путем своего особого, и притом чисто символического, толкования мифологии. Бэкон очень часто берет античные мифы и начинает их интерпретировать с использованием всех своих индуктивных наблюдений. Получается своего рода индуктивно-символическая эстетика. Но поскольку Бэкон придает ей огромное значение, необходимо сказать об этом специально.

### **Индуктивно-символическая эстетика на основе мифологии**

Своей индуктивно-символической эстетике Бэкон посвящает целые трактаты. Один из этих трактатов, именно "О мудрости древних" (1609), начинается с довольно подробного предисловия (22, 2, 228 - 232). Здесь Бэкон совершенно правильно говорит о тайном смысле каждого мифа и о том, что мифы нельзя сводить только на одно развлечение и забавную сюжетность. Мифы эти создавались в течение многих веков, и потому в них возможны противоречия. Стремясь извлечь из древних мифов их философскую сущность, он считает античные мифы своего рода аллегориями. Однако, с нашей современной точки зрения, метод Бэкона едва ли сводится только к одной аллегоризации. Ведь аллегория всегда есть указание на какой-нибудь другой предмет, не обрисованный в самой аллегории, так что отвлеченная истина мифа с аллегорической точки зрения могла бы быть представлена при помощи любого другого сюжета. В аллегории сюжетная сторона вовсе не имеет самостоятельного значения, а является только одним из бесчисленных примеров функционирования той отвлеченной истины, на которую она указывает. Однако богов и демонов античной мифологии, о которых говорит Бэкон, вовсе нельзя понимать как обыкновенных людей, и притом в сфере самого обыкновенного быта. Эти мифологические фигуры уже по своему сюжету являются обрисовкой космического процесса в целом. Поэтому обобщенная философская мысль, которая извлекается Бэконом из этих мифов, вовсе не есть что-нибудь иное, на что миф указывал бы только со стороны. Эти философские идеи и эти мифы одинаково являются космическими, т.е. говорят о космосе, о его происхождении, о его структуре и происходящих в нем процессах. Поэтому под пером Бэкона все эти мифы хотя и трактуются философски, все же вовсе не указывают на что-нибудь иное, а указывают только на самих же себя, даются в философском, но в то же самое время вполне адекватном виде. Однако в таком случае уже не стоит сводить все эти мифы только на басни Лафонтена или Крылова, а нужно понимать их символически, не аллегорически, но именно символически. А так как философские идеи, извлекаемые Бэконом из античных мифов, вполне соответствуют его индуктивно-эмпирическим наблюдениям и античные мифы являются художественными произведениями, то мы не ошибемся, если назовем эту бэконовскую разработку античной мифологии именно индуктивно-символической эстетикой. Приведем несколько примеров.

Бэкон в своих сочинениях часто говорит о задачах философии. Но кажется, лучше всего об этом сказано у него в толковании античного мифа об Орфее. Бэкон так и пишет, что миф об Орфее "дает образ универсальной философии" (22, 2, 252). Тут весьма характерно, что, с точки зрения Бэкона, философия вовсе не сводится только на

рассудочное построение, но должна творить чудеса и ошеломлять все живое и неживое своими методами. "...Личность Орфея, человека удивительного, поистине божественного, владеющего любой гармонией, умевшего сладостными мелодиями волновать и увлекать всех и вся, очень легко может быть использована как изображение философии" (там же, 252). Желая вернуть к жизни свою умершую супругу, он своим сладостным пением и игрой очаровывает подземных богов, которые под его воздействием разрешают ей вернуться на поверхность земли. После гибели своей супруги "Орфей в отчаянии, возненавидя женщин удалился в пустынные места и там такими же сладостными звуками лиры и пением сначала привлек к себе всех зверей ; а те, утратив свою природу, свою дикую свирепость, неподвластные больше побуждениям похоти и ярости, не заботясь, как удовлетворить голод или как выследить свою добычу, стояли вокруг него, как в театре, добродушные и кроткие, лишь жадно вслушиваясь в звуки его лиры" (там же, 252 - 253). Именно так Бэкон понимает "искусное управление природой". А в том, что Орфей был растерзан неистовыми вакханками, Бэкон видит символ низших общественно-исторических сил, не терпящих торжества высшей философии.

После установления того, в чем заключается сущность философии у Бэкона, перейдем теперь к тому, как на основании мифов Бэкон понимает все существующее, и прежде всего материю.

Оказывается, материя - это Протей, старец в пещере и пастух у Нептуна (Посейдона), бога моря, знающий все прошлое, все настоящее и все будущее. Кроме того, от него нельзя добиться помощи ни в каком деле потому что он все время превращается то в огонь, то в воду, то в зверей, когда его пытаются связать для получения от него предсказаний. Материя тоже обладает своими собственными законами, которые никак нельзя насилловать, и она ускользает от каждого, кто хотел бы воспользоваться ею для своих эгоистических целей: "...если какой-нибудь опытный служитель природы применит насилие к материи и начнет мучить и терзать ее, будто он поставил своей целью уничтожить ее, то материя в свою очередь... оказавшись в столь затруднительном положении, претерпевает удивительные превращения, принимает различные образы, переходя от одного изменения к другому, до тех пор, пока не совершит весь круговорот и не возвратится в прежнее состояние, если только продолжает испытывать воздействие этой силы" (там же, 257 - 258).

Для понимания материи и природы в целом Бэкон считает очень важным и тот момент, что Протей знает все прошедшее, настоящее и будущее. По-видимому, Бэкон хочет подчеркнуть, что именно при таком условии человек может уклониться от насилия над законами материи. "Ведь для того, чтобы познать претерпевания и процессы материи, необходимо понимание в целом всего сущего - и того, что было, и того, что есть, и того, что будет, хотя бы знание это и не распространялось на отдельные частности" (там же, 258).

Теперь посмотрим, из чего состоит материя. Для ответа на этот вопрос Бэкон привлекает античный образ Эроса, которого он называет латинскими именами Амур или Купидон. Бэкону известна та древнейшая форма мифа об Амуре когда он

трактуются среди вообще первы х потенций бытия наряду с Хаосом. Это темное влечение, охватывающее весь мир, поддерживающее его как целое и тем самым уже не могущее превратиться в хаотический беспорядок. "Этот Амур, как мне кажется, есть стремление, или побуждение, первичной материи, или, чтобы яснее выразиться, естественное движение атома. Ведь это та самая сила, первоначальная и единственная, которая создает и формирует из материи все сущее" (там же, 261). Ясно, что такой Амур уже не имеет никакого родителя, так как он сам является родителем всего сущего. И в этом своем виде он даже выше охвата его человеческим мышлением. Бэкон здесь спешит оговориться, что он вовсе не против христианского учения о боге, и, рисуя и толкуя такие мифологические фигуры, как Амур, он протестует только против прямых и некритических ссылок на бога и стоит за постепенное и методическое исследование, которое хотя и должно в конце концов привести к богу, но все-таки должно быть проводимо во всех своих подробностях и вполне критически.

С этой точки зрения Демокрит, по Бэкону, в своем учении об атомах создал теорию, которая "слишком узка и неприменима ко многим случаям" (22, 2, 262), поскольку атомы вовсе не движутся только к центру мира или только от центра мира. Их движение гораздо бо лее сложное. Так что и самый атом Бэкон называет Купидоном. Эпикур, по Бэкону, и совсем никуда не годится. "Мнение же Эпикура об отклонении атома и произвольном движении - это чистейшие пустяки, оно свидетельствует о незнании предмета" (там же). Вспомина я античный миф о порождении Ночью Мирового яйца, из которого в дальнейшем появляется Амур, Бэкон прямо утверждает: "Слишком верно (больше, чем нам хотелось бы), что этот Купидон окутан ночью" (там же).

Привлекает Бэкон также и позднейшее античное представление об Амуре как о "вечном крохотном младенце", обнаженном и стреляющем на расстоянии; то, что он вечно крохотный, указывает, по Бэкону, на то, что атом вечно остается атомом. Обнаженность - это изна чальная простота, а стрельба - это действие атома на расстоянии. Сюда Бэкон присоединяет еще слепоту Амура, под которой он понимает лишнее разума случайное стремление атома, получающее свой смысл в мироздании только благодаря божественному провидению ( см. там же).

В истолковании античного Урана Бэкон весьма произвольно комбинирует разные мифологические мотивы, да и эти мотивы не всегда соответствуют тому, что мы фактически находим в античной мифологии. Однако, минуя отдельные детали, которые потребовали бы от нас специального историко-мифологического разыскания, все-таки можно сказать, что Уран, или Небо, древние действительно представляли себе как источник всякого бытия и что путем его оскотления его хаотическая мощь была превращена в более раздельное целое, кот орое в дальнейшем стало еще более разумным и устойчивым после воцарения Юпитера (Зевса). При Юпитере мир тоже сначала потрясался беспорядочными войнами, которые он вел с титанами и гигантами. И только после всех этих мировых катастроф установился целесообразный порядок нынешнего состояния мира. За такое истолкование Бэконом мифа об Уране и Юпитере его, пожалуй, стоит похвалить, поскольку видимый нами космос таит под собою

разного рода хаотические катастрофы и, возможно, будет подвергаться им еще и в дальнейшем. Конечно, такое миропредставление опять-таки нисколько не мешает Бэкону признавать, что "и материя, и строение мира, на самом деле, суть творения создателя" (там же, 256). Поэтому мифы об Уране, Сатурне, Юпитере, титанах, гигантах являются для Бэкона, как он сам говорит, в конце концов только пророчеством правильной теологической космогонии.

Природе в целом посвящено у Бэкона истолкование мифа о Панае. Так как Пана значит Все (тут у Бэкона неправильная этимология), то вполне правильным оказывается миф о происхождении Пана от Меркурия, под которым Бэкон понимает позднегреческую версию о Гермесе как о Логосе. Получается, следовательно, что все бытие в целом создано и организовано по слову божью. Вторую версию происхождения Пана, очень редкую и очень позднюю, а именно о происхождении Пана от беспорядочного брака женихов Пенелопы с Пенелопой, Бэкон отвергает как неверную и в историческом отношении, поскольку Пенелопа и Одиссей относятся к более позднему времени, чем появление Пана, и в теоретическом отношении, поскольку из одних семян как таковых, т.е. из одних внеразумных атомов, ничего вообще не могло появиться. Третью версию, а именно о происхождении Пана от Юпитера и Дерзости, Бэкон считает вероятной, поскольку практически жизнь человека произошла не только от бога, но и от греха.

То, что рога Пана касаются неба, имеет для Бэкона определенный смысл, поскольку от единичного мы восходим к общему, а от общего к еще более общим идеям, которые обладают уже божественным характером. То, что тело Пана снабжено волосами, указывает, по Бэкону, на наличие лучей, исходящих от вещей (так как они видимы). Борода же Пана говорит в этом смысле уже о лучах от небесных тел. То, что верхняя часть тела у Пана человеческая, указывает на его небесное происхождение и, в частности, на правильное движение неба и на зависимость от этого движения всего того, что происходит на земле. Тогда для Бэкона ясно и то, что нижняя часть тела у Пана, звериная, свидетельствует о наличии низших и несовершенных сфер в мире. Даже козлиные элементы в образе Пана тоже являются, по Бэкону, "тонкой аллегорией", потому что козы взбираются на высокие горы и бесстрашно чувствуют себя над пропастью. Таковы, например, облака, тоже повисающие в воздухе над пропастью. Свирель в одной руке у Пана - мировая гармония, а посох в другой руке - власть над миром. Наконец, если фигура Пана увенчивается пятнистой шкурой леопарда, которую он несет на своих плечах, то это тоже указывает на очень важное обстоятельство, а именно на огромное разнообразие вещей и явлений в мире. Таким образом, символическое истолкование внешнего вида Пана дает возможность Бэкону судить о Вселенной как о создании по слову божью, как о всеобщей пронизанности смысловыми лучами, как о восхождении от высшего к низшему и как о всеобщей властной гармонии.

В дальнейшем Бэкон подвергает своей символической интерпретации также еще и занятия Пана, его поведение и отдельные моменты его биографии. Здесь тоже достаточно весьма интересного материала, но его разбор потребовал бы от нас

слишком много времени (см. 2 2, 2, 239 - 246).

Мы не будем подробно рассказывать о многих других античных мифах, которые Бэкон подвергает своему аллегорическому истолкованию. Кроме того, передача античных мифов у Бэкона отличается большим произволом, привнесением в эти мифы совсем несвойственных им м отивов и большими натяжками в их интерпретации. Но дело, конечно, не в этом, поскольку здесь вовсе не идет речь о правильном использовании античных источников. Здесь важен общий символический метод, который может применяться к любым мифологическим фигурам и к любой их комбинации.

Из многих других мифов, не имеющих прямого космологического значения, мы бы коснулись, например, мифа о Прометее. Несмотря на самое невероятное нагромождение мифологических мотивов, которые невозможно вычитать в античных источниках, уже заранее ясно, какую значительную идею Бэкон извлекает из этого мифа, из таких его черт, как похищение огня, реакция людей на получение ими огня, как поведение Юпитера, прикование Прометея к скале и освобождение его Геркулесом (см. там же, 276 - 286). На примере мифа о Дедале видно, насколько глубоко Бэкон понимал совмещение таланта и преступности в художнике. Именно такое значение Бэкон придает мифу о Дедале (см. там же, 265 - 267). Мифами об Икаре, а также о Сцилле и Харбине Бэкон иллюстрирует собственное учение о золотой середине. Чтобы не погибнуть так, как погиб Икар, не нужно поддаваться ни "порывам увлечения", ни "малодушной слабости". Сцилла для Бэкона - "скала расчленений", Харибда же - "пропасть обобщений" (см. там же, 286 - 287). Прозерпина - это эфирный дух, попавший в подземное заключение (см. там же, 290 - 293). Некоторые толкования Бэкона вовсе не отличаются той обобщительной силой, которой обладают интерпретируемые им мифы. Так, вступление Юпитера в брак с Метидой ("совет", "разум"), проглатывание этой супруги и порождение им Афины Паллады из своей головы можно было бы толковать гораздо шире и глубже, чем то общественно-политическое толкование, которым пользуется Бэкон (см. там же, 293). Миф о Тифоне тоже толкуется у Бэкона как политическая аллегория (см. там же, 234 - 235), в то время как миф этот говорит об одной из космических катастроф, предшествовавших царству Юпитера. То же касается и мифов о Киклопах (см. там же, 236) или о Стиксе (см. там же, 238 - 239). Убиение Персеиды Медузы, по Бэкону, - это учение о трех способах ведения войны (см. там же, 246 - 249), каковое толкование, конечно, является слишком узким. Толкование же Бэконом мифа о Девкалионе и Пирре как указания на постоянный процесс возрождения природы из нее же самой (бросание Девкалионом и Пиррой камней за спину для произведения потомства) является, наоборот, слишком широким.

В нашу задачу, повторяем, не может входить обсуждение правильности приведения античных мифов у Бэкона с точки зрения их подлинных античных источников, равно как и само истолкование этих мифов по содержанию. Для нас важно только то, что античный миф трактуется у Бэкона с научно-познавательной точки зрения и что картина мира, возникающая в результате его мифологических

интерпретаций, довольно близко напоминает собою обще-возрожденческую картину мира. Тут, однако, необходимо учитывать два обстоятельства. В о-первых, мир основных форм и идей, по которым существует природа и история, отмечен у Бэкона сниженным и как бы захудалым характером, что говорит уже не просто о Возрождении, но скорее об упадке Возрождения. Во-вторых, несмотря на свое постоянное пристрастие к индуктивно-эмпирическим методам, Бэкон во многом рисует картину мира так, что она отвечает и его индуктивно-эмпирическим тенденциям, и его мифологической символике. Это обстоятельство тоже сближает Бэкона с основной тенденцией Ренессанса, хотя и на этот раз Ренессанс оказывается у Бэкона на путях некоторого разложения. Поскольку индуктивно-эмпирическая картина мира у Бэкона совпадала с идейно-познавательной стороной античной мифологии, постольку это было еще Ренессансом. Но сама индуктивная методика Бэкона настолько была лишена всякого символизма и всякой мифологической значимости, что все подобного рода мотивы в его мифологических интерпретациях, конечно, свидетельствовали уже о падении Ренессанса и о зарождении новых, совсем не возрожденчески х методов мысли и художественного творчества. Так или иначе, но предложенная у нас выше квалификация эстетики Бэкона как индуктивно-символической после рассмотрения методов аллегоризации у Бэкона может, несомненно, только подтвердиться<sup>7</sup>.

## **БОЛЕЕ ОСТРЫЕ ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ МОДИФИКАЦИЙ ВОЗРОЖДЕНИЯ НА СЕВЕРЕ**

Собственно говоря, уже явления, рассмотренные нами в предыдущем разделе, могут расцениваться в значительной степени как самоотрицание Ренессанса. Ведь в них намечаются столь разные элементы, которые грозят уничтожить весь Ренессанс, но они пока еще недос таточно сильны, чтобы этого достигнуть. Они, самое большее, способны только внести в него резкое самопротиворечие. Однако XVI век, особенно на Севере, полон явлений совсем другого характера. Эти явления представляют собою каждый раз настолько развитые эл ементы Ренессанса, что они становятся уже значительно породившей их возрожденческой почвы. Их в полном смысле слова нужно назвать уже самоотрицанием Ренессанса, поскольку эти элементы, перекрывающие своей силой его самого, все же являются не чем иным, к ак явлением все того же Ренессанса. Тут глубочайшая и острейшая диалектика исторического процесса: все явления, которые мы сейчас будем рассматривать, настолько значительны и самостоятельны, что уже как будто отпадает и самая необходимость рассматривать их как элементы Ренессанса; и тем не менее все же это есть не что иное, как тот или иной элемент Ренессанса, однако гипертрофированный до полного затмения того, что мы выше называли Высоким Ренессансом. Все это является не чем иным, как опять-таки известного рода модифицированным Ренессансом.

Не нужно удивляться тому, что фактов самоотрицания Ренессанса было очень



много. Ведь в истории культуры очень часто бывают такие эпохи разложения, которые гораздо богаче и продолжительнее классических эпох и еще никем не понимаются в свое время как то, что мы в античном мире называем эпохой классики, - это только ведь VI - IV вв. до н.э. А если говорить о классике в узком смысле слова, т.е. о времени между греко-персидскими войнами и Пелопоннесской войной, то вся эта классика займет каких-нибудь два или три десятилетия. В сравнении с этим то, что мы называем эллинизмом, т.е. разложением греческой классики, занимает огромный промежуток времени с IV в. до н.э. и кончая V в. н.э., примерно падением Западно-Римской империи. Таким образом, эллинизм существовал по крайней мере 900 лет. Это делает совершенно несравнимыми количество памятников или деятелей разного рода в эпоху классики и количество тех же деятелей культуры в эпоху эллинизма. И тем не менее эллинизм все же есть в своей последней основе не что иное, как постепенное разложение греческой классики. Таких примеров можно было бы привести много.

Поэтому не стоит удивляться обилию и значительности тех культурных явлений, которые мы сейчас считаем необходимым называть периодом общевозрожденческого самоотрицания.

## Глава первая. ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Готическая эстетика - теория аффективного взлета личности с превращением уравновешенного и устойчиво организованного камня в невесомую духовность умозрительных вертикалей

Теперь уже никто не сомневается в том, что готика вовсе не есть чисто немецкое создание и что она зародилась не в Германии, но во Франции, и притом еще в XII в. Для исследователей истории культуры в этом нет ровно ничего странного и неожиданного. Ведь это же век крестовых походов, изощренного рыцарства, трубадуров и прогрессирующих куртуазных утончений. А когда мы рассматривали философов периода расцвета так называемой схоластики, т.е. XIII в., то мы, во-первых, определяли эту "схоластику" как неоплатонизм, аристотелистски осложненный. А во-вторых, этих философов мы прямо называли философами периода готики. Готический стиль появился во Франции во второй половине XII в., и в этой своей форме может быть назван ранней готикой. То, что мы находим в Германии и в XIII в., есть смешение нового готического и старого романского стилей. В XV в. готика достигает в Германии действительно своего наивысшего развития, когда ее четкие формы уже превращаются в чрезвычайно изощренные и, прямо сказать, "нервные" приемы, которые кажутся многим историкам искусства падением строгой готики.

Но если таковы хронологические данные, характеризующие готику, то как же можно считать готику самоотрицанием Ренессанса? По этому поводу мы должны напомнить, что в анализе Ренессанса мы придерживаемся не столько хронологических данных, сколько логической последовательности основных этапов культурного развития. Да, готика зародилась раньше Ренессанса. И тем не менее Ренессанс выростал на почве цельного персонализма, т.е. на почве преклонения перед личностно-

материальным бытием; что касается готики, то она выросла только на одном элементе цельной возрожденческой личности - на аффективном стремлении личности ввысь. Ренессанс тоже знал стремление человеческой личности ввысь. Недаром же он использовал для своего оформления принципы антично-средневекового неоплатонизма. Но это возрожденческое стремление ввысь уравнивалось распространением личности вширь, утверждением ее в виде ясной, выпуклой, симметричной и гармонической телесности. Поэтому хотя готика зародилась и раньше Ренессанса, тем не менее в логическом смысле она есть только подчиненный момент Ренессанса, настолько гипертрофированный, что цельная, ясная, гармоничная и устойчивая телесность, или материализованная телесность личности, в Ренессансе уже потеряла для готики свой смысл и превратилась в нецельную, малогармоничную и вечно рвущуюся вперед бестелесность.

Что касается искусствоведческого анализа готического стиля, то он достаточно проводился в науке, чтобы мы стали его здесь воспроизводить заново. Довольно взять уже самые элементарные изложения истории искусства, в которых обращается внимание на художественный стиль, чтобы без труда проследить, как огромная и высокая стена, этот основной элемент романского стиля, постепенно начинает перекрываться разными приемами, единственная цель которых - уничтожить твердую стену, сделать из нее легкую и ажурную конструкцию, лишить телесности и превратить твердую в легкую и невесомую бестелесность, неизменно рвущуюся ввысь. Вертикализм готики в сравнении с горизонтализмом Ренессанса прослеживается весьма ощутительно на сотнях памятников в своем неизменном наращивании и в своем постепенном и весьма упорном уходе ввысь. Такой стиль готики содержит в себе, конечно, множество разных сторон - технических и тектонических, чередование вертикальных стремлений и горизонтально устойчивой телесности, религиозных, эстетических, психологических, социологических и вообще исторических сторон и подходов. Нас интересует сейчас конечно, только историко-эстетическая сторона. В этом смысле нам кажется наиболее подходящим исследование В.Воррингера "Проблема формы готики". Не нужно смущаться тем, что работа В.Воррингера вышла 50 лет назад. Тут важна пригодность работы для истории эстетики. Поскольку пишущий эти строки не является искусствоведом по своей специальности, он по необходимости должен базироваться на каких-нибудь искусствах едческих авторитетах. В.Воррингер является для нас незаменимым источником.

### **Анализ готики у В.Воррингера**

По мнению В.Воррингера, классический идеал искусства и классическая эстетика неприменимы к готическому искусству. С точки зрения классики готика кажется несовершенной или даже ущербной, тогда как она была в действительности столь же полным выражением художественной воли, как и классика, но только эта "художественная воля" была иной. "В качестве аксиомы для искусствоведения, - пишет В.Воррингер, - должно служить признание того, что люди всегда могли сделать все, что хотели, и что они не могли сделать лишь того, что не лежало в направлении их воли"

(см. 205, 28).

Считая основой готической "воли к форме" "геометрический стиль", "линейную" фантазию (см. там же, 28; 40), В.Воррингер видит в готике стремление к постижению действительности часто в ущерб и вопреки естественности: "Этой остротой схватывания действительности нордическое искусство отличается от классического, которое, избегая произвола действительности, вполне основывается на естественном и его скрытой закономерности" (там же, 41). "Готическая душа... утратила невинность незнания, но не смогла достичь ни великодушного восточного отказа от познания, ни счастья познания классического человека, и поэтому, лишенная всякого ясного природного удовлетворения, она может изживать себя лишь в удовлетворении судорожном, неестественном. Лишь это могучее восхождение позволяет ей вырваться в те сферы ощущения, где она, наконец, теряет чувство своей внутренней дисгармонии, где она находит избавление от своего беспокойного, неясного отношения к образу мира. Страдая от действительного, не находя выхода к естественному, она стремится к миру сверхдействительному, сверхчувственному. Ей нужно упоенное буйство ощущения, чтобы подняться над самой собой. Лишь в опьянении восторга она находит созерцание вечности. Эта возвышенная истерия прежде всего характерна для феномена готики" (там же, 50).

"Тенденции греческой архитектуры к чувственной наглядности противостоит тенденция готической архитектуры к одухотворению... Греческий архитектор подходит к своему материалу, камню, с известной чувственностью, он заставляет поэтому говорить материю как таковую. Напротив, готический архитектор подходит к камню с волей к чисто духовному выражению, т.е. с конструктивными намерениями, художественный замысел которых не зависит от камня и для которых камень представляет лишь внешнее и бесправное средство осуществления" (там же, 69). "Готическую архитектуру можно было бы назвать беспредметным конструктивным движением, поскольку она не имеет никакого прямого объекта, не служит никакой прямой практической цели, а служит только воле к художественному выражению. И мы знаем цель этой готической выразительной воли: желание возвыситься к внечувственной, механической подвижности высшей степени. Схоластика... это явление, параллельное готической архитектуре... верно отражает готическую волю к выражению. Здесь - та же не померная конструктивная изощренность без непосредственного объекта, т.е. без цели познания, - ибо познание уже утвердилось в откровенной истине церкви и догматов, - та же непомерная конструктивная изощренность, которая не служит иной цели, кроме создания непрерывно возрастающей бесконечной подвижности, когда дух теряется как бы в упоении восторга. И там и здесь то же логическое безумие, то же методическое безумие, то же самое использование рационализма для иррациональных целей" (там же, 70).

Готика, по мысли В.Воррингера, в собственном смысле возникла как слияние нордических и романских элементов во Франции. "Романский энтузиазм, способный достигать высшего напряжения, не теряя своей ясности, находит ясную формулировку для неясной нордической воли, иными словами, создает готическую систему" (там же,

96). И хотя в своем чистом виде готика есть культура германского севера, "можно сказать... что готика не связана непосредственно ни с какими национальными условиями, но была наднациональным историческим явлением и характеризовала именно то высокое средневековье, когда национальные различия, были спаяны в жарком сознании религиозного и церковного единства, которым охватывалось все европейское человечество" (там же, 97).

"Ярчайшим и универсальнейшим представителем средневекового мироощущения является готический собор. Мистика и схоластика, эти две великие силы средневековой жизни, выступающие обычно как непримиримые противоречия, внутренне соединены здесь, непосредственно вырастают одна из другой. Как внутренность собора вся мистична, так его внешнее строение целиком схоластично. Объединяет их все тот же трансцендентализм движения, один и тот же трансцендентализм, который лишь пользуется различными выразительными средствами: в одном случае органически-чувственными, в другом отвлеченно-механическими. Мистика внутреннего пространства есть лишь обратившаяся внутрь, введенная в органически-чувственную сферу схоластика".

Односторонне образованный классик, продолжает В.Воррингер, может увидеть во всей этой "каменной схоластике" (выражение Готфрида Землера) лишь методическое безумие. "Однако тот, кто понял готическую волю к форме, кто проследил ее от хаотической неразберихи и ранней орнаментики до этого художественного хаоса каменного развертывания силы, у того перед величием этого выражения классические нормы рассыпаются в руках, и он начинает смутно догадываться о мощном, раздираемом крайностями и потому способном к сверхъестественному напряжению сил мире средневекового ощущения. И пока он находится под могучим впечатлением этой возвышенной истерии, он почти склонен с пристрастием отнести к ренессансному процессу оздоровления, который охладил взвинченную готическую жизнь ощущения до нормальной - можно даже сказать, до мещански-буржуазной температуры и на место патетического величия поставил идеал красоты и проясненного покоя", (205, 112).

В этом цитированном нами труде В.Воррингера имеется очень много преувеличений, которые едва ли можно считать оправданными при нашем современном состоянии науки. Однако во всех этих преувеличениях часто выражается какая-нибудь весьма важная черта готики, которую отнюдь не везде можно найти у других искусствоведов.

То, что известного рода аффективность готики противопоставляется у Воррингера классической ясности, с этим спорить невозможно. Однако имеются по крайней мере четыре обстоятельства, которые необходимо учитывать, если мы станем извлекать из книги В.Воррингера что-либо для нас положительное.

#### **Четыре более детальных пункта**

Во-первых, употребляя такие термины, как "истерия", "буйство", "безумие", В.Воррингер чересчур преувеличивает аффективность готики и совсем уже лишает ее

рациональных моментов. С этим никак нельзя согласиться. Даже самые ходячие учебники по истории искусства рисуют в настоящее время вполне рациональные очертания готического стиля, вполне научно и естественным образом констатируют постепенный переход от горизонтальности доготического мышления к тому, что можно назвать вертикализмом готики. Даже и в учебниках (если они, конечно, достаточно хорошего качества) подробнейшим образом изображается период медленного перехода романского стиля, весьма тщательно и методически шедшего в свое время от горизонтальных форм к вертикальным. Поэтому для противопоставления готики и Ренессанса достаточно указать только на то, что в готике действительно преобладает некоторого рода аффективность, да и то аффективность эта обычно рисуется не как чистый вертикализм, но как методическое пересечение вертикальных форм с горизонтальными останковками. Правда, огромное преувеличение высших взлетов в готике не помешало В.Воррингеру произвести весьма внушительное и, мы бы сказали, в значительной мере правильное сопоставление готики с тем, что обычно определяется малопонятным термином "схоластика".

Во-вторых, рассмотренные у нас выше деятели периода расцвета готики, как раз XIII в., удивительным образом совмещали весьма выразительный и вполне мистический опыт христианского откровения и вероучения с небывалой по своей силе и по своему напору логической страстью все расчленять, всему давать точное определение, все классифицировать и все систематизировать. Альберта Великого, Фому Аквинского, Бонавентуру и других деятелей высокой "схоластики" вполне можно назвать представителями готической философии.

Они, правда, и классики, т.е. классики в средневековом смысле слова, или представители средневековой ортодоксии. Но это - их внутреннее содержание, которое вполне подобно таинственным сумеркам, царящим внутри готического собора. Они же, несомненно, и виртуозы в смысле логической культуры. И это вполне сопоставимо с наружным видом готического собора, где даже малопосвященному бросается в глаза невероятная изощренность превращения тяжелого камня в невесомую духовность и невероятная склонность постоянно утончать, разнообразить и невесомо трактовать музыкальные извивы готической линии. Данте, как мы видели, в одинаковой мере является и представителем готического искусства, и представителем возрожденческого искусства. У него мистическая настроенность тоже выражается при помощи самых тонких и даже извивных поэтических образов, доходящих иной раз до математически исчисляемых структур. Не имея возможности противопоставить готику и Ренессанс у Фомы или у Данте, мы назвали эту логическую стадию Ренессанса проторенессансом. И теперь мы видим, как эта сгущенная и крепко сконцентрированная, насыщенно-неделимая синтетическая стилистика в дальнейшем вполне определенно расчленилась на возрожденческую и готическую линии. О возрожденцах мы выше много говорили потому, что лежащая в основе их художественного мировоззрения личностно-материальная оценка действительности, являясь по преимуществу уравновешенной и по преимуществу ясной и простой, земной и понятной, таила в себе готические элементы только в скрытом и потенциальном состоянии. Конечно, в неоплатоническом

энтузиазме Марсилио Фичино или Джордано Бруно тоже была своя неизменно рвущаяся ввысь готика. Однако было бы очень странно причислять подобного рода мыслителей к области готики, а не к области Ренессанса. Другое дело - готический собор. Здесь совершенно разрушены возрожденческая ясность и симметрия, уничтожена телесность камня, превращенная в чистую духовность, а порыв вперед, к прогрессу извлечен из общей настроенности субъекта и гипостазирован в виде "нервно" стремящегося ввысь вертикализма. В.Воррингер не является специалистом ни по истории эстетики, ни по истории философии. Но он правильно почувствовал соотношение готики и Ренессанса и достаточно четко уловил как моменты их тождества, так и моменты их несомненного и никакими средствами не преодолимого различия.

В-третьих, вопреки подлинному основателю готического мышления в эстетике Сугерию Воррингер не то чтобы не отдавал себе отчета, а просто не ставил своей задачей связать готику с неоплатонизмом. Вероятно, это как раз и заставило В.Воррингера придерживаться слишком преувеличенного взгляда на "истеричность" готики. Ведь если подлинно готический стиль является "истерическим", то уж неоплатоническая эстетика во всяком случае является в сравнении с этим чем-то уравновешенным, спокойным и умиротворенным, чем-то ясным и, можно даже сказать, классическим, чему нисколько не мешает проповедуемое в неоплатонизме неистовое восхождение ума к высшим сферам. Тем не менее Воррингера мы все-таки можем привести в пример как исследователя, дающего, после известной критической переработки, значительные материалы для неоплатонического понимания готики.

Наконец, в-четвертых, Воррингер, кажется, в конце концов все-таки не учитывает во всей глубине того подлинного единства, которое лежало в те времена в глубине возрожденческих и готических форм и которое сделало возможным их почти единовременное развитие и даже их подлинное переплетение кое-где по отдельным странам и эпохам. Из такого рода переплетения возрожденческого и готического начал мы бы привели в качестве примера итальянский проторенессанс, а в Германии творчество А.Дюрера.

### **Готический неоплатонизм**

В заключение нашего историко-эстетического анализа готики мы должны, минуя обрисовку всех прочих сторон готики, формулировать то, ради чего мы и заговорили здесь об этом художественном стиле. На путях логического развития основной тенденции Ренессанса готика является вполне определенной стадией этого развития: она решает ту же проблему, что и Ренессанс, а именно проблему личностно-материальной эстетики. Но в отличие от уравновешенной ясности Ренессанса она использует только один момент человеческого субъекта и человеческой личности - безудержное рвение ввысь, вплоть до невесомой трактовки всего устойчиво-неподвижного и всего телесно-осуществленного. Эта аффективность готики оказалась настолько сильной, что перекрыла собою ясную и уравновешенную личностно-телесную структуру Ренессанса. В этом смысле необходимо считать, что Ренессанс в

готике отрицает сам себя. Он подчинился одной из своих частичных стихий и тем самым уже перестал быть чистым Ренессансом.

Может возникнуть вопрос: а есть ли материалы тех времен, подтверждающие именно внутреннее единство Ренессанса и готики? Это единство нагляднее всего прослеживается в неоплатоническом понимании красоты и в неоплатоническом понимании всего искусства. Известный искусствовед Э.Пановский опубликовал именно такого рода материалы, принадлежащие аббату XII в. из Сен-Дени Сугерию, - материалы, ярко свидетельствующие о неоплатонической сущности готики. Кратко ознакомимся с ними.

Сугерий (1081 - 1151) происходил от очень незнатных родителей. Десяти лет от роду он был отдан в монастырь св. Дионисия, в окрестностях которого родился, для обучения. Благодаря своим организаторским способностям, практическому уму и начитанности он достиг высокого положения при королях Франции. Назначенный в 1122 г. аббатом Сен-Дени, Сугерий посвятил все свои силы экономическому укреплению, украшению и строительству аббатства, которое считалось "королевским" и пользовалось прямой поддержкой короля.

Художественно-символические идеи Сугерия, осуществление которых дало первый прецедент архитектурной готики в Европе, сложились в значительной мере под влиянием произведений Дионисия Ареопагита, считавшегося патроном и даже основателем аббатства.

"По мере возможности он [Сугерий] посвящает часть собранного им богатства для украшения храма... Для службы богу ничто не может быть слишком прекрасно. "Чистота сердца, - говорит он, - необходима для служения богу, но не менее законно и действительно присовокуплять к ней красоту обстановки и украшений... Наш ограниченный дух способен постичь истину лишь посредством материальных представлений"" (122, 40 - 41).

"Восхождение от материального к нематериальному миру, - пишет Э.Пановский, - Псевдо-Ареопагит и Иоанн Скот [Эригена] называли - в противоположность обычному богословскому использованию термина "аналогическим (т.е. "связанным с восхождением") подходом" (anagogicus mos); и именно это Сугерий исповедовал как теолог, провозглашал как поэт и осуществлял как покровитель искусств и устроитель литургических представлений" (120, 20). "Когда, в моем восхищении красотой дома Божия, - пишет Сугерий, - благолепие многоцветных камней отвлекает меня от внешних попечений, а достойная медитация побуждает размышлять о разнообразии святых добродетелей, переходя от материального к нематериальному, тогда я кажусь себе пребывающим как бы в некоей необычной сфере Вселенной, которая существует и не вполне в земной грязи, и не вполне в небесной чистоте, и что с помощью Божией я могу вознестись анагогическим образом (anagogico more) из этого низшего в тот, высший мир" (там же, 21).

Еще ярче выражается Сугерий в своих стихотворных надписях к деталям церковного убранства. Эти его стихи Пановский называет "оргией неоплатонической метафизики света". Так, описывая двери центрального западного портала своей церкви,

Сугерий говорит в латинских стихах: "Если ты хочешь кто бы ты ни был, превознести достоинства этих врат, не обращай внимания на золото, но подивись искусству творения. Благородно сияет творение; но благородно сияя, это творение осиявает (clarificet) умы, чтобы они шествовали через истинные светы к истинному свету, где Христос - истинные врата. Каковым образом он [истинный свет] находится здесь [в этом мире], определяют златые врата: косный ум возвышается к истине через материальное и, прежде будучи приниженым, вновь возвышается, видя этот свет" (там же, 46 - 47).

Пановский пишет: "Постоянная игра словами "clarere" (сиять), "clarus" (ясный), "clarificare" (просвещать), которая почти гипнотически заставляет мысль искать значение, скрытое за их чисто чувственным смыслом, оказывается метафизически значимой, если мы вспомним, что Иоанн Скот в своем замечательном рассуждении о принципах, которым он намеревался следовать в своем переводе [Дионисия Ареопагита], намеренно выбрал "claritas" как наиболее адекватное соответствие для многочисленных греческих выражений, служащих Псевдо-Дионисию для обозначения излучения или блеска, эманулирующего от "отца светов"" (там же, 22).

В эпоху Сугерия раздавались многочисленные голоса против богатства и украшения церкви. "Сугерию, к счастью, удалось обнаружить в собственных словах трижды благословенного святого Дионисия такую христианскую философию, которая позволяла ему приветствовать материальную красоту как носителя духовной красоты, вместо того чтобы бежать от земной красоты как от искушения, и позволяла ему понимать нравственную, а также физическую Вселенную не как одноцветную черно-белую картину, а как гармонию многих цветов" (там же, 25 - 26).

"Безотчетный восторг" Сугерия перед метафизикой света Псевдо-Ареопагита и Иоанна Скота Эригены, - пишет Пановский, - поставил его во главе интеллектуального движения, которому предстояло привести затем к протонаучным теориям Роберта Гростета и Роджера Бэкона, с одной стороны, и к христианскому платонизму, восходящему от Вильгельма Овернского, Генриха Гентского и Ульриха Страсбургского к Марсилио Фичино и к Пико делла Мирандола, - с другой". Но Сугерий "остро сознавал стилистическое различие, существовавшее между его собственными "новыми" построениями (opus novum или даже modernum) и старой каролингской базиликой (opus antiquum). Пока еще существовали части старого строения, он ясно осознавал проблему гармонизации "нового" со "старым" и он полностью от давал себе отчет в характерных эстетических свойствах этого нового стиля. Сугерий чувствует и дает нам почувствовать его просторность, когда говорит о новом заалтарном выступе, "облагороженном красотой длины и ширины"; почувствовать его парящую вертикальность, когда описывает центральный неф как "внезапно вздымающийся вверх" на опорных колоннах; почувствовать его светлую прозрачность, когда описывает свою церковь как "пронизанную чудным и непрерывным светом святейших окон"" (там же, 36 - 37).

Таким образом, неоплатоническое происхождение изначальных теоретических и практических особенностей готики является очевиднейшим фактом. А то, что



Ренессанс оформлял свою эстетическую теорию тоже при помощи неоплатонических методов, только заставляет нас внимательно и тщательно различать возрожденческий неоплатонизм и готический неоплатонизм. Но этим мы как раз и занимаемся в нашей работе.

### **Заключение. Различия возрожденческого неоплатонизма и готического неоплатонизма**

Почему в готике Ренессанс отрицает сам себя? То и другое под воздействием известных общественно-политических причин выдвинуло на первый план человеческую, а именно личностно-материальную жизнь. Только это и может объяснить странную хронологическую близость и почти одновременность в развитии обоих стилей. Однако Ренессанс подчеркивает в личности ее телесно-гармоническую устойчивость и горизонтальную планировку. Готика же старается избавиться и от этой материальности, и от этой уравновешенности, и от этой ясной и спокойной гармоничности. Ренессанс - рациональность материального благоустройства. Готика - иррациональность духовного порыва. Ренессанс - созерцательное совершенство уравновешенной материи. Готика аффективный вызов и взлет с целью вообще превратить все материальное в духовную невесомость. Поэтому мы не ошибемся, если скажем, что готическая эстетика решает ту же самую проблему самостоятельной, свободной и материально-воплощенной личности, но опирается в этой личности только на ее порывы, на ее взлеты, на ее аффективность, доходящую до экзальтации. Ясно, что так понимаемый Ренессанс сам отрицает себя в готике и настолько использует все свои созерцательно данные и устойчивые моменты, что уже выходит за их пределы, отрицает эти пределы и аффективно стремится ввысь в условиях забвения всех устойчиво-материальных состояний личности.

Дальнейшее углубление этой аффективной эстетики возрожденчески освобожденной личности мы находим в творчестве немецких художников XV - XVI вв. Дюрера и Грюневальда.

## **Глава вторая. А.ДЮРЕР (1471 - 1528) И М.ГРЮНЕВАЛЬД (1480 - 1528)**

### **Исходный пункт дальнейшего развития**

В дальнейшем мы имеем эстетику аффективного порыва личностно-материальной жизни в бесконечные глубины и личности и материи с использованием методов экспрессивно-острой чувственности, доходящей до экзальтированного натурализма у Альбрехта Дюрера и Маттиаса Грюневальда. Об эстетике А.Дюрера имеется специальный труд Э.Пановского, который мы и используем в первую очередь, хотя самые существенные материалы можно получить, разумеется, только из художественных произведений этого художника.

Пановский указывает в предисловии к своей книге о Дюрере (см. 180) на трудности, с которыми связано такого рода исследование. Если подходить к Дюреру с

позиций современной теории искусства, т.е. эстетики, то обнаруживается, что, поскольку Ренессанс понимал этот термин иначе, включая в него кроме эстетики также учение о перспективе, пропорциях и так далее, теория искусства у Дюрера переплетена с прочими воззрениями, нашедшими выражение в его двух главных теоретических книгах: "Четыре книги о человеческой пропорции" (Нюрнберг, 1528) и "Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки" (Нюрнберг, 1525). Вообще и по своей цели, и по своему методу теория изобразительного искусства Возрождения весьма разнородна, и у Дюрера в особенности, так что требуется вводить в исследование систематизацию, которая в рассматриваемую эпоху отсутствовала.

В первой части книги Пановский разбирает практическое учение Дюрера об искусстве, которое сводилось, по его мнению, к двум главным направлениям: попытке разрешить проблему правильности в искусстве с помощью понятия перспективы и попытке разрешить проблем у красоты путем изучения симметрии, пропорции и общей схематики человеческой фигуры (см. 180, 7 - 121). Во второй части книги Пановский занят в основном теми же центральными проблемами правильности и красоты, но в плане геотермического учения Дюрера об искусстве и с добавлением проблемы художественного качества.

Возрождение объявило все художественные поиски средневековья "ребяческими" и "слепыми", далекими от подражания природе и от правильности изображения ввиду незнания и невежества. Отныне главным и не подвергавшимся сомнению принципом изобразительного искусства становится правильность; она служит мерилom достоинства произведения, и она делается предметом всестороннего и все более детального изучения. Но чем более утверждается у теоретиков мнение, что произведение должно быть "правильным", тем меньше внимания уделяется самой по себе проблеме правильности (см. там же, 124). Не задумываясь о теоретико-познавательном и физиологическом обосновании правильности, Возрождение считало непреложным и несомненным фактом, что эта правильность существует и что для всякого зримого феномена возможно единое, отвечающее природе одинаковое восприятие его всеми людьми.

Так обстоит дело и с Дюрером. Для него кажется само собою разумеющимся и естественным требовать от того или иного изображения правильности, причем правильность выражается для него в геометрической формальной правильности и верности природе, которые не нуждаются в дальнейшем пояснении, важно лишь их достичь. При этом Дюрер даже не считает нужным доказывать, что эти идеалы достижимы и что в них самих может заключаться какая-то проблема (см. там же, 125 - 126).

Но иначе подходит Дюрер к идеалу красоты. Пановский по документам прослеживает переход художника от "безусловного" понимания красоты к понятию "условной красоты" (ок. 1507). Если безусловная красота, в ранний период творчества Дюрера, означала нечто свободное от обстоятельств, некий объект, прекрасный сам по себе, независимо от того, кто судит о нем и в какой связи с другими объектами он стоит, то после 1507 г. появляется понятие условной красоты. Это понятие восходит к

Платону ("Филеб", 51с; "Пир", 29а ). Условно прекрасный объект не обязательно должен нравиться всем людям и не обязательно одному человеку, во всякое время; он не будет казаться прекрасным при любом сочетании предметов; никогда нельзя сказать, что нечто является прекраснейшим в своем роде, так что нельзя найти ничего более прекрасного и даже иногда нельзя решить, какой из двух предметов является прекраснейшим (см. там же, 129). Это не значит, что Дюрер отказался от понятия единой и безусловной красоты вообще; но он пришел к выводу, что такая красота совершенно невозможна для земных вещей и земных усилий, эта красота недостижима для смертных.

Пановский считает почти несомненным, что такое изменение в представлениях о красоте объясняется у Дюрера соприкосновением с искусством Леонардо да Винчи и его измерительной методикой. У Леонардо в "Трактате о живописи" можно найти даже буквальное выражение той же самой мысли. Для других теоретиков Возрождения, например Альберти, красота оставалась единой, неизменной, раз и навсегда определенной. Хотя идея земной относительности красоты, по всей вероятности, заимствована Дюрером у Леонардо, в ее развитии он идет далее независимым путем. Если Леонардо, постулировав "разнообразие" земной красоты, погрузился в изучение частных соотношений, зависимостей и пропорций, перестав интересоваться единым мерилем оценки красоты вещей, то Дюрер никогда не прекращал заниматься разрешением проблемы красоты, понимая ее именно как проблему и оказываясь тем самым единственным мыслителем Возрождения, который рассматривал эту проблему критически (см. 180, 136). Альберти можно называть рядом с ним догматическим, Леонардо недогматическим, но в то же время и некритическим теоретиком красоты.

В античных трактатах по искусству Дюрер обнаружил, что каждый сюжет и персонаж изобразительного искусства требовал своих пропорций: Юпитер одних, Аполлон - других, Венера - третьих. Точно так же для Дюрера речь шла не о том, чтобы раз навсегда установить неизменные каноны художественного изображения, а о том, чтобы найти критерии, по которым можно было бы отличить "условно прекрасное" тело от безусловно безобразного.

Таким критерием не может быть суждение "нравится - не нравится" ввиду колебаний и изменчивости вкусов. Даже критерий "нравится всем", который Дюрер вслед за Леонардо еще допускал в свой ранний период, он впоследствии решительно отвергал (см. там же, 139) . Он искал таких критериев красоты, которые были бы вполне независимы от впечатления зрителя. Одним из таких критериев явилась для Дюрера "средняя мера" - избегание противоположных крайностей. Поскольку эти крайности понимались у него (как, впрочем, и в античности) как отступление от соразмерности, принцип "средней меры" был внутренне связан с принципом симметрии (см. там же, 141).

В свою очередь "средняя мера" в каждой части изображения служила гармонии целого, этой центральной идее возрожденческой эстетики. Гармония в ее классической формулировке - "равенство частей по отношению к целому" определяется у Дюрера как "сравнимость частей" (*Vergleichlichkeit der Teile*): "Так, шея должна согласоваться с

головой, не должна быть ни слишком короткой, ни слишком длинной, ни слишком толстой, ни слишком тонкой" (там же, 143). Этот идеал гармонии был настолько распространен в эпоху Ренессанса, что Дюрер мог усвоить его от любого образованного итальянца. Можно сказать, что в окончательном виде эстетика Дюрера имеет своим важнейшим понятием гармонию, которая выступает как существенный и даже, можно сказать, единственный критерий красоты (см. там же, 147). Поэтому представление о красоте у Дюрера едино. Здесь он вполне согласен со всеми возрожденческими теоретиками эстетики, за исключением одного уже указанного пункта, а именно: красота у Дюрера не абсолютна, а условна.

Гармоничны, по Дюреру, природные формы, но не сами по себе, а в силу того, что сама природа подчиняется внеприродным законам, которые либо познаются человеком математически, либо передаются по традиции (см. 180, 150). Если природа хочет подняться до кра соты, то она должна подчиниться закону; но закон этот, по Дюреру, не чужд ей, не привлечен из совершенно другой (скажем, небесной) сферы и не "выдуман" человеком. Это собственный закон природы, скрыто действующий во всех ее отдельных проявлениях. Человек лишь высвобождает этот закон в чистом виде, осуществляя выбор и устраняя индивидуальные ошибки и отклонения.

Однако полностью рационализировать природу путем открытия ее закона Дюрер не может. Попытки математически конструировать человеческую фигуру ему не удаются. О невозможности математически сконструировать человеческую фигуру было хорошо известно художникам Ренессанса. Но если итальянские художники просто принимали этот факт как естественный и не требующий обсуждения, то для Дюрера, сознательно ставившего задачу полной рационализации природных форм, невозможность эта выявляла великий дуализм между законом и действительностью, убеждала в непреодолимой несовместимости этих двух сторон бытия, в полной невозможности их окончательного соединения (см. там же, 155).

В отличие от большинства итальянских теоретиков Дюрер рассматривал исполнительскую красоту совершенно независимо от красоты изображаемой фигуры. Предметом изображения может быть и безобразная вещь: "Велико то искусство, которое в грубых, низменных вещах способно обнаружить истинную силу и искусность" (там же, 158). Однако все же - может быть, бессознательно - обычное возрожденческое представление о красоте произведения как всецело проистекающей из красоты изображаемого продолжает присутствовать у Дюрера, который пишет в 1528 г.: "Но чем более мы отбрасываем отвратительность вещей и, напротив, делаем сильную, светлую, необходимую вещь, которую все люди обычно любят, тем лучше становится от этого произведение". При всем том Дюрер был единственным эстетиком Возрождения, который сознательно продумал и выразил весьма прогрессивную мысль: эстетическое качество художественного произведения не имеет ничего общего с эстетическим качеством изображаемого предмета (см. 180, 161).

С этим связана совершенно специфическая теория Дюрера относительно художественной индивидуальности, которая, руководствуясь божественной благодатью и независимо от всего материального, создает художественную ценность как бы из

самой себя (см. там же, 165 ). Но в связи с общим практицизмом возрожденческой теории искусства Дюрер не доходит до романтически-субъективистской эстетики, а пытается рационализировать и измерить художественное достоинство произведения искусства.

Дюрер усматривает в художественной способности прежде всего две стороны: сторону навыка, силы, опытности и сторону разумности, искусства, ума, т.е. практическое умение, с одной стороны, и теоретическое знание - с другой (см. там же, 166). Он предлагает, в первую очередь немецким художникам, идеал "осмысленного" искусства, представляющего собою продукт познающего рассудка, который повинуетя твердым законам и может быть подкреплён математически. Это идеал светлого возрожденческого разума, который с радостью впитывает в себя новую духовность, который творит совершенно сознательно, но в то же время в степени, недостижимой ранее, опирается на действительность. Это искусство отвергает всякую фантастическую извращенность и ненадежность традиционного подхода, превращаясь в "науку", сознающую свои методы и знающую путь к успеху (см. там же, 168).

Понятие искусства у Дюрера не тождественно ни средневековому представлению о кустарном мастерстве, ни современному понятию творчества, направленного на объекты внешнего мира. Понятия "научного" и "художественного" он употребляет как полярно противоположные, считая искусством не навык и не душевную способность, а способность интеллектуальную: овладение теорией, без которой, по его убеждению, ни один художник не может создать ничего удовлетворительного. Слово "искусство" для Дюрера и его современников никогда не ассоциируется с "красивым", "изящным"; это для них - научное знание (см. там же, 176). Через посредство "ученого искусства" "тайное сокровище сердца обнаруживается в произведении и новом творении", "но для неопытного это невозможно, потому что такая вещь не удастся приблизительно" (там же, 178).

Возможность вывести из самой природы ее законы, будь то путем научного исследования или постепенно очищающегося созерцания, - это "мост", соединяющий в теории Дюрера остро чувствуемую им противоположность между природой и законом.

У Дюрера внимательнейшее изображение природы сочетается с учетом мельчайших деталей и подробностей и абстрагирующимися от природной действительности попытками математически отыскать законы красоты. Искусство оказывается у него сочетанием противоположностей: с одной стороны, оно требует строжайшего соблюдения природной иррациональности; с другой овладения абстрактно-всеобщими законами, причем и то и это Дюрер считает одинаково необходимым (см. там же, 183). Эта противоположность между "идеализмом" и "реализмом" - не противоречие его теории, а черта, которую Дюрер считал имманентно присущей искусству. Именно потому, что Дюрер был так близок к природе, как никакой художник до него, ему удалось прийти к возрожденческой идее, что можно осмыслить закономерность природы, а с нею и искусства.

"Таким образом, эстетика Дюрера, - пишет Пановский, - охваченная противоречием между идеей Ренессанса и своим собственным, совершенно

неренессансным мироощущением, становится особенным образом расколотой и проблематичной... но именно благодаря этой проблеме она достигает более глубоких интуиций, чем это было доступно радостной легкости итальянцев; она становится чудесным символом одновременно сильной и негармонической личности этого никогда не удовлетворенного немецкого художника, в мышлении которого должны были встретиться воззрения двух народов и двух эпох" (180, 187 188).

Страстное стремление северных художников овладеть вещами природы вплоть до мельчайших и интимнейших деталей было совершенно чуждо художникам итальянского Высокого Ренессанса. Любовь к гармонии и величию научила их придавать телам и лицам своих персонажей своего рода типическое значение, сообщать их позам целенаправленную и ровную оживленность - словом, придавать действительным вещам ту формальную закругленность, которую обычно называют "идеализацией". Это не значит, что природа была для итальянцев менее близка, чем для северных художников; у старых итальянских мастеров не было лишь тревожного чувства напряженного внимания, с которым подходил к миру поздний готик (а в известной мере и итальянский мастер XV в.). Южное искусство спешило выйти к тому, что вещи обозначают, так сказать, поверх себя, - к типическому и ритмическому. Таков Рафаэль, который в письме графу Бальдассару Кастильоне пишет, что для того, чтобы изобразить прекрасную женщину, он должен выбрать лучшие черты нескольких красавиц; но, поскольк, добавляет он, "существует недостаток и благих суждений, и прекрасных женщин, я пользуюсь некоторой идеей, которая возникает в моем уме" (там же, 189). Притом, эта идея у Рафаэля - не внечувственная абстракция действительности, а всегда нечто образное и картинное, никогда не приходящее в конфликт с созерцанием, а являющееся самим этим созерцанием. Природа, достигающая совершенства в идее, остается самой собой, но одновременно становится зеркалом духа, в котором она смогла стать столь совершенной.

Возможно, самым далеким от философии вообще, и в частности от философии неоплатонизма, мыслителем Возрождения был Леонардо да Винчи. Он во всем довольствовался изучением непосредственно данной природы и эмпирически найденной нормальной фигуры. В своем стремлении к объективной точности изображения Леонардо специально советовал даже сознательно избегать привнесения художником элементов своей индивидуальности в картину. Он с поразительной, ему одному свойственной легкостью миновал все проблемы, над которым и мог всю жизнь трудиться человек типа Дюрера. Если Дюрер стремился критически обосновать понятие красоты, то Леонардо довольствовался тем, что в природе можно найти бесконечное множество прекрасных образов, которые он рассматривал как воплощение не математической, а органической гармонии. Над этой последней тоже не нужно задумываться: она - следствие "необходимости", которая есть "тема и создательница природы и вечное сдерживающее начало и правило" (там же, 197). По отношению к действительности Леонардо чувствовал себя надежно и уютно, как никакой другой человек; он ощущал себя пассивным натуралистом, который всего лишь следует при помощи методов искусства и науки тому, что непосредственно дано в природе. В этом

смысле его можно сравнить с Гете, который писал: "Высшим достижением было бы понять, что все фактическое есть уже теория... Надо только ничего не искать за явлениями: они сами суть учение". "Леонардо, - заключает Пановский, - единственный человек, осуществивший этот идеал" (там же, 199).

Однако здесь необходимо точнейшим образом ответить на вопрос: в чем же, в конце концов, заключается разница в понимании природы у Дюрера и итальянских мастеров?

По Дюреру, законы красоты, которые невозможно вычислить математически и которые поэтому не абсолютны, а основываются на "человеческом суждении", находят свое высшее оправдание там, где они могут опираться не только на математически-логическое обоснование, но также и на опытную необходимость, когда они основаны не на фантазии одного человека, а на реальности природно данного. Искусство - это выведенное из огромного опыта "познание разума природы" (*ratio naturae*). "Ибо, поистине, искусство таится в природе; кто может его оттуда добыть, тот его имеет" (180, 177 - 178). Искусство, по Дюреру, имеет две равноправные точки отсчета: реальность и разум. Благодаря этому его теория совершенно отличается от эстетики итальянских мастеров, хотя соприкасается с нею в отдельных частностях. Дюрер постоянно требует не удаляться от природы, он тщательнейшим образом копирует ее - и он же разработал чрезвычайно сложную систему математического обоснования красоты и почти с маниакальной энергией искал ее законы (см. там же, 187). Дюрер был единственным, кто с такой остротой осознал великий дуализм между жизнью и законом. Очень глубоко переживая природу, Дюрер одновременно находился в очень напряженном к ней отношении. Вместо того чтобы наслаждаться ею со спокойной радостью человека итальянского Возрождения, он настойчиво и тревожно пытался подчинить ее субъективно сформулированному человеку закону (см. там же, 187). Он неизменно занимался вопросом, который намного меньше волновал итальянских мастеров: в какой мере природа поддается рационализации? И он пришел к компромиссу: противоположность между разумом и реальностью признается таким образом, что она преодолевается. Искусство есть это постоянное преодоление. Такой подход далек от счастливой легкости итальянских художников.

Самый близкий к Дюреру художник итальянского Возрождения Леонардо да Винчи не искал ни философского переоформления мира, к которому стремился Дюрер, ни зрительной идеализации, как ее осуществлял Рафаэль. Для него надо было только уловить мир там, где он оказывался либо уже готовым искусством, либо готовой наукой.

В чем же различается геометрическое исчисление у Дюрера и у итальянских мастеров?

Дюрер перенял у Альберти метод делить человеческое тело на 6 "масштабов" (*pedes*) = 60 "единицам" (*unceolae*) = 600 "частям" (*minutae*), добавив только еще более дробное деление "части" на три "отрезка", уже после того как в 1507 г. он познакомился вообще с измерительной методикой, и, таким образом, "экземпеды" не представляли для него особенного технического новшества, как нечто совершенно отличное от того,

что он делал раньше (180, 119). То, что к концу своей деятельности Дюрер помимо прочих методов ввел также и "экземпеды" (числом 1800), показывает лишний раз, как под влиянием итальянских художников он постепенно отходит от своего раннего геометризма. От более свойственной и естественной для него геометрической методики он отказывается в пользу измерительной методики, и даже не геометрически-измерительной, а арифметической.

Но хотя учение о пропорциях возникло у итальянских мастеров и было ими весьма решительно определено, Дюрер пошел дальше их. С основательностью, которой не хватало Альберти, он разработал измерительную систему для <sup>1</sup> типов человеческого тела, а также специально для головы, руки, ноги, детского тела. И с фанатической волей к системе, которой не хватало Леонардо, он организовал весь вычислительный материал в единое целое. Из работы Дюрера о перспективе хорошо видно, насколько больше сделано им здесь, чем у его предшественников в этой области, при опоре на один и тот же метод.

Можно ли наметить сдвиги или колебания в развитии Дюрера? После поездки в Италию - да, о чем уже говорилось. Понимание одновременно и нерационализируемой самостоятельности природы, и возможности отыскать в ней математические законы сопровождало, по-видимому, всю сознательную деятельность Дюрера.

Что же невозрожденческого находим мы у него? Это подчеркивание субъективности художника, приближающее эстетику Дюрера к романтически-субъективистской. Правда, от северного идеала искусства, требовавшего лишь интенсивности впечатления и мастерства работы, Дюрер отходит, поскольку у него появляется возрожденческая ясность и рациональность. Тем не менее коренным образом отличает Дюрера от итальянских теоретиков признание двух точек отсчета искусства, о чем уже говорилось, естественной, природной реальности и математического закона. Этот дуализм в итальянском Возрождении скрадывался, а у Дюрера он, по-видимому, достигает максимальной остроты (см. там же, 165; 167 - 168).

У Дюрера есть личные свидетельства, что идею измерения и расчета в живописи он перенял от итальянских мастеров. Это бесспорно. Помимо всяких прямых свидетельств можно предположить, что пребывание в Италии с 1505 по 1507 г. не прошло для Дюрера даром. Несомненно его знакомство с творчеством Леонардо да Винчи, с теориями Альберти, Луки Пачоли. Ганс Клайбер приводит параллельные тексты Дюрера, Леонардо и Пачоли, показывающие тождество воззрений о превосходстве зрения над другими органами чувств, о том, что дух (или взор) художника подобен зеркалу, о пользе живописи; одинаковые высказывания об обучении живописью; одинаковое представление о многообразии красоты, независимости от суждения толпы, пропорциональности членов, изменчивости человеческого облика; сходные замечания о движении человеческого тела. Не подлежит никакому сомнению заимствование Дюрером "экземпед" у Альберти, а у Леонардо - чувства различия индивидуальностей, понимания характеристического значения индивидуальных различий, изображения характерных типов (см. 155, 42 - 43).

Здесь же, в Италии, через творчество Леонардо, Луки Пачоли или каким-либо



другим путем Дюрер познакомился с перспективой, в пользу которой он постепенно отказался от своей прежней методики схематического конструирования (см. там же, 44). С тех пор почти в течение 29 лет Дюрер занимался перспективой, развернув учение о ней в цельную систему. Леонардо также десятилетиями занимался опытами с перспективой. Но при большом совпадении этих художников есть и большое расхождение между схематизмом, закономерностью и единообразием Дюрера, чьи наброски часто лишь намечаются в общих очертаниях, и проработанными, сделанными с нажимом набросками Леонардо (см. там же, 46).

Дюреру не удалось освободиться от предрассудка пропорции и вырваться из чар геометрии, считает Клайбер. Но он вовсе не требует от художника всю жизнь заниматься только измерением каждой вещи (см. там же, 48). Напротив, геометрия и расчеты должны лишь упрямлять руку художника, чтобы он не делал неверных или напрасных ходов. Можно сказать, однако, что математик Дюрер советует и предлагает много такого, чего художник Дюрер не исполняет. Теоретик и творческий художник в нем не совпадают; за теоретиком остается излишек, который нужно объяснять характером эпохи, в которую жил художник, а также некоторыми его личными наклонностями.

Формализм геометрического и арифметического метода Дюрера смягчается возможностью истолкования этой математики в духе платонизма, неоплатонизма и пифагорейства. Здесь можно привести слова Дюрера о платоновских идеях как источнике художественного творчества: "Много сотен лет назад великое искусство живописи было в большом почете у могущественных королей, которые наделяли богатством выдающихся художников и высказывали им уважение, полагая, что богатство духа делает их подобными богу. Ибо хороший живописец всегда полон образов, и, если бы было возможно, чтобы он жил вечно, он всегда изливал бы в своих произведениях что-нибудь новое из внутренних идей, о которых пишет Платон" (159, 27). Следовательно, сам Дюрер чувствовал себя в известном смысле платоником. Правда, это высказывание Дюрера относится к 1512 г., когда он собирался писать предисловие к своему главному трактату о пропорциях. Поэтому многие исследователи считают такое суждение Дюрера далеко не окончательным и еще далеким от оформленности его эстетических взглядов. В значительной мере такого рода оценка суждения Дюрера о Платоне может считаться правильной. Однако Дюрер в течение своей жизни так много говорил о недостаточности математических и вообще измерительных подходов к искусству и необходимости замены их цельным восприятием жизни, что это суждение Дюрера о Платоне ни в коем случае не может считаться случайным, но есть только попытка выйти за пределы математического формализма.

### **Преодоление возрожденческих традиций у Дюрера**

Если бы мы захотели определить общее историко-эстетическое положение Дюрера на основании исследований Э.Пановского и других, то это положение можно было бы представить в следующем виде.

Во-первых, Дюрер является одним из первых художников и теоретиков искусства в Германии, которые хорошо поняли всю отсталость старого ремесленного подхода к искусству, когда художественные приемы по традиции передавались от одного мастера к другому, когда не существовало никакой теории, а существовали только узкопрактические советы для художника и когда не ставилось никакого вопроса о широком образовании художника, о его знакомстве с письменной литературой прошлых веков. Дюрер является не только великим художником, но и весьма систематическим теоретиком искусства, который детальнейшим образом изучил единственную теорию тогдашнего времени трактаты Альберти, Леонардо, Луки Пачоли и других итальянских художников XV в. После своих двух поездок в Италию он стал крупнейшим теоретиком искусства, сторонником широчайшего образования художника и тонким ценителем отдельных художественных приемов искусства. Итальянская эстетика XV в. - вот то, что Дюрер перенес в самом начале XVI в. в Германию, и вот в чем заключается его теория. Тут правы те, кто считает его одним из первых представителей Возрождения в Германии. Об этом не раз, и притом весьма красноречиво, говорил и сам Дюрер (см. 49, 30; ?17).

Во-вторых, Дюрер далеко вышел за пределы итальянской художественной практики, хотя и ценил ее очень высоко. Он настолько далеко ушел вперед, что даже самый термин "Возрождение" едва ли применим к нему в настоящем смысле слова. Правда, искусствоведы говорят здесь по большей части не просто о Возрождении, но о Северном Возрождении. В этом невинном словечке "северное" как раз и заключается сущность дела. Рассуждая формально, Дюрер заимствовал у итальянских теоретиков искусства их общеизвестные теории перспективы, пропорции и гармонии. Но когда мы читаем в материалах Дюрера об этих принципах, то возникает неизменное впечатление, что эти формально-технические приемы нужны художнику только для овладения своим искусством, только для того, чтобы "набить себе руку", только для того, чтобы не затрудняться при передаче любого наблюдаемого образа. На самом же деле наставления Дюрера неудержимо идут все дальше и дальше. Он прямо говорит: "Что такое прекрасное - этого я не знаю, хотя оно и заключено во многих вещах. Если мы хотим внести его в наше произведение, и особенно в человеческую фигуру, в пропорции всех членов сзади и спереди, это дается нам с трудом, ибо мы должны собирать все из разных мест. Нередко приходится перебрать две или три сотни людей, чтобы найти в них лишь две или три прекрасные вещи, которые можно использовать. Поэтому если ты хочешь сделать хорошую фигуру, необходимо, чтобы ты взял от одного голову, от другого грудь, руки, ноги, кисти рук и ступни и так использовал различные типы всех членов. Ибо прекрасное собирают из многих красивых вещей подобно тому, как из многих цветов собирается мед" (49, 28 - 29). Подобного рода рассуждения Дюрера во всяком случае свидетельствуют о том, что он никак не мог сводить художественное произведение ни на механическое копирование природы, ни на арифметически-геометрическую вычислительную практику. Правда, такого рода мысли мелькали уже у основного итальянского учителя Дюрера - Леонардо, но у Дюрера это проводится систематически. Прекрасное Дюрер понимает весьма широко,

о чем свидетельствуют его рассуждения. что прекрасное должно нравиться всем, что иной раз даже трудно сказать, что более прекрасно и что менее прекрасно, что о сущности прекрасного знает только бог, что нужно много совещаться и беседовать о прекрасном и т.д. Все это с полной убедительностью говорит о том, что красоты для Дюрера, по крайней мере в своем основном качестве, ни в коем случае не сводится на арифметически-геометрическую практику перспективы и пропорций. Особенно это видно по его основному трактату о пропорциях, где наряду с очень точными арифметически-геометрическими указаниями дается также еще и целая теория "искажений" предписываемых у Дюрера канонов. Эти искажения, по Дюреру, не только возможны, но даже и необходимы, согласно велениям, исходящим от самой жизни<sup>2</sup>.

Особенно интересен в этом отношении эстетический экскурс в третьей книге трактата о пропорциях. "Бог, - пишет здесь Дюрер, - нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создавать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой" (там же, 189). Тут еще можно спорить о термине "бог", хотя этот термин имеет для Дюрера весьма непосредственное значение. Но и без этого термина в данном месте трактата о пропорциях встречаются другие термины, далеко выводящие художника за пределы арифметически-геометрических вычислений. Оказывается, что один художник производит таких вычислений очень много, а ничего хорошего у него не получается. Другой же исчисляет мало, а произведений получают у него высокого качества. Дюрер говорит, например, об "истинном знании", которое необходимо для художника, если он хочет создать красивое произведение искусства. Художник должен иметь представление о совершенстве изображаемого предмета, хотя окончательного совершенства он и не знает. Здесь Дюрер пишет еще и так: "Я допускаю, что один художник, созерцая и изображая более прекрасную фигуру, может сделать более доступными разуму заключенные в природе основы прекрасного, чем другой. Но он не сможет исчерпать их до конца так, чтобы невозможно было создать ничего более прекрасного" (там же, 189). Значит, кроме "истинного знания" предмета, кроме "разума" художнику необходимо использовать и доступное ему представление его "совершенства", а то и другое должно погрузить его в "основы прекрасного", "заключенные в природе".

Здесь опять возникает то предельное понятие совершенства и красоты, а именно понятие "бога", который тоже выше всякой вычислительной практики и создает в человеке художественные способности только по своей благодати. Отсюда видно, как ошибаются те исследователи, которые скептически относятся к приведенным у нас выше словам Дюрера о платоновских идеях. Уже и эти последние слова относятся отнюдь не к раннему Дюреру (1512). А те слова Дюрера, которые мы только что привели, относятся к году смерти художника (1528).

В третьей книге трактата о пропорциях мы вообще на каждом шагу встречаемся с весьма ограниченным учением о пропорциях, которые сами по себе ни в какой мере не обеспечивают красоты изображаемой фигуры. Здесь Дюрер говорит о "редкостных линиях, которые не подведешь ни под какое правило". В изображаемой человеческой

фигуре всякая деталь должна быть тщательнейшим образом обработана и приведена в полное соответствие с изображаемым человеком как с чем-то целым, "ибо соразмерные вещи считаются прекрасными". Од нако "пусть описанные кем-то пропорции будут очень хороши, но если воспроизводить их станет человек, не умеющий рисовать, то, взявшись своей неловкой рукой за изображение длины, толщины и ширины, он скоро испортит все, что он должен был сделать". Следова тельно, одно теоретическое знание пропорций, по Дюреру, художнику ровно ничего не дает. Чтобы эти пропорции создали красивую фигуру человека, нужно не механически копировать природу, а выбирать красоту при помощи рассмотрения бесконечно разнообразных пре дметов. Не художник создает красоту своими пропорциями, но - природа.

Однако под природой Дюрер понимает систему различных закономерностей, которые даются природе от бога, так что "искусство заключено в природе". "Чем точнее соответствует жизни твое произведение, тем оно кажется лучше... Поэтому не воображай никогда, что т ы можешь сделать лучше, нежели творческая сила, которую бог дал созданной им природе. Ибо твои возможности ничтожны по сравнению с творениями бога".

Из этого эстетического экскурса в третьей книге трактата о пропорциях необходимо еще указать на пространное рассуждение Дюрера о необходимости совмещать точность воспроизведения, включая свойственные ему пропорции, и творческую деятельность художника, дл я которого, ввиду его опыта, привычки наблюдать, умения воспроизводить и умения комбинировать целое из составляющих частей без всякого нарушения однотипности этого целого, уже отпадает всякая необходимость измерений, вычислений и правил о пропорциях (см. 49, 191 - 196). Насколько природа и разум для Дюрера совершенно тождественны, можно судить по тому, что при составлении своих первых набросков плана ненаписанной книги о живописи Дюрер заговаривает о "свободной картине, созданной одним только разумом, б ез помощи чего-либо другого" (там же, 12). Та же мысль о необходимости совмещать усердную работу над пропорциями с "вдохновением, свыше" выражена и в введении 1513 г. к первому варианту трактата о пропорциях (см. там же, 37).

Таким образом, учение итальянских теоретиков искусства о пропорциях и перспективах у Дюрера может считаться вполне преодоленным. Это не значит, разумеется, что оно не сыграло своей огромной роли. Оно-то как раз и сделало Дюрера представителем, а в живопи си прямо-таки зачинателем Северного Возрождения, а именно немецкого Возрождения. Но вся эта математическая сторона возрожденческой эстетики и искусствознания воплощена у Дюрера в совершенно оригинальном художественном методе, где от итальянских мастеров остались только четкость, выпуклость и скульптурная соразмерность изображения, тогда как само изображение исполнено отнюдь не математическими, но всякого рода философскими, натурфилософскими и эстетическими порывами самостоятельно действующего человеческ ого субъекта. Мы будем вполне правы, если скажем, что в творчестве Дюрера итальянский Ренессанс сам отрицает себя. Во всяком случае относительно художественно-математической стороны Ренессанса это необходимо сказать на

основании весьма ярких и показательных первоисточников.

Еще большего самоотрицания итальянский Ренессанс достигает не в теориях Дюрера, а в его собственном художественном творчестве. Но об этом необходимо говорить специально.

### **Эстетика художественных произведений Дюрера**

Художественные произведения Дюрера свидетельствуют о том, что он является прежде всего представителем угасающей готики, которую в дальнейшем он будет заменять более рационально построенными изображениями при некоторой зависимости от итальянского Возрождения. Но если под готикой понимать напряженную аффективность уходящего в бесконечную высь порыва, то она никогда не исчезала в художественных произведениях Дюрера, а только объединялась с объемно-рельефными методами итальянских мастеров, свидетельствуя тем самым о полной невозможности их абсолютно точного повторения.

Еще очень молодым человеком в 1489 г. Дюрер создает рисунок "Распятие" в духе прежних алтарных картин, но уже с весьма интенсивной экспрессивностью. Характеризуя рисунок Дюрера, О.Бенеш пишет: "В этом рисунке полностью отсутствует монументальная простота его поздних произведений. Он отличается обилием живописных деталей и разнообразных мотивов на заднем плане, а также беспокойными, закрученными, трепещущими линиями. Формы вытянутые, хрупкие, динамичные и экспрессивные. Фигуры переплетены с пейзажем, избыток характерных подробностей приводит к утрате ясности и единства. Это признаки угасающей эпохи - эпохи поздней готики, в традициях которой рос юный Дюрер" (15, 63)<sup>3</sup>. Мы бы прибавили к этому только то, что здесь перед нами не столько угасание готики, сколько угасание итальянского Ренессанса, торжеству которого мешает слишком большая аффективная порывистость и отсутствие рационализма. В Автопортрете 1491г. также можно отметить весьма большую остроту наблюдательности - "взгляд этих темных задумчивых глаз проникает в окружающую жизнь, воспринимая ее с глубокой серьезностью". "Рисунок был для молодого Дюрера новым способом завоевания видимого мира; работал он не в тщательной и медлительной манере готического рисовальщика, а охваченный жаром и вдохновением, под влиянием момента, побуждаемый живым восприятием действительности. Так родился новый тип рисунка" (там же, 65).

После путешествия в Италию в 1494 - 1496 гг. Дюрер делает рисунок с натуры, где изображается "сильная и изящная фигура обнаженной женщины, полная жизнерадостности и свежести" (там же, 66). К 1495 г. относится акварель "Восход солнца". То, что художник проявил здесь огромную наблюдательность в области изучения природы, - это черта возрожденческая. Но здесь дает себя чувствовать острая субъективная пылкость художника. Это уже не итальянский Ренессанс, а Ренессанс Северный, т.е. отрицание итальянского Ренессанса, взятого в его чистом виде. "Широкая, круглая долина Триента, окруженная скалистыми стенами, мерцает как мираж в голубоватых, аметистово-фиолетовых и розовых тонах. Они пламенеют в

лучах утреннего солнца, поднимающегося из-за горного гребня. Гор дые стены старинного мрачного города парят меж серебряным зеркалом реки и вздымающимся утренним туманом" (там же, 66 - 67). Где же тут арифметически-геометрический рационализм итальянских возрожденцев?

К 1498 г. относится гравюра Дюрера "Звучание семи труб и разрушение мира", созданная в качестве иллюстрации к сценам из Апокалипсиса Иоанна Богослова. Здесь уже совсем нет ничего итальянского. "Мы видим огненный град, смешанный с кровью, который низвергается на землю из первой трубы; огромную гору, горящую в огне, которая рухнула в море при звуке второй трубы; звезду, которая падает на источник при звуке третьей трубы. Голос, взывающий: "Горе, горе, горе живущим", - вылетает из облаков в образе хищной птицы, а солнце и луна заметно сокращаются, борясь с ночью". Об отсутствии здесь итальянского влияния вполне отчетливо говорит и сам О.Бенеш, неизменно именующий Дюрера представителем Северного Возрождения: "Огромным достижением Дюрера было то, что силой своего воображения и реалистического мастерства он воплотил эти гигантские видения с их заклинаниями и экстазом в образы, обладавшие жизненной убедительностью. Это не имело ничего общего с итальянским влиянием" (там же, 68 - 69).

Если и можно называть Дюрера возрожденцем, то это было, скорее, возрождением ранней и средней, пока еще героической, готики в противоположность бюргерскому миру поздней готики. Точнее же сказать, это было самоотрицанием Ренессанса, поскольку природная на блюдательность здесь переходила уже в свою полную противоположность.

В другой иллюстрации космической катастрофы Апокалипсиса, созданной тоже в конце 90-х годов, мы находим тот же аффективно готический стиль Дюрера, где верность природе доведена до такой степени, что уже отрицает себя и переходит в изображение гибели всего мира. "В гравюре Дюрера пламенный звездообразный град низвергается на человеческий род - императора и папу, земледельцев и нищих, на всех, тщетно пытающихся укрыться в скалах. Небеса закручиваются подобно свиткам, утесы шатаются. Тяжеловесные фигуры на переднем плане бессильно погружены в отчаяние, ибо на них с небес низвергается огненное бедствие. Сплавленные в единое целое, небеса и земля являют собой космическую сцену, восходящую к отвлеченным композициям средневековья, изображающим сверхъестественные катастрофы. Однако их предустановленность взрывается в этом головокружительном хаосе резко противоречащих друг другу экспрессивных образов" (15, 59 - 60). Здесь опять хочется задать себе вопрос: где же тут арифметически-геометрический рационализм итальянских возрожденцев?

Несомненно, привычка изображать предметы в их полной четкости и в их отчетливом оформлении у Дюрера была, и была она, конечно, под влиянием итальянского Ренессанса. Но повторяем, грандиозность художественных замыслов, с одной стороны, а с другой - порывистая аффективность многокрасочного изображения деталей приводили этот Ренессанс под кистью Дюрера к полному самоотрицанию. То, что такая своеобразная аффективно-эксагрессивная эстетика не покидала Дюрера до

последних дней его жизни, можно подтвердить двумя примерами последних лет его творческой деятельности.

Однажды, в 1525 г., Дюрер видел страшный сон, в котором ему представилось падение огромного количества воды с неба на землю и которым он был повергнут в неимоверный ужас. Наутро, встав от такого сна, он изобразил его акварельными красками с прибавлением на самой же этой картине рассказа об этом страшном сновидении. О "Потопе" Дюрера О.Бенеш пишет так: "Перед нами простирается безграничная равнина с отдаленными мелкими городами и селениями. Возникает впечатление, что земная поверхность образует обширный свод. Целое рассматривается с индивидуальной и субъективной точки зрения человеком, затерянным в бесконечной широте пространства под небесным куполом и потрясенным этим удивительным явлением. Воды, низвергающиеся вниз, окрашены в темно-синий тон, водяные струи, не достигающие земли, становятся на расстоянии светлее, чем больше высота, откуда они падают. Это обширное пространство воспринято глазом, приученным к физическому эксперименту и привыкшим строить представление о реальности, исходя из фактических наблюдений. Реальные соотношения и расстояния точно подмечены, оценены и умозрительно объединены в рациональное представление пространства" (там же, 60 - 61).

Ко всему этому мы бы прибавили еще картину Дюрера 1526 г., т.е. работу, написанную художником за два года до смерти, под названием "Четыре апостола". Это произведение интересно для нас тем, что при помощи текстов из Нового завета, помещенных Дюрером под каждым из апостолов, сам Дюрер выявляет свое отношение к очень смутному и весьма сложному лютеранскому движению его времени. Дюрер был передовым человеком своей эпохи, он сочувствовал Лютеру и тоже склонялся к пониманию христианства как религии субъективного общения человека с богом вне всяких внешних дел. Но в данном случае под "делами" понимаются не церковные обряды, а то высокое моральное поведение, которым как раз и не отличались последователи Лютера, быстро эволюционировавшие в сторону разного рода грубо уравнилельных и даже анархистских воззрений. Сам Лютер отрекся от своих экстремистских последователей, не сочувствовал движению 1525 г., ориентируясь в своей антипапской деятельности преимущественно на князей. Что касается Дюрера, то он даже не дошел до вступления в протестантскую общину своего родного Нюрнберга. Однако это обстоятельство указывает лишь только на границы, до которых простирался его аффективный субъективизм, но которые он ни в коем случае не переступал. В своем религиозно-художественном мировоззрении Дюрер остался погруженным в глубокие сердечные переживания, возникшие у него вопреки итальянским учениям о математических пропорциях и перспективах. Этот аффективный субъективизм был у Дюрера настолько силен, что, несмотря на все математически-рационалистические тенденции, также прослеживаемые у этого художника, его субъективизм целиком перекрывал собою итальянскую практику, отчего итальянский Ренессанс достигал в его произведениях своего полного самоотрицания.

В еще гораздо большей степени это можно отнести к другому представителю

немецкого Возрождения - Маттиасу Грюневальду.

### **М.Грюневальд**

В 1515 г. в г. Изенгейме (Эльзас) в церкви св. Антония Грюневальд закончил работу над алтарем, где было изображено распятие Христа. Фигура самого Христа вдвое больше соседних фигур. Но важнее всего здесь, однако, эстетическое содержание. "Кажется, что те ло Христа со следами ужасных пыток действительно растет и почти пробивает обрамление алтаря. Его ноги скрючены и сведены судорогой, пальцы рук, скованные пронзительной болью, указывают на небеса, его голова свисает вниз, его уста словно парализованы в пр едсмертной агонии. Сотни ран покрывают его сильное, изувеченное тело. Оно как бы возникает из черновато-синего ночного неба и призрачно-зеленого полуосвещенного пейзажа, словно вобравшее в себя трагическое предчувствие гибели Вселенной, сковавшее всю при роду. Тело Христа - того оливкового или зеленоватого оттенка, какой встречается в сиенской живописи четырнадцатого века. Здесь - это цвет разложения, безжалостно показанный потрясенному до глубины души верующему... Кровь изливается в каскадах мистически пылающего красного цвета" (15, 79).

Нам кажется, что для всякого непредубежденного читателя на основании подобного произведения Грюневальда становится вполне ясной дальнейшая эволюция аффективного субъективизма, еще больше удаляющего немецкое Возрождение от итальянского. Здесь следует напо мнить и о том новом типе видений, жанр которых вырос на почве немецкой мистики XVI в., о чем выше мы уже имели случай говорить. Что касается Грюневальда, то искусствоведы уже давно установили, что его произведения создавались под впечатлением "Откровений " св. Бригитты, изданных в Германии в 1500 г. Для охарактеризованного у нас Изенгеймского алтарного Распятия Грюневальда прямо приводится следующий текст из св. Бригитты: "Корона из терний вдавилась в его голову; она закрыла половину лба. Кровь стекала м ногими ручейками... Потом разлился смертный цвет... Когда он испустил дух, уста раскрылись, так что зрители могли видеть язык, зубы и кровь на устах. Глаза закрылись, колени изогнулись в одну сторону; ступни ног извилились вокруг гвоздей, как если бы они б ыли вывихнуты... Судорожно искривленные пальцы и руки были простерты..." "Ребра выдаются, и их можно сосчитать, плоть иссохла, живот провалился" (там же, 80). Указанное Распятие Грюневальда было на створках алтаря в будние дни. Что же касается воскресень я, то в этот день открывались наружные створки центральной части алтаря с картинами уже другого, восторженно-просветленного настроения. На левой половине картины была изображена часовня в позднеготическом "пламенеющем" стиле: "Часовня ярко сияет в многоц ветной радуге своих киноварных, фиолетовых, желтых и голубых тонов. Внутри ее - коленопреклоненная фигура прославляемой и преображенной Марии. Она подобна небесному видению, сверкающему в переливах красок. Мшисто-зеленый на подоле ее плаща переходит в гл убокий зеленовато-синий, сменяется светящимся изнутри пурпурным, зажигается огненно-красным и образует вокруг ее головы желтое сияние" (там же, 81). На правой половине картины Мария



изображена как Богоматерь. "...Она отличается царственностью, которую ей придает карминно-красный цвет одеяния, переливающегося и струящегося на свету подобно воде или дыму. За ней простирается сияющая панорама высоких горных вершин, мерцающих голубыми, фиолетовыми и радужно-зелеными тонами. Из синего облака, залитого желтоватым светом, струящимся из призрачной фигуры бога-отца, слетают вниз мириады ангелов" (15, 82). Здесь мы не будем упоминать о других произведениях Грюневальда, с которыми легко познакомиться по многочисленной искусствоведческой литературе. Но несомненным для истории эстетики является вывод огромной важности. По сравнению с Дюрером в творчестве Грюневальда можно наблюдать огромную эволюцию субъективизма, который заставляет художника изображать предметы не только в их обыкновённом явлении, но с огромным проницанием в сущность изображения, доходящим до экзальтации, до бьющего в глаза экспрессионизма, до какого-то мистического натурализма. "Живопись превращается в прозрачное пламя, краски просвечивают, как стекло"; "...Грюневальд также умел совмещать высочайшую нематериальность света с поразительной вещественностью в изображении предметов" (там же, 83). И если итальянский Ренессанс основывался на личностно-материальном изображении жизни, рационально преподанном с помощью арифметических и геометрических методов, то в творчестве Дюрера этот личностный субъективизм уже выходит за рамки всякого рационализма, и его аффективная порывистость достигает экзальтации и мистически осязаемого натурализма. Есть данные, указывающие на сочувствие Грюневальда протестантским экстремистам (и это тоже в отличие от Дюрера). Вслед за многими искусствоведами творчество Грюневальда, конечно, можно называть Северным Возрождением. Но это Возрождение есть полное ниспровержение итальянских возрожденческих методов.

### **Глава третья. ОДИН ИЗ ЧАСТНЫХ ПРИМЕРОВ (ОТКРЫТИЕ ПЕЙЗАЖА)**

#### **Эстетика субъективистски насыщенной и аффективно-экспрессивной природы у северных художников XVI в.**

Такого рода субъективистски насыщенную природу можно найти (и при всей краткости изложения мы это обнаруживаем на предыдущих страницах) уже у Дюрера и Грюневальда. Однако в общей истории эстетики Ренессанса эту стадию, пожалуй, необходимо отметить специально. Эта эстетика тоже была ниспровержением классического итальянского Ренессанса. Правда, и сам итальянский Ренессанс постепенно уже начинал отходить от своих рационально уравновешенных форм изображения природы. Художники Высокого Ренессанса все-таки ставили человеческую личность выше всего. Но на картине это сводилось к тому, что пейзаж или ландшафт играл третьестепенную или даже совсем нулевую роль по сравнению с человеческими фигурами на переднем плане картины. Эта практика пошатнулась в венецианском и феррарском искусстве. Уже Джорджоне и Тициан выступили как великие пейзажисты, у которых пейзаж находился в более глубоком гармоническом

сочетании с изображенными на его фоне человеческими фигурами.

Однако открывателями природы в этом смысле были не итальянцы, но немцы и другие народы европейского Севера. Здесь итальянский Ренессанс тоже отрицал сам себя. Ведь этот Ренессанс все время взывал к подражанию природе. И это имело свой смысл до тех пор, пока природа мыслилась в более или менее обыкновенных очертаниях, не выходящих за пределы того, что можно видеть простыми и обыденными глазами. Но когда северные художники начинали изображать всемирный потоп, то уже никакие приемы подражания природе не могли удовлетворить художников и зрителей нового типа. И когда изображалась человеческая фигура, то подражание обыкновенным человеческим фигурам могло иметь свое большое значение только до известного предела, только в некоторой определенной мере. Что же касается Дюрера и Грюневальда, у них изображение человеческого тела достигало такого аффективного напряжения, что оказывалось составным моментом целой космической катастрофы. Ясно, что в таких случаях антропоцентрическое изображение человеческого тела у итальянских мастеров уже входило в историю и заменялось открытием природы в полном смысле слова.

Грюневальд в одном своем изображении все в том же Изенгеймском алтаре дает такую картину природы: "Над долиной, где деревья германских лесов смешались с заморскими пальмами, спускается вечер. Этот первозданный, замороженный пейзаж выглядит так, словно только что схлынули воды всемирного потопа: темнеют бархатно-коричневые скалы, словно покрытые чешуей, вздымаются серые стволы деревьев, черные мхи свисают с ветвей. Погруженный в сумрак олень неслышным шагом пересекает чащу. Туман плывет сквозь таинственную лощину на заднем плане, где за темной рекой в величавом молчании высится синий лес. За ним - высочайшие горные вершины, воздушные очертания которых, поймав последний вечерний луч, сияют нежнейшим розовым цветом.

Здесь, как и в картинах Тициана, звучит целая колористическая симфония" (15, 90).

Такое эстетическое чувство природы уже далеко выходило за пределы итальянских теорий подражания эпохи Ренессанса. Оказывается, подражать природе тоже нужно было только до известной степени, только в определенной мере. С выходом за эти пределы итальянская теория подражания уже теряла всякий смысл, и Ренессанс, вступив на этот небывалый, субъективистски насыщенный путь, уже отрицал сам себя.

Йорг Брей из Аугсбурга в своем изображении св. Бернарда в 1500 г. давал следующий пейзаж: "Волны золотой ржи мягко колышутся под дуновением ветерка. Вздымаются и снижаются холмы, по которым проложена деревенская дорога, обозначенная отдельными деревьями и придорожными крестами. Так и хочется побродить по мирному краю от одного старого города, замка или монастыря к другому" (там же, 94).

В 1502 г. Лукас Кранах изобразил св. Иеронима на таком фоне: "Св. Иероним преклонил колена на лесной просеке; его красная кардинальская мантия и лев гармонируют с медовым цветом скал. Высоко вздымаются лохматые сосны и пихты; их

темные, оливково-зеленые ветви, изображенные в форме языков пламени, покрыты яркими бликами. С берез свисают серебристо-серые мхи. В ветвях обитают птицы, среди них - сова и попугай, имеющие символическое значение. Вся картина полна летнего зноя. Между темными деревьями - сияюще величавые равнины, лежащей у подножия Альп, вершины которых, покрытые голубыми льдами, встают на горизонте" (там же, 95).

Все такого типа картины природы у немецких художников начала XVI в., выходя далеко за рамки итальянского Ренессанса, также далеки и от того, что обычно именуется довольно неопределенным термином "реализм". Дело в том, что эта природа тесно смыкается как с фантастическими, сказочными представлениями, так и с прямыми пантеистическими воззрениями, которые тем не менее не перестают быть интимно понятными и овеянными жизнью аффективно настроенного сердца. Такова, например, небольшая картина Альбрехта Альтдорфа 1507 г.: "...под высокими пихтами и скалой - укромное убежище, где дикая жительница лесов изображена в обществе сатира... Листва образует зелено-золотистое кружево, подчеркнутое теплым коричневым тоном скалы. Далее взгляд скользит в туманную даль, переливающуюся легчайшими голубыми и серовато-зелеными оттенками. В маленькой картине заключены безграничная ширь пространства и мечтательность яркого летнего дня" (15, 96 - 97). Нам кажется, откровенный пантеизм вместе с глубокой интимной сердечной настроенностью говорят здесь сами за себя.

Приведем из этой эпохи еще два примера такого интимно-сердечно переживаемого пантеизма. Укажем на картину А.Альтдорфера 1511 г., изображающую Иоанна Крестителя и евангелиста Иоанна Богослова. "Святые сидят в жаркий летний полдень на опушке леса, заросшей буйной растительностью. В космическом пейзаже на заднем плане виден пар, поднимающийся из моря, превращающийся в дым, кристаллизующийся на высоте в снежные горы, которые снова растворяются в кочующих облаках. Скалы, города и корабли, подобно минеральным образованиям, вырастают прямо из воды. В этой своеобразной живописной алхимии одна форма возникает из другой" (там же, 98 - 99). Тот же художник в 1529 г. написал картину "Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием при Иссе". "В ней развертывается космическая панорама мира, подобная картам новой космографии. Один цвет перетекает в другой, стихии огня и воды сражаются в небесах, подобно людям на земле. Огненно-красные и оранжевые лучи заходящего солнца золотят вершины фиолетово-голубых гор; их цепи описывают круглящуюся твердь земного шара. Наступающая ночь загорается лунным светом" (там же, 100).

### **Доссо Досси**

В 1930-х годах виднейший советский искусствовед В.Н.Лазарев обнаружил в Москве новый пейзаж итальянского художника конца XV - начала XVI в. Доссо Досси. Это открытие лишнее раз доказало влияние Северного Возрождения на поздних итальянских возрожденцев. В.Н.Лазарев пишет: "Картина представляет один из самых ранних самостоятельных итальянских пейзажей. Правильнее было бы сказать - почти

самостоятельных, потому что и здесь, как и у Джорджоне пейзаж еще трактуется в виде обрамления для разыгрывающихся на его фоне сцен. Но фигуры в такой мере растворяются в окружающей их природе, что ренессансный антропоцентризм оказывается почти окончательно преодоленным. Крохотные фигуры используются как стаффаж, оживляющий ландшафт: мы видим здесь и принимающего стигматы св. Франциска, и сидящего на камне св. Иеронима с крестом, и чудесно избавляющуюся от мучений св. Екатерину, и св. Христофора, несущего на плече младенца Христа, и св. Георгия, сражающегося с драконом. Эти маленькие фигуры выделяются веселыми и яркими голубыми, желтыми и красными пятнами на фоне пейзажа, свидетельствующего о богатейшей фантазии художника" (66, 13). Анализируя эту картину, В.Н.Лазарев также весьма выразительно рисует и отличие вновь зародившегося северного пейзажа от пейзажей итальянских: "Ничего подобного в чисто итальянских пейзажах мы не найдем. Не найдем мы в них и той детализированной, еще во многом связанной с традициями позднеготической миниатюры, манеры письма, в которой исполнены листва деревьев и тающие в синеватой дымке дали. Итальянские мастера трактуют обычно пейзаж в гораздо более обобщенном плане. Не теряясь в деталях, они воссоздают синтетический образ природы, подчиненный строгим композиционным принципам. В нашей же картине привлекает к себе внимание именно эта неитальянская выписанность деталей, аналогии к которой нетрудно найти в работах Альтдорфера и Патирира. Северное влияние выдает также подчеркнутая синева фона, обычно смягченная в чисто ренессансных пейзажах" (там же, 14).

Таким образом, если аффективно-экспрессивное творчество Дюрера и Грюневальда привело итальянскую спокойно-уравновешенную и рациональную гармонию к полному самоотрицанию, то в творчестве указанных у нас художников все это относится и к природе, которая в своей аффективно-экспрессивной красочности не только доходит до растворения субъекта в природе, но и до превращения одного элемента в другой в самой природе. Заметим, что такого же рода алхимией, правда не художественной, но все же пантеистической, занимался и знаменитый ученый XVI в. Парацельс.

## **ВНЕХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ XV - XVI вв**

Как читатель уже давно заметил, план данной работы отнюдь не рассчитан на равномерное обозрение всех слоев возрожденческого исторического процесса в целях анализа тех эстетических элементов, которые в них содержатся. Подобного рода задача была бы невыполнима одним автором и только в одной книге. Волей-неволей здесь пришлось ограничиться только выборочным методом и во многих случаях только самыми общими замечаниями, если не прямо пропускать тот или иной раздел целиком. То, что мы называем модифицированным Ренессансом, и в частности самоотрицанием

Ренессанса, - это глубочайший и широчайший культурно-исторический процесс, который совершался решительно во всех областях возрожденческой культуры и везде ознаменовался появлением самых замечательных произведений человеческого творчества. Но подобно тому как и в обрисовке Высокого Возрождения мы ограничились только некоторыми первоклассными художниками, надеясь на то, что наш метод эстетического анализа в отношении других художников без особенного труда может проводиться и самим читателем, точно так же и в отношении модифицированного Ренессанса на стадии его весьма выразительной самокритики мы ограничились более или менее подробным анализом только двух или трех основных проблем; из всех остальных проблем искусства, а также относительно всех других культурных областей нам и сейчас придется ограничиться только краткими замечаниями в надежде, что на основании наших анализов и в остальных культурных областях периода возрожденческого самоотрицания читатель сумеет и сам разобраться в том, какие анализы мы могли бы дать здесь более подробно, если бы это позволили план и объем всей книги. Кроме того, все эти другие культурно-исторические области Ренессанса гораздо дальше отстоят от эстетики.

## **Глава первая. НАУКА**

### **Коперниканство и личностно-самоотрицающая модификация эстетики**

#### **Ренессанс**

Одним из самых ярких явлений эпохи Ренессанса в традиционных изложениях обычно представляется гелиоцентрическая система Коперника и учение о бесконечных мирах Джордано Бруно.

Годы жизни Николая Коперника (1473 - 1543) и год выхода в свет его главного труда "Об обращении небесных сфер" (написанного в 1542 г. и изданного в год смерти автора) настолько бесспорно относятся к эпохе Ренессанса, что никому даже и в голову не придет рассуждать о полной противоположности системы Коперника мировоззрению Ренессанса. Тем не менее, как мы считаем, открытие Коперника было передовым и революционным событием для последующих веков, но для Ренессанса это было явлением не только упадка, но даже возрожденческого самоотрицания.

Дело в том, что Ренессанс выступил в истории западной культуры как эпоха возвеличения человеческой личности, как период веры в человека, в его бесконечные возможности и в его овладение природой. Но Коперник и Бруно превратили землю в какую-то ничтожную песчинку мироздания, а вместе с тем и человек оказался несравнимым, несоизмеримым с бесконечным пространством, темным и холодным, в котором лишь кое-где оказывались мелкие небесные тела, тоже несравнимые по своим размерам с бесконечностью мира. Возрожденец любил созерцать природу вместе с неподвижной землей и вечно подвижным небесным сводом. Но теперь оказалось, что Земля - это какое-то ничтожество, а никакого неба и вообще не существует. Возрожденческий человек проповедовал могущество человеческой личности и свою связь с природой, которая была для него образцом его творений, а сам он тоже старался в своем творчестве подражать природе и ее создателю - Великому художнику. Но

вместе с великими открытиями Коперника, Галилея, Кеплера все это могущество чело века рухнуло и рассыпалось в прах. И то, что гелиоцентризм вовсе не возрожденческая идея, доказывается тем, что только Ньютон в XVII в. логически завершил великое деяние указанных гениальных умов, без какого завершения их открытия все-таки оставались н аивным началом великого дела.

При этом очень важно отдавать себе отчет в том, что гелиоцентризм и бесконечное множество миров не просто противоречили эстетике Ренессанса. Они были именно ее самоотрицанием. И почему? А потому, что всякая категория и в логике и в истории действует толь ко в меру своих внутренних возможностей. Стоит только перейти данной категории свою меру, т.е. стоит только исчерпать ей свои внутренние возможности, как она в то же самое мгновение прямо переходит в свою противоположность. Возрожденческий человек впервые е почувствовал те огромные возможности, которые заключались в его личности и в окружающей его природе и которые раньше оставались неиспытанными, неизведанными и часто даже просто неведомыми и неизвестными. В глубине возрожденческой личности всколыхнулись небывалые чувства, небывалые земные желания и светские мысли, а окружающая ее природа засияла неопиcуемыми красками, богатейшим творчеством и такими силами, которые стали пленять ум, заставляли трепетать сердце и начали звать к неизведанным наслаждениям . Но оказалось, что весь этот личностный восторг и весь этот субъективный гиперболизм был реален только до известной степени, только до известной меры. Стоило перейти эту границу, как свобода индивидуума и привольное самоутверждение субъекта вдруг стали переходить в свою противоположность. Очень хорошо было подражать природе, ее изучать и ею наслаждаться. Но вот человеческий рассудок и в его лице возрожденческий субъект стали пользоваться своей силой больше, чем того требовали возрожденческая ограниченн ость и непосредственное приятие природы, как она являлась реальному зрению и слуху. Субъективный рассудок шел все дальше и дальше. Непосредственное чувство говорило, что Земля не движется, а стоит на одном и том же месте. Но вопреки человеческому чувству новый рассудок стал обязательно требовать, чтобы Земля обязательно двигалась, и это его требование продолжало быть таким же категорическим, как и раньше того категорически хотелось иметь перед глазами и неподвижную Землю и всю прекрасную природу, общаться со всем этим и получать от этого наслаждение. Возрожденческий субъект, который был ранее ориентирован в таком близком и непосредственном природном окружении, утверждался все дальше и дальше, вплоть до бесконечности. Но так как охватить силами одной че ловеческой личности всю бесконечную природу не было никакой возможности, то возрожденческий человек решил отказаться от своего чувства природы и от намерения овладеть природой, с тем чтобы стать ничтожной песчинкой, ничтожным винтиком, но лишь бы охватит ь все, пусть только одной наукой, пусть только одним рассудком, пусть только одной отвлеченной математикой, но лишь бы охватить и лишь бы забыть непосредственную данность природы как некую детскую наивность.

Таким образом, гелиоцентризм и учение о бесконечных мирах не просто

противоречили личностно-материальной основе Ренессанса. Это было именно самоотрицание Ренессанса. Личность здесь настолько далеко выходила за свои собственные пределы, что перед лицом вновь открытого бесконечного космического бытия она стала чувствовать себя ничтожеством, механически зависящим от этих безумных и ни с чем не сравнимых пространств и времен, холодных и черных, пребывающим перед лицом ни с чем не сравнимых расстояний и безумных временных процессов, безумных, потому что познаваемых едва-едва.

Из властителя и художника природы возрожденец стал всего только ее ничтожным рабом. И это вполне понятно даже материально и экономически: о механизмах и машинах Леонардо только еще мечтал, потому что механизм, машинное производство - это не возрожденческая реальность; но когда в последующие века механизмам и машинам будет дан полный ход, то человеческая личность тут же окажется рабом машин и потеряет свою свободу, став винтиком в мировом механизме. Другими словами, если возрожденческий человек умилялся перед красотами природы, то перед бесконечной холодной и пустой Вселенной он мог испытывать только чувство ужаса.

Из всего этого отнюдь не надо делать вывода, что с наивно-личностным Ренессансом кончилась вся эстетика и что в условиях коперниканской Вселенной невозможна никакая эстетика. Наоборот, эстетика в дальнейшем, пожалуй, только обогащалась. Но только это был а не возрожденческая эстетика. Сколько угодно находилось и больших и малых умов, и больших и малых философов, а также и больших и малых поэтов, которые восторгались этой бесконечной Вселенной, испытывали сладкое чувство и трепет перед этими безумными пустотами бесконечного мира и перед величием человека, создавшего науку об этих пространственно-временных расстояниях. Находились даже и богословы, которые доказывали всемогущество и величие божие именно в силу наличия этих бесконечных пустот, безумных и ни с чем не сравнимых расстояний и этого холода в 273° ниже нуля по Цельсию. Эстетика нисколько не погибла, а продолжала интенсивно развиваться дальше. Но это, повторяем, не была эстетика Ренессанса.

### **Эстетическая ограниченность коперниканства**

Важно иметь в виду также и то, что гелиоцентрическая система Коперника вовсе не базируется на точных математических данных. Дело здесь вовсе не в математике и не в механике, а только в интенсивнейшем аффекте, заставлявшем во что бы то ни стало вырваться за пределы возрожденчески цельной личности и преклоняться перед бесконечными пустотами пространства и времени. Один из крупнейших советских астрономов, академик А.А.Михайлов, пишет: "Иногда говорят, что Коперник доказал, что Земля движется, но такое утверждение не совсем правильно. Коперник обосновал движение Земли, показав, что этим полностью объясняются наблюдаемые в мире планет явления и вводится простота в сложную и путаную систему геоцентризма. Но прямых доказательств, т.е. таких фактов, явлений и экспериментов, которые можно было бы объяснить движением Земли, и ничем другим, у него не было. Даже, более

того, было обстоятельство, которое противоречило орбитальному движению Земли. Это - отсутствие параллактического, т.е. перспективного, смещения звезд, представляющего собой отражение движения Земли" (79, 56).

Далее, гелиоцентрическая система была доказана только в смысле пространственного устройства солнечной системы, но совершенно не была доказана в отношении кинематики, в которой Коперник вполне продолжал пользоваться геоцентрическими образами Птолемея. Ака демик В.А.Амбарцумян четко разъясняет: "Но не надо забывать, что проблема устройства планетной системы имела два аспекта: пространственный и кинематический. Мы указывали, что характер системы требовал совместного рассмотрения этих двух аспектов, но это не значит, что полученное должно было оказаться одинаково совершенным в обоих аспектах. Из приведенных фактов ясно, что Коперником было найдено решение задачи о пространственном устройстве планетной системы, не вызывающее никаких принципиальных возражений. Что касается кинематического аспекта, то здесь было дано лишь приближенное описание. Окончательное решение проблемы кинематики было дано Кеплером" (10, 44).

Наконец, Коперник вообще не доказал того, что именно Земля движется вокруг Солнца, а не Солнце вокруг Земли. Он только дал в точной и простейшей форме подвижное соотношение этих двух небесных тел. Но это подвижное соотношение останется тем же самым и в случае нашего предположения о движении Земли вокруг Солнца, и в случае если мы признаем движение Солнца вокруг Земли. Современная наука безусловно склоняется к движению Земли вокруг Солнца, а Солнце, если оно и движется, то вовсе не вокруг Земли, а своим собственным путем, о котором существует своя собственная теория.

Кроме того, у академика В.А.Фока мы читаем: "Если ускорение имеет абсолютный характер, т.е. если можно выделить группу систем отсчета, в которых ускорение данного тела имеет одно и то же значение, то прав Коперник: для солнечной системы привилегированной является система отсчета с началом в центре инерции Солнца и планет и с осями, направленными на три неподвижные звезды... Если же ускорение имеет, подобно скорости, относительный характер, т.е. если привилегированных систем отсчета не существует, а все системы отсчета, как угодно движущиеся, одинаково мало позволяют приписывать ускорению определенное значение, то обе точки зрения - Коперника и Птолемея - равноправны: первая связана с Солнцем, вторая с Землей, но ни одна из них не имеет преимуществ перед другой. В этом случае спор между сторонниками системы Коперника и сторонниками системы Птолемея становится беспредметным" (109, 180 - 181). Правда, для самого В.А.Фока, как и для А.Эйнштейна, ускорение отличается абсолютным характером, и тогда гелиоцентрическая система оказывается предпочтительной. Но если ускорение считать тоже относительным, то это будет противоречить скорее интуитивной картине движения, чем картине математической. И следовательно, если не гнаться за интуитивной и математической простой, то выбор между Коперником и Птолемеем все-таки остается неопределенным. Поэтому и у Коперника доказано не столько



движение Земли вокруг Солнца, сколько дана более простая картина соотношения движения Солнца и Земли, а картина эта остается одной и той же при любых системах отсчета.

Таким образом, не математические и механические доказательства привели Коперника к его гелиоцентризму; а, наоборот, сначала ему страстно хотелось, чтобы двигалась именно Земля, а не Солнце, а уже потом он приспособил астрономию к своему антивозрожденческому эстетическому аффекту. Но это обстоятельство очень важно как раз именно для истории эстетики. Стала другой именно картина мира, в которой человек должен был превратиться в ничтожество и только бесконечно раздувался его рассудок.

### **Ужас перед бесконечным пространством у Паскаля и Гегеля**

а) Чтобы понять это антивозрожденческое человеческое самосознание, почитаем то, что говорит, например, Паскаль, который еще в XVII в. ужасался этим антивозрожденческим миром. Он писал: "Я не знаю, кто меня послал в мир, я не знаю, что такое мир, что такое я. Я в ужасном и полнейшем неведении. Я не знаю, что такое мое тело, что такое мои чувства, что такое моя душа, что такое та часть моего я, которая думает то, что я говорю, которая размышляет обо всем и о самой себе и все-таки знает себя не больше, чем все остальное. Я вижу эти ужасающие пространства Вселенной, которые заключают меня в себе, я чувствую себя привязанным к одному уголку этого обширного мира, не зная, почему я помещен именно в этом, а не в другом месте, почему то короткое время, которое дано мне жить, назначено мне именно в этом, а не в другом пункте целой вечности, которая мне предшествовала и которая за мной следует. Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе как атом я как тень, которая продолжается только момент и никогда не возвращается. Все, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть, но то, чего я больше всего не знаю, это смерть, которой я не умею избежать. Как я не знаю, откуда я пришел, так же точно не знаю, куда уйду... Вот мое положение; оно полно ничтожности, слабости, мрака" (108, 301 - 302).

Эти слова Паскаля мы приводим вовсе не для характеристики Паскаля, но исключительно для характеристики эстетики Ренессанса или, вернее, для характеристики ее самоотрицающей модификации. Прибавим к этому, что вопрос о причислении Коперника, Кеплера, Галилея и Ньютона к эпохе Ренессанса (последние три деятеля относятся уже к XVII в.) является для автора настоящей работы вопросом чисто терминологическим. Если Данте - это проторенессанс, а флорентийские академики - это расцвет Ренессанса, то линия Коперника ничего общего не имеет с таким Ренессансом. Конечно, можно и вообще всех упомянутых сейчас деятелей относить к Ренессансу, но тогда Ренессанс уже нельзя определять как эпоху выступления свободомыслящей личности, привольно ориентирующей себя среди красот природы. Тогда Ренессанс нужно будет определять и как эпоху свободомыслящей личности, и как эпоху сознания личностью своего ничтожества и своей механистической предопределенности во всеобщей мировой и бездушной

машине. Можно поступать и так и так. Мы же следовали только традиционному признанию освобожденной личности в Ренессансе. А если под Ренессансом понимать и механистическое закабаление личности, то против этого мы тоже не возражаем. Повторяем, это вопрос терминологический. Для тех, кто особенно хотел бы сохранить для Ренессанса и свободомыслие, и абсолютный детерминизм, мы могли бы даже подсказать имена некоторых возрожденцев, которые как раз пытались трактовать человека таким образом. Тот же Джордано Бруно, который растворил человеческую личность во всеобщем и бесконечном мировом механизме, твердо стоял на почве коперниканства, проповедовал героический энтузиазм как наивысшее проявление человеческой личности. Тот же Ньютон, впервые продумавший до конца механистическую Вселенную, отличался такой напряженной религиозностью, которая нашла отражение во всех его биографиях.

Таким образом, глубочайший переворот в науке, связанный с именами Коперника, Кеплера, Галилея и Ньютона, можно и связывать с мировоззренческими основами Ренессанса, а можно и не связывать, расценивая его не как Ренессанс, но как самоотрицание Ренессанса, но это - вопрос о методах изложения.

б) Вселенную, которая лишена всяких границ и во всех смыслах, а только состоит из дурной бесконечности искания этих границ, очень хорошо понимал Гегель, который так изображал вечное искание мировых границ и вечное их ненахождение: "...мысль изнемогает, и в итоге - падение и головокружение. Приводит же мысль к изнеможению, вызывает ее падение и головокружение не что иное, как скука от повторения, которое заставляет границу исчезать и снова появляться и снова исчезать, и так всегда одно из-за другого и одно в другом, в потустороннем - посюстороннее, в посюстороннем - потустороннее, постоянно возникать и исчезать, вызывая лишь чувство бессилия этого бесконечного или этого долженствования, которое хочет и не может справиться с конечным" (31, 308). В этом и изображении мира без конца и края Гегель, следовательно, ничего не находит, кроме головокружения, бессилия и скуки.

В этой дурной бесконечности, по Гегелю, вовсе не содержится реального описания объективного мира, но только субъективное "барахтание" в целях достижения картины этого объективного мира, причем "барахтание" это удивительным образом принимается за прогресс. "Этот прогресс не раз служил поводом для тирад, которыми восхищались как возвышенными произведениями. Но на самом деле эта модная возвышенность возвеличивает не самый предмет, который скорее ускользает, а только субъект, поглощающий в себя столь большие количества" (там же, 307).

Гегель, конечно, знает и о существовании таких астрономов, которые на этом отсутствии границ мироздания строят свое невероятное уважение к предмету их науки, свои восторги: "Пустое удивление, которому они при этом предаются, вздорные надежды, что в загробной жизни они будут переключиваться с одной звезды на другую и, странствуя так по неизмеримому пространству, будут приобретать все новые и новые сведения того же рода, - эти свои пустое удивление и вздорные надежды они выдавали за один из главных моментов в превосходства своей науки. А между тем она достойна изумления не из-за такой количественной бесконечности, а, напротив, в силу тех

отношений меры и законов, которые разум познает в этих предметах и которые составляют разумное бесконечное в противоположность той неразумной бесконечности" (там же, 308 - 309).

В Гегеле, понимавшем дурную бесконечность мира как скуку, изнеможение и ужас, а вовсе не как какое-нибудь благоговение и восхваление, говорил именно возрожденческий человек, утраченный наступлением века разного рода обожествленных рассудочных абстракций.

## **Глава вторая. РЕЛИГИЯ**

### **Подготовка протестантизма в более ранней возрожденческой эстетике**

Религиозная жизнь Ренессанса по своей обширности необозрима, и связанная с этим религиозная эстетика до сих пор еще остается неохватной. Однако, подобно точной науке, хронологически связанной с Ренессансом, и в религии совершается колоссальный переворот, о котором можно спорить, соответствует ли он по самому существу своему религии Ренессанса или является ее полной противоположностью. Мы считаем, что этот религиозный переворот связан с Ренессансом только хронологически. По существу же здесь мы находим полное самоотрицание Ренессанса. Речь идет о зарождении в первой половине XVI в. в Германии протестантизма, разновидностей которого тотчас же появилось очень много; мы коснемся только самого принципа протестантизма.

Уже у тех мыслителей XV в., которых мы считаем наиболее яркими представителями возрожденческой эстетики, например флорентийских академиков, мы находили такое учение о религии, которое не могло не производить на нас несколько странного впечатления, поскольку эти мыслители были связаны со средневековой ортодоксией, а многие из них даже прямо являлись служителями католического клира. И Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, рассуждая о религии, хотели охватить решительно все ее исторические формы. Доказывалось, что и католик, и буддист, и магометанин, и древний иудей, и даже все язычники идут к богу, хотя с внешней стороны и разными путями, но по существу своему это один и тот же, всеобщий и единственный религиозный путь, который дан человеку от природы. Поэтому Моисей и Орфей - это одно и то же, Платон и Христос - это в существе своем одно и то же, католик и язычник одно и то же. Однако для современного исторического критика совершенно ясно, что не только флорентийским академиком, но и вообще никому никогда не возможно было идти сразу всеми этими путями, несмотря на их сходство во многом. Объединить христианство, например, и язычество можно было, но как?

Нельзя было одновременно участвовать в церковных таинствах и в то же время приносить в жертву козла и причащаться его крови с надеждой найти в этом путь к божеству. Все исторические религии настолько своеобразны, настолько отягощены местными и историческими особенностями, что объединить их в одном религиозном акте было совершенно невозможно. По существу говоря, при такой проповеди единой и вселенской религии можно было только отказаться от всех исторических особенностей отдельных религий. Нужно было уже совершенно отойти от религиозного культа,

который в разных религиях был чрезвычайно различен, так что из-за него в свое время даже велись ожесточенные войны. Но очевидно также, что и теоретическая сторона религии при таком мировом единстве и тождестве в сех религий тоже должна была до крайности упроститься и лишиться всех своих исторически возникших своеобразных черт. При таком единстве и тождестве всех исторических религий верующий мог говорить только о боге вообще, не входя ни в какую характеристику его исторических особенностей, и о своем отношении к такому божеству верующий тоже мог говорить только в самых общих чертах. Из всех исторических религий оставался только внешний, хотя и очень строгий морализм, но уже не оставалось никаких своеобразных мистических путей.

Сознательно встать на такой обобщенно религиозный путь - это и значило для верующего XVI в. отколоться от католической церкви и стать протестантом. Протестантизм, так же как и коперниканство, был продуктом все того же необычайного развития возрожденческого свободного мышления. Покамест человеческая личность тех времен мыслила себя свободной и могущественной только до известного предела, она действительно оставалась и свободной и могущественной. Церковная жизнь теряла в те времена свои обветшавшие формы, богослужение становилось более живым, более ярким и интересным, а церковное искусство приобретало те небывало выразительные формы, каких не знало средневековье. Но вот оказалось, что этого церковного свободного мышления очень мало. Захотелось обнять в своем субъективном восприятии не только католическое средневековье, но и все религии вообще; но обнять их в субъективно-имманентном смысле, так, чтобы все они сразу охватывались во всем своем безбрежном историческом своеобразии, уже нельзя было при помощи какого-нибудь одного конкретного культа или священного догмата и психологически, и социально, и общественно-политически, и даже физически.

Обнять все эти религии в порядке имманентной субъективности можно было только рассудочно, в понятии и в крайнем случае только морально. Для католика это и значило отколоться от католической церкви с ее слишком своеобразным культом и с ее слишком своеобразными религиозными догматами. Раньше церковь мыслилась как некоторого рода таинственный коллективный организм, в котором каждый его член имеет самое непосредственное общение с Христом. Теперь же все таинства обряда были отменены, а церковь превратилась в молитвенный дом, где, кроме пения молитв и слушания проповедей, уже ничего не оставалось. Быть членом такого коллектива молящихся вне всякой церковной иерархии, которая производила себя от самих апостолов, и вне всяких таинств и обрядов, в которых непосредственно присутствовал сам Христос, - это и значило отколоться от католической церкви и стать протестантом. Таким образом, протестантизм появился как результат столь огромного развития свободной личности, что эта личность конкретно уже не могла обнять собою все исторические религии, из которых каждая расценивалась теперь как нечто узкое и стеснительное и стала обнимать их только в понятии, в рассудке, в абстрактной метафизике, но уже не в мифологии.

Нам кажется, что свободная личность переходила в протестантизме те же самые

католические границы, как это совершалось и в коперниканстве. Поэтому если протестантизм и можно считать детищем Ренессанса, то это детище можно понимать только хронологически, по существу же оно было полной противоположностью Ренессансу. И поскольку протестантизм оказался безмерным развитием начал свободомыслия, которое было уже и в Ренессансе, постольку протестантизм стал подлинным и настоящим самоотрицанием Ренессанса.

### **Антиэстетические тенденции протестантизма**

Искусствоведы иной раз говорят о весьма неблагоприятном влиянии протестантизма на искусство. В некотором смысле это действительно так. Ведь эстетика и искусство Ренессанса были основаны на свободной и материально ощущающей себя личности. Такая возрожденческая личность, лишенная своей свободы и материального воплощения и превращенная только в борьбу субъективных страстей, в чисто психологическую и субъективистскую расценку мироздания и, наконец, подчиненная только строгим правилам моралистики, такая личность, конечно, не способствовала расцвету эстетических чувств и новых художественных форм. Если взять мрачную моралистику Кальвина (это, правда, крайний пункт протестантизма), то трудно себе представить, какие произведения искусства мог бы восхвалять такой абстрактный протестантизм и какую эстетику он мог бы проповедовать, кроме подчинения всего художественного одной унылой, мрачной и абстрактной моралистике.

И все же упомянутое мнение некоторых искусствоведов не вполне отвечает исторической действительности. Во-первых, протестантских группировок было очень много, и отношение их к искусству было разным. А во-вторых, речь может идти только о падении религиозного искусства в смысле Ренессанса и религиозной эстетики в том же смысле слова, но не о падении искусства вообще и не о падении эстетического сознания целиком. Наоборот, после падения Ренессанса продолжало развиваться огромное искусство, за которым следовала и соответствующая эстетика, едва за ним поспевавшая. Однако это было уже не искусство Ренессанса и не эстетика Ренессанса. Тут стояли свои огромные задачи, которые, строго говоря, были даже и невыполнимы для деятелей самого Ренессанса. Так, например, мы уже знаем, что творчество Торкватто Тассо возвещало наступление совершенно новых стилей в искусстве, а именно барокко и классицизма. Для этих двух стилей не замедлила появиться и своя собственная теоретическая эстетика.

## **Глава третья. ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ**

Общественно-политическая жизнь, как всем известно, была прогрессивной в течение раннего и Высокого Ренессанса, т.е. в течение почти всего XV в. в Италии. Общеизвестно возвышение городов, установление простого товарно-денежного хозяйства, глубокое шатание всей феодальной системы. С другой стороны, однако, ни один из итальянских режимов XV в. не отличался большой устойчивостью. Для достижения этой устойчивости власть иной раз переходила в руки тиранов. Но вся

такого рода тирания слишком была связана с религиозно-моральными особенностями Ренессанса и с теми возрожденческими предрассудками, которые заставляли деятелей тогдашних времен все-таки мечтать о свободе и по крайней мере о прогрессирующих силах нового общества. Деньги покамест еще не стали идолом, и производство еще не превратило его организаторов и работников в рабов безличной и абсолютизированной товарно-денежной системы. Человеческая личность все еще отличалась большим свободомыслием и мечтой о справедливом устройении общественно-государственной жизни.

Эти мечтания уже к концу XV в. в Италии начинали вызывать определенного рода разочарования. И так как индивидуализм, теперь уже столетней давности, все еще казался единственным путем общественно-политического развития, то выходом из хаоса итальянской жизни XV в. стало теперь представляться только усиление все того же индивидуализма. Но мы видели и в других областях истории итальянской культуры, что индивидуализм, осуществляемый только до известной меры, остается действительно возрожденческим, т.е. доподлинно свободомыслящим индивидуализмом. Переходя же известную меру и известные свои границы, индивидуализм тотчас же начинает противоречить сам себе и переходить в свое самоотрицание. Так и случилось в творчестве и деятельности знаменитого итальянского мыслителя Макиавелли.

### **Никколо Макиавелли (1469 - 1527)**

Макиавелли был историк, писатель, общественный и государственный деятель Флоренции в период изгнания Медичи в 1498 г., вновь удаленный из Флоренции с появлением Медичи в 1512 г. Он прославился своим трактатом "Князь" (или "Монарх", "Государь"), написанным в 1513 - 1515 гг. и напечатанным уже после смерти автора в 1532 г. Происходя из обедневшего дворянства, Макиавелли навсегда остался сторонником умеренного демократического и республиканского строя. Но свои демократические и республиканские взгляды Макиавелли проповедовал только для будущих времен. Что же касается тогдашнего фактического положения Италии, то ввиду ее раздробленности и хаотического состояния Макиавелли требовал установления жесточайшей государственной власти и беспощаднейшего правления этого деспотического государства для приведения Италии в упорядоченное состояние.

У Макиавелли не было ровно никаких религиозных и моральных иллюзий. Как позднее Гоббс, он базировался только на повсеместном и зверином эгоизме людей и на полицейском укрощении этого эгоизма любыми государственными средствами с допущением жестокости, вероломства, клятвопреступления, кровожадности, убийства, любых обманов, любой бесцеремонности. Идеалом Макиавелли был не кто иной, как развращеннейший и жесточайше настроенный в отношении всех людей вплоть до принципиального аморализма и нигилизма известный герцог Цезарь Борджиа, о зверствах которого мы уже имели случай упомянуть выше (с. 131). Вот до чего дошло возрожденческое свободомыслие! И тут уже каждый скажет, что перед нами самоотрицающе-модифицированный Ренессанс. К.Маркс изображает оригинальность

макиавеллизма, представляя его в виде политики, освобожденной решительно от всяких своих связей с моралью и религией (см. 2, 314).

Но это как раз и означает, что в учении Макиавелли Ренессанс сам отказывается от самого себя. Это действительно значит что Макиавелли был "революционером", но то была "революция" против возрожденческих религиозно-моралистических и эстетических ценностей (см. 75, 370 - 371). Мы не будем, однако, отождествлять самого Макиавелли с его "макиавеллизмом". Он все-таки был патриотом своего народа, он мечтал об изгнании из Италии ее захватчиков и верил в справедливое будущее. Но предлагавшиеся им методы государственного правления являются жесточайшим и античеловеческим механицизмом, возникшим в виде полной противоположности эстетическим и свободомыслящим идеалам возрожденческой Италии. Государь Макиавелли формально тоже является возрожденческим титаном. "Макиавеллизм" - все тот же возрожденческий титанизм; этот титанизм освобожден не только от христианской морали, но и от морали вообще, и даже от гуманизма.

Правда, вовсе не государство является у Макиавелли последней целью, и вовсе не этатизм является его последней идеологией. Последняя идеология для него - это единство народа и восстановление его родины. Поэтому "макиавеллизм" для самого Макиавелли был только разновидностью трагизма, в котором цели и средства оказывались в мучительном противоречии.

В качестве характеристики этой страшной трагедии итальянской титанической эстетики эпохи Ренессанса мы бы привели следующие высказывания Р.И.Хлодовского: "В "Рассуждениях" человеческая личность в значительной мере уже утратила не только свою неоплатоническую "божественность", но и в какой-то мере свою самооценку. Индивидуум здесь нередко приносился в жертву "общественному благу", отождествляемому, однако, не с "государственным интересом", как это будет у идеологов контрреформации и абсолютизма, а с Родиной. Гуманистический индивидуализм трансформировался у Макиавелли не в этатизм, а в тот страстный и в основе своей гуманистический патриотизм, который резко выделял автора "Государя" и "Рассуждений" на фоне литературы Чинквеченто. Не абсолютистское государство, а Родина-Народ стала у Макиавелли конечным критерием общественной и индивидуальной морали" (56, 28).

Подобного рода суждения о Макиавелли вносят существенную поправку в этатизм этого мыслителя. Действительно, идеалом для него, которому он был готов служить с начала до конца, является не абстрактное государство, но конкретный народ и любимая им родина. Тем не менее уже элементарная историческая справедливость заставляет нас признать, что для устройства своего народа и горячо любимой им родины Макиавелли был готов на любые ужасы абсолютистско-полицейского государства и на любые кошмары в обращении с отдельными личностями и группировками. Если угодно выставлять на первый план цели, преследуемые Макиавелли, то это действительно какой-то гуманизм, и Ренессанс присутствует здесь в полной мере. Но гуманизм Макиавелли основан не только на гуманных целях, но и на нечеловеческих средствах достижения этого человеческого идеала. Следовательно, гуманизм здесь уже

вполне антивозрожденческого типа. Поскольку этот гуманизм все же формулируется в виде цели, правильнее будет говорить не просто об антивозрожденчестве Макиавелли, но, скорее, о модифицированном Ренессансе, правда ужасном и в подлинном смысле слова трагическом.

Уже самая личность Макиавелли обладает настолько страшными чертами, что заслуживает хотя бы краткого упоминания<sup>1</sup>. Ренессанс требовал всестороннего развития личности, и Макиавелли тоже был всесторонне развит. Но эта всесторонняя развитость доходила у него до полной беспринципности, всегда и всюду оставляла по себе самые неприятные чувства и сделала его откровенным циником, лишала его возможности иметь друзей и близких людей и открывала для него дорогу к разного рода безобразнейшим предприятиям. Ренессанс требовал от человеческой личности быть принципиальной, собранной в себе и артистически себя проявляющей. Когда мы знакомимся с материалами, относящимися к Макиавелли, мы вполне ощутительно воспринимаем этот его единый принцип. Он заключается в полной беспринципности, в озлобленном отношении к людям и не то чтобы просто эгоизме, но в такой абсолютизации своего Я, которая отталкивала от него всех, кто с ним жил и работал, и заставляла презирать его как человека и как работника в Синьории.

В своих сочинениях он сам достаточно нагло и цинично рассказывает о своем безобразном поведении. Это не просто разложение той человеческой личности, которую так высоко ставил Ренессанс и о воспитании которой так глубокомысленно заботился. Это полная противоположность возрожденческой личности. Это такой модифицированный Ренессанс, который уничтожает самую идею Ренессанса и при всей структурной общности возрожденческого и антивозрожденческого человека приводит возрожденческую личность Макиавелли к полному развалу и к ее самой настоящей гибели. После всего этого не будут удивительными для читателя те слова и выражения, которые мы сейчас приведем из "Князя" Макиавелли.

Изложив все политические гнусности герцога Цезаря Борджиа, Макиавелли пишет: "...кто в своем новом княжестве считает необходимым оградить себя от врагов, заручиться друзьями, побеждать силой и обманом, внушить народу любовь и страх, солдатам преданность и почтение, истребить тех, кто может или должен тебе вредить, перестраивать по-новому старые учреждения, быть суровым и милостивым, великодушным и щедрым, уничтожить ненадежное войско, создать новое, поддерживать дружбу к себе королей и князей, так чтобы им с удовольствием делать тебе добро и бояться тебя задеть, - тот не сможет найти более живой образец, чем дела этого человека" (74, 244 - 245).

Далее у Макиавелли читаем: "...надо хорошо помнить, что, овладевая государством, захватчик должен обдумать все неизбежные жестокости и совершить их сразу, чтобы не пришлось каждый день повторять их и можно было, не прибегая к ним вновь, успокоить людей и привлечь к себе благодеяниями. Кто поступает иначе по робости или под влиянием дурного совета, тот вынужден постоянно держать в руке нож; никогда не может он положиться на своих подданных, они же из-за постоянных и все новых притеснений никогда не могут чувствовать себя в безопасности. Дело в том,



что обиды следует наносить разом, потому что тогда меньше чувствуешь их в отдельности и поэтому они меньше озлобляют; напротив, благодеяния надо делать понемногу, чтобы они лучше запечатлелись" (там же, 250 - 251). "Ведь тот, кто хотел бы всегда исповедовать веру в добро, неминуемо погибает среди столь многих людей, чуждых добра. Поэтому Князю, желающему удержаться, необходимо научиться умению быть недобродетельным и пользоваться этим, смотря по необходимости" (там же, 277).

Иногда, рассуждает Макиавелли, спорят, что должен внушать князь, - любовь или страх. Совместить оба этих качества трудно, так что лучше уж внушать страх и при этом не быть любимым. "Ведь о людях можно вообще сказать, что они неблагодарны, изменчивы, лице мерны, трусливы перед смертью, жадны до наживы. Пока ты им делаешь добро, они все твои, предлагают тебе свою кровь, имущество, жизнь, детей, все до тех пор, пока нужда далека, как я уже сказал, но, как только она приближается, люди начинают бунтовать. Князь, который всецело положится на их слова, находя ненужными другие меры, погибнет. Дело в том, что дружба, приобретаемая деньгами, а не величием и благородством души, хоть и покупается, но в действительности ее нет, и, когда настанет время, на нее невоз можно рассчитывать; при этом люди меньше боятся обидеть человека, который внушал любовь, чем того, кто действовал страхом. Ведь любовь держится узами благодарности, но так как люди дурны, то эти узы рвутся при всяком выгодном для них случае. Страх же основан на боязни, которая не покидает тебя никогда" (там же, 283 - 284). "Итак, разумный правитель не может и не должен быть верным данному слову, когда такая честность обращается против него и не существует больше причин, побудивших его дать обещание. Если бы люди были все хороши, такое правило было бы дурно, но так как они злы и не станут держать слово, данное тебе, то и тебе нечего блюсти слово, данное им" (там же, 287). "Наконец, он должен быть всегда готов обернуться в любую сторону, смотря по тому, как велят ветры и колебания счастья, и, как я говорил выше, не отклоняться от добра, если это возможно, но уметь вступить на путь зла, если это необходимо" (там же, 289).

Чтобы продемонстрировать политическое мировоззрение "Князя" в концентрированном виде, мы позволим себе привести одно место из другого труда Макиавелли, под названием "История Флоренции". Здесь изображается одно из первых рабочих восстаний в Европе, а именно восстание чомпи во Флоренции в 1378 г., но агитационная речь, которую произносит один из восставших, целиком повторяет то, что мы находим в "Князе" самого Макиавелли. Это, между прочим, свидетельствует о том, что аморальная, беспринципная и бездушная политика, которую проповедует Макиавелли, мыслится им совершенно одинаково, кто бы ни занимался этой политикой, князь ли или же поработанные и эксплуатируемые низы общества. Вот это место (III 13): "И вот эти люди из низов, как из подчиненных цеху шерс тяников, так и из подсобников других цехов, и ранее полные недовольства по уже сказанным причинам, теперь испытывали к тому же страх перед последствиями, которые могли для них иметь учиненные ими поджоги и грабежи. Несколько раз в ночь собирались они для обсуждения происшедших событий и все время толковали друг другу о

грозящей им всем опасности. Наконец, один из тех, кто был посмелее и поопытнее других, решил вдохнуть в них мужество и заговорил так: "Если бы нам надо было решать вопрос, следует ли брать за оружие, чтобы жечь и громить дома граждан и расхищать церковное имущество, я был бы первым из тех, кто полагал бы, что вопрос этот нельзя решать необдуманно и что, пожалуй, бедность в мире и покое лучше, чем связанное с такими опасностями обогащение. Но раз оружие все равно уже у нас в руках и бед уже наделано немало, надо нам думать о том, как это оружие сохранить и как избежать ответственности за содеянное. Я думаю, что если никто нас научить не может, то научит сама нужда. Как видите, весь гор од пылает к нам гневом и злобой, граждане объединяются, а Синьория всегда на стороне магистратов. Будьте уверены в том, что нам готовят какую-то западню и над головой нашей собираются грозные тучи. Следовательно, надо нам добиваться двух вещей и совещания наши должны ставить себе две цели. Во-первых, - избежать кары за все, что мы натворили в течение последних дней, во-вторых, - жить более свободно и счастливо, чем мы жили раньше. И вот я считаю, что для того, чтобы добиться прощения за прежние наши вины, нам надо натворить еще худших дел, умножить их, повсюду устраивать поджоги и погромы и постараться вовлечь во все это как можно больше народу. Ибо когда виновных слишком много, они остаются безнаказанными: мелкие преступления караются, крупные и важные вознаграждаются. Когда все страдают, мало кто стремится к отмщению, ибо общая всем беда переносится легче, чем частная обида. Так что именно в усилении бедствий и смуты должны мы обрести прощение, именно они откроют нам путь к достижению того, что нужно нам для свободной жизни. И я думаю, что ожидает нас верная победа, ибо те, кто могли бы воспрепятствовать нам, богаты и разъединены. Их разъединение обеспечит нам победу, а их богатства станут нашими, помогут нам эту победу упрочить. Не допускайте, чтобы вас смущали древностью их родов, каковой они станут кичиться. Все люди имеют одинаковое происхождение, и все роды одинаково старинны, и природа всех создала равными. Если и мы, и они разденемся догола, то ничем не будем отличаться друг от друга; если и вы оденетесь в их одежды, а они в ваши, то мы будем казаться благородными, а они простоллюдинами, ибо вся разница - в богатстве и бедности. Я весьма скорблю, когда вижу, что многие из нас испытывают угрызения совести от содеянного и хотят воздержаться от дальнейших действий. И если это действительно так, то вы не те, за кого я вас принимал. Не следует пугаться ни раскаяния, ни стыда, ибо победителей, какими бы способами они ни победили, никогда не судят. ...Бог и природа дали всем людям возможность достигать счастья, но оно чаще выпадает на долю грабителя, чем на долю умелого труженика, и его чаще добиваются бесчестным, чем честным ремеслом. Потому-то люди и пожирают друг друга, а участь слабого с каждым днем ухудшается. Применим же силу, пока предстает благоприятный случай, ибо более выгодным для нас образом обстоятельства не сложатся..." (75, 114 - 116).

Это замечательное место из трактата "История Флоренции" очень ярко свидетельствует о трех пунктах мировоззрения Макиавелли.

Во-первых, несмотря на полное пренебрежение к тем или другим личным

идеалам, личность здесь все-таки продолжает выдвигаться на первый план, и потому мы все еще продолжаем иметь дело не с чем другим, как с Ренессансом. Во-вторых, выдвигаемая здесь личность совершенно лишена всех своих внутренних идеалов и рассматривается просто как некоего рода арифметическая единица. Эта арифметическая единица у Макиавелли имеет значение сама по себе, без всяких возможных влияний на нее со стороны, например, религии, морали, искусства, личных симпатий или антипатий, быта и всякого рода предрассудков, общественных или исторических. И все общество мыслится у Макиавелли в виде того или иного объединения этих арифметических единиц. Ничто другое его не интересует. Его интересует, правда, родина, а не государство. У него патриотизм, а не этатизм. Но положение современной личности от этого нисколько не становится легче. С отдельной личностью в политике все равно надо обращаться как с отдельными камнями при построении здания.

В-третьих, отсюда вытекает и своего рода эстетика, по своей прямолинейности и последовательности едва ли не единственная во всей истории эстетической мысли. Общество и история, возникающая как упорядоченное множество этих безличных, бездушных и аморально понимаемых арифметических единиц, если угодно, есть самый настоящий гуманизм, поскольку речь здесь только и идет о создании правильного человеческого общества. Но эти арифметические единицы-личности внутренне опустошены и превращены лишь в строительный материал. Нам кажется, что в этой железной последовательности и прямолинейности, несомненно, есть своего рода эстетика, явно продиктованная идеалами полноценного Ренессанса. И потому во всей этой железно проводимой системе арифметических единиц есть нечто о красивое, хотя и ужасное, страшное, звериное и нечеловеческое. Ведь безобразное тоже есть эстетическая категория наряду с прекрасным, и низменное тоже есть эстетическая категория наряду с возвышенным. Поэтому и макиавеллизм, это суровое детище изжившего о себя Ренессанса, тоже должен рассматриваться нами как определенная эстетическая система. И эстетической эту систему делает как раз ее железная прямолинейность, ее не доступная никаким посторонним влияниям последовательность и бесчеловечность.

### **Утописты**

Другой формой общественно-политической модификации Ренессанса был утопизм. Утопизм не был столь ярким явлением, как доктрина Макиавелли. Однако черты возрожденческого самоотрицания здесь вполне заметны. Уже одно то, что создание идеального общества приписывалось весьма отдаленным и вполне неопределенным временам, достаточно ярко свидетельствовало о неверии авторов такой утопии в возможность создать идеального человека немедленно и в результате вполне элементарных усилий людей текущего времени. Здесь почти ничего не оставалось от возрожденческого стихийно человеческого артистизма, который доставлял такую невероятную радость возрожденческому человеку и заставлял его находить идеальные черты уже в состоянии тогдашнего общества. Самое большее, что

было в э той области до сих пор, - это уверенность в либеральных реформах текущего и ближайшего настоящего времени, которая и внушала иллюзию стихийной самоутвержденности реального тогдашнего человека. Утописты же отодвигали все это в неопределенное будущее и тем самым обнаруживали свое полное неверие в идеальный артистизм современного им человека.

а) Первый утопист эпохи Ренессанса - это Томас Мор (1478 - 1535), весьма либерально настроенный английский государственный деятель, сторонник наук и искусств, пропагандист веротерпимости и яркий критик тогдашних феодальных и зарождавшихся капиталистических их порядков. Но он оставался верным католиком, выступал против протестантизма и после отхода Генриха VIII от католической церкви был беспощадно казнен за свои католические убеждения. В целом его деятельность относится либо к гражданской истории, либо к истории литературы. Нас может интересовать здесь только одно его произведение, которое вышло в 1516 г. под названием "Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии", поскольку вся эстетика Ренессанса основана на стихийном самоутверждении человеческой личности в том государстве, которое сам Мор считал идеальным. На самом деле изображение утопического человека у Мора представляет собою причудливую смесь всякого рода старых и новых взглядов, часть либеральных, часто вполне реакционных, но, по-видимому, с одним основным отличием: от яркого возрожденческого артистизма в утопическом государстве Мора, можно сказать, ровно ничего не осталось. Рисуется человек довольно серого типа, по-видимому управляемый государством все же достаточно абсолютистским. Все должны заниматься физическим трудом по государственному распределению, хотя науки и искусства вовсе не отрицаются, но даже превозносятся у Мора, особенно музыка. Общество разделено на семьи, но семья и эти понимаются скорее производственно, в силу чего принадлежность к той или иной семье определяется не только естественным происхождением членов семьи, но в первую очередь также и государственными декретами, в силу которых члены семьи могут быть переведены из одной семьи в другую ради производственных или других государственных целей. В брачные дела государство у Мора тоже вмешивается самым существенным образом, и многое в них определяется просто государственным декретом. Религия, вообще говоря, допускается любая, включая языческое поклонение небесным светилам. Требуется полная веротерпимость. Священники должны избираться народом. Деятельность атеистов весьма ограничена, поскольку отсутствие религиозной веры мешает нравственному состоянию общества. Во всяком случае, открытые выступления атеистов запрещаются. Кроме того, высшей религией все-таки признается христианство или вообще монотеизм.

Семьям рекомендуется столоваться не отдельно, но в общих столовых. Кроме некоторых отдельных случаев, и одежда должна быть у всех одинаковой. В этом идеальном государстве рабы тоже играют не последнюю роль. Не только утверждается самый институт рабства, но показывается даже и весьма выгодным как для государства, получающего в лице рабов дешевую рабочую силу, так и для всего населения страны,

для которого рабы оказываются примером того, чего не нужно делать. Материальные удовольствия признаются. Однако у Мора мы читаем: "Утописты особенно ценят духовные удовольствия, их они считают первыми и главенствующими, преимущественная часть их исходит, по их мнению, из упражнения в добродетели и сознания беспорочной жизни". Другими словами, яркая и блестящая артистическая эстетика Ренессанса сведена здесь только на моралистику, которая и объявлена высшим "духовным удовольствием" (82, 159).

Бросается в глаза превознесение производства в сравнении с потреблением. Вместе с тем у Мора выпирает на первый план уравниловка в трудах и обязанностях, а также примат государства над любыми общественными организациями и над семьей. Ясно, что все такого рода черты утопизма Мора были связаны с детским состоянием тогдашнего буржуазно-капиталистического общества. Но для нас важнее то, что это является модифицированным Ренессансом и что модификация эта направлена у Мора в сторону ликвидации стихийно-личного и артистически-субъективного индивидуализма классического Ренессанса.

б) Другой представитель возрожденческого утопизма - упоминавшийся у нас выше среди итальянских натурфилософов Томмазо Кампанелла (1568 - 1639). Это крупный писатель и общественный деятель своего времени, пострадавший за подготовку антииспанского заговора в Неаполе и проведенный 27 лет в тюрьме, монах и убежденный коммунист раннего утопического типа. Черты раннего утопического коммунизма выступают у Кампанеллы гораздо ярче, чем у Мора. В своем трактате 1602 г. под названием "Город Солнца" (59) Кампанелла выдвигает на первый план учение о труде, об отмене частной собственности и об общности жен и детей, т.е. о ликвидации семьи как первоначальной общественной ячейки. В яркой форме ничего этого не было у Мора. Говорили о влиянии на Кампанеллу идей раннего христианства. Однако внимательное изучение идей Кампанеллы свидетельствует о том, что это влияние почти равно нулю. А что несомненно повлияло на Кампанеллу, так это, конечно, учение Платона в его "Государстве".

В идеальном Государстве Солнца Кампанеллы, как и у Платона, во главе стоят философы и мудрецы, созерцатели вечных идей и на этом основании управляющие всем государством не столько светские правители, сколько самые настоящие жрецы и священнослужители. Они - абсолютные правители решительно всего государства и общества вплоть до мельчайшей бытовой регламентации. Браки совершаются только в порядке государственных декретов, а дети после вскармливания грудью немедленно отбираются у матери государством и воспитываются в особых учреждениях не только без всякого общения со своими родителями, но даже и без всякого знакомства с ними. Мужей и жен вовсе не существует как таковых. Они являются таковыми только в моменты декретированного сожителства. Они даже не должны знать друг друга, как не должны знать и своих собственных детей. В античности это ослабленное чувство личности вообще было явлением естественным, и у Платона лишь доводилось до своего предела. Что же касается Ренессанса, то человеческая личность была тут уже во всяком случае на первом месте. А поэтому то, что мы находим у Кампанеллы, есть,

конечно, отказ от идей Возрождения.

Тем не менее сказать, что Кампанелла совсем не имеет никакого отношения к Ренессансу, тоже нельзя. Он не только проповедник позитивно понимаемого труда; вся его утопия, несомненно, носит на себе следы возрожденческих воззрений. Поэтому точнее будет сказать, что тут перед нами именно модифицированный Ренессанс и именно Ренессанс, критикующий сам себя в общественно-политическом отношении.

Что касается отдельных деталей, то утописты Кампанеллы издеваются над такими правителями, которые при случении лошадей и собак очень следят за их породой, а при случении людей никакого внимания на эту породу не обращают. Другими словами, с точки зрения Кампанеллы, человеческое общество должно быть превращено в идеальный конный завод (см. 59, 36). "Начальник деторождения", подчиненный правителю Любви, обязан входить в такие интимности половой жизни, о которых мы здесь не считаем нужным рассказывать, причем астрология применяется в половых делах в первую очередь (см. там же, 51 - 56). Чистейшей наивностью являются указания на то, что люди днем должны ходить все в белых одеждах, а ночью и за городом - в красных, причем шерстяных или шелковых, а черный цвет запрещается совсем (см. там же, 60). Такого же рода советы о труде, торговле, плавании, играх, лечении, о вставании утром, об астрологических приемах при основании городов и много других. Палачей при осуществлении смертной казни не полагается, чтобы не осквернять государства, а забивает преступника камнями сам народ, и в первую очередь обвинитель и свидетели. Солнце почитается почти на языческий манер, хотя истинное божество считается все-таки выше. Коперниканство отвергается, и небо признается в сред невековом смысле (см. там же, 99 - 100).

У Кампанеллы поражает смешение языческих, христианских, возрожденческих, научных, мифологических и целиком суеверных воззрений. Тем самым эстетически модифицированный Ренессанс обрисован в этой утопии самыми яркими чертами. Главное же - это игнорирование того стихийно человеческого и артистического индивидуализма, которым эстетика Ренессанса отличалась с самого начала. Если мы скажем, что здесь мы находим самокритику и даже самоотрицание Ренессанса, то в этом мы едва ли ошибемся.

## **Глава четвертая. САВОНАРОЛА**

Нам бы хотелось обратить внимание читателя еще на одну колоссальную фигуру эпохи Ренессанса, получающую обыкновенно весьма примитивную и элементарную оценку в полном расхождении с теми фактическими данными, которыми располагает история. Речь идет о знаменитом Савонароле (1452-1498), которого либерально-буржуазная наука буквально затоптала в грязь и уже в течение нескольких веков трактует как символ средневекового мракобесия. Получается, что гуманисты и возрожденцы - это представители передовой культуры и защитники чистой, высокой и человеческой красоты, а Савонарола - безумный монах и мракобес, который только и знал, что уничтожал все тогдашние передовые культурные ценности. На самом же деле, как это ясно из безусловно достоверных исторических фактов, Савонарола

действительно, будучи представителем средневековой ортодоксии, максимально ее очеловечивал, максимально делал передовой и, между прочим, находился под сильным влиянием флорентийской Платоновской академии. И если кого нужно считать мракобесам и, то это тогдашних представителей высшего клира, которых действительно возрожденческие вольности развратили до предела и которые, конечно, уже не могли выносить ортодоксов вроде Савонаролы, воспитавшихся на высоких и благородных идеалах Ренессанса. Гибель Савонаролы, сначала повешенного, а потом сожженного, является для нас символом не торжества Ренессанса, но его глубокой развращенности, его общественно-политического падения и его неспособности быть длительным оформлением подлинно возрожденческого, т. е. всегда благородного и возвышенного, титанизма. Кроме того, сохранились весьма существенные высказывания Савонаролы о красоте и искусстве, что мы далеко не всегда находим в наследии известных возрожденческих деятелей. Поэтому, рисуя общественно-политическое падение Ренессанса, мы считаем, что фигура Савонаролы заслуживает быть у нас рассмотренной. Основные культурно-исторические силы, выступившие в жизни и сочинениях Савонаролы, во всяком случае весьма характерны для Ренессанса в те периоды, когда его развал и историческая обветшалость весьма сильно бросались в глаза (см. 91. 27. 133. 189. 156).

### **Жизнь Савонаролы до начала его преследования**

Джироламо Савонарола родился в 1452 г. в Ферраре и был сыном и внуком знаменитых врачей. Он получил хорошее домашнее образование как по естественным наукам (ему тоже прочили карьеру врача), так и по гуманитарным. Одновременно он отличался глубокой религиозностью, и его настольными книгами были Библия и сочинения Фомы Аквинского. В 1475 г. Савонарола уходит из дому и поступает в доминиканский монастырь в Болонье, где он пробыл около семи лет. Здесь ему было поручено обучение новициев, которым Савонарола читал лекции по философии и богословию. Это было время позорное в истории папства. Занимавшие папский престол Сикст IV, а затем Иннокентий VIII прославились симонией, nepотизмом, развратной жизнью и всякими другими злоупотреблениями. Глубоко и страстно верующий и даже мистически настроенный Савонарола скорбел об этом церковном неустройстве и написал даже стихотворение-молитву "О разрушении церкви". В 1481 г. Савонарола переходит во Флоренцию, в доминиканский монастырь св. Марка, где отныне развертывается вся его деятельность. И здесь монастырское начальство, оценившее глубокую ученость, ум и строгий характер Савонаролы, вскоре поручает ему занятия с новициями. Надо сказать, что первое время Савонарола чувствовал себя одиноко и неуютно во Флоренции, где его терзали вечные сомнения и отсутствие твердых позиций у многих тогдашних образованных людей, с которыми Савонарола встречался. Но постепенно его начинают ценить, посылают проповедовать в другие города, у Савонаролы появляются первые почитатели и последователи. К ним принадлежал Пико делла Мирандола, который услышал одну из проповедей Савонаролы против развращенности клира и церкви и был потрясен силой и пламенем

его слов.

К этому же времени относится большинство философских сочинений Савонаролы и некоторые важные богословские. Мы считаем нелишним подробнее остановиться на этих его ранних сочинениях ввиду укорененности старого либерально-буржуазного предрассудка, видящего в Савонароле средневекового реакционера и мракобеса, хотя еще в прошлом веке известный исследователь П.Виллари вполне убедительно доказывал несостоятельность и нелепость подобных взглядов. В частности, П.Виллари писал: "Только тот, кто близко не знает Савонаролы, может подумать, что он как бы хочет возвратиться к средним векам, принести землю в жертву небу, жизнь гражданскую - церковной. Но тому, кто хорошо изучил его жизнь, его труды, он открывается таким, каким он был на самом деле. Он жаждал всего идеального в христианском смысле этого слова, настойчиво твердил современникам, что без добродетели, без самоотречения, без нравственного величия как отдельный человек, так и целое общество неминуемо идут к гибели. Окруженный учеными, философами, поэтами и артистами, между которыми насчитывалось немало горячих его последователей, он вовсе не был врагом итальянского Возрождения. Но он лишь ясно видел, чувствовал, чего недоставало этому движению и что впоследствии привело эту эпоху к гибели. Вере в добродетель, освящаемую религией и освящающую человеческую свободу, он посвятил всю свою жизнь и за нее умер. В итальянском Возрождении, существенную часть которого он составляет, Савонарола является фигурой героической, окруженной ореолом мученичества..." (27, X - XI).

Савонароле принадлежат четыре философских трактата, опубликованные как единое сочинение "Краткое изложение философии, морали, логики, разделение и достоинства всех наук". В них Савонарола вовсе не выступает закоснелым школьным аристотеликом и схоластом, хотя, конечно, влияние Аристотеля остается у него огромным. Савонарола признает исключительное значение опыта в познании. Всякое познание начинается с ощущения, поэтому в философии отдел, занимающийся миром чувственных вещей, должен предшествовать учению о мире, недоступном чувственному познанию. В основе всякого знания лежат, во-первых, данные чувственного восприятия и, во-вторых, первоначальные принципы, служащие основой всех опытных данных. Главная трудность заключается не в познании этих априорных первопринципов, а в установлении связи между первоидеями и первоначальными ощущениями.

В гносеологии, а еще более в этике Савонаролы можно констатировать как аристотелистские и фомистские идеи, так и сильное влияние неоплатонизма, воспринятое им при посредстве Марсилио Фичино и Платоновской академии. Вместе с тем Савонарола не является рабским последователем древних философов, единственным руководителем человеческого познания он признает разум и на основе этого естественного разума строит все здание христианской веры. Савонарола постоянно утверждает свободу и свободную волю человека и в своем теологическом трактате "О смирении и милосердии". В другом сочинении этого времени, "О молитве умной", он превозносит как высшую молитву молитву бессловесную, умную и говорит



при этом о состоянии экстаза.

Все эти сочинения Савонаролы наряду с его проповеднической деятельностью имели чрезвычайный успех и обеспечили большую популярность Савонаролы во Флоренции. В 1491 г. Савонарола избирается настоятелем монастыря и проповеди его переносятся в кафедральный собор Флоренции. С этого времени начинается его конфликт с режимом Медичи. Надо сказать, что Лоренцо Медичи установил во Флоренции довольно жестокий и тиранический режим, связанный со многими злоупотреблениями и преступлениями. Савонарола в своих проповедях резко обличал деспотизм, продажность чиновников, ограбление трудящихся, развращенность и скептицизм образованных литературных и артистических кругов, что, естественно, не могло нравиться Лоренцо Медичи. Медичи пытался приласкать непокорного монаха, часто заходил в монастырь св. Марка послушать мессу, делал богатые вклады и милостыни, посылал к Савонароле делегации и всячески старался сблизиться с ним, но этим он только укрепил невыгодное представление о себе в глазах Савонаролы, который вскоре заявил, что в Италии ожидаются великие перемены, поскольку Лоренцо Медичи, папа и неаполитанский король близки к смерти. Наконец, Медичи, ничего не добившись, отстал от Савонаролы, чувствуя к нему невольное уважение. В это время он уже был тяжело болен и ужасно мучился из-за своих грехов, так как отпущению своих духовников всемогущий правитель Флоренции не верил, зная их низкопоклонство и то, что они ни в чем не посмеют ему отказать. Он призвал к себе Савонаролу, желая исповедаться у него и покаяться ему в своих многочисленных грехах, на что Савонарола отвечал, что для прощения необходимы три условия: упование на бесконечную милость и благодать божию, исправление допущенного зла или завещание этого сыновьям Лоренцо и, в-третьих, возвращение флорентийскому народу свободы. Последнее условие привело Лоренцо Медичи в негодование, и Савонарола ушел, не дав отпущения грехов. Мучимый ужасными терзаниями, Лоренцо Медичи умер 8 апреля 1492 г.

Наследовавший ему сын Пьеро был красивым и распутным молодым человеком и притом отличался грубостью и высокомерием, которые вызывали всеобщее возмущение. Аудитория Савонаролы увеличивалась с каждым днем, и в нем начинали видеть главу партии противников Медичи. В том же году умер папа Иннокентий VIII, и новым папой в обстановке анархии и всеобщих злоупотреблений стал при помощи подкупа испанский кардинал Борджиа, принявший имя Александра VI. Развращенность и преступления этого семейства стали известны на все времена, и мы уже говорили о них.

В следующем году Савонарола добился в Риме отделения своего монастыря от Ломбардской конгрегации доминиканцев и основания собственной Тосканской конгрегации во главе с монастырем св. Марка. Начальником конгрегации был утвержден Савонарола. Это было важно для него потому, что прежде его противники высылали его из Флоренции на время великого поста (в это время он всегда особенно много проповедовал) под предлогом служебных поездок или поручений от начальства. В своем монастыре Савонарола провел ряд реформ: он восстановил во всей строгости

обет нищеты, ввел строгий устав, запретил предметы роскоши и излишние украшения, с тем чтобы монахи занимались трудом, устроил школы, где изучались живопись, архитектура и скульптура. Особое внимание уделялось повышению образования монахов, и с этой целью им преподавались богословие, философия и мораль, но прежде всего Священное писание, для лучшего уразумения которого Савонарола ввел изучение греческого, еврейского и других восточных языков. Все эти реформы проходили не без труда, но в конце концов с полным успехом, вызывая восторг и энтузиазм всего города, в том числе и таких светских и образованных возрожденцев, как Полициано и Пико делла Мирандола.

В это же время Савонарола продолжал, и еще более резко, обличать тиранию и разложение Медичи, предсказывая их скорое падение. И действительно, в ноябре 1494 г. Пьеро Медичи был низложен за неспособность управлять государством и бежал в Венецию, а затем в Рим, где сразу же начал мечтать о возвращении и кровавой мести и плести с этой целью нескончаемые интриги и заговоры. В спорах о новом государственном устройстве была принята программа Савонаролы, предусматривавшая вслед за любовью к богу, моральным обновлением и всеобщим примирением и амнистией (в том числе и сторонникам прежнего правительства) учреждение демократического правления с Большим советом, в котором могли принимать участие все достигшие 29 лет, и осуществлявшим практическую власть Малым советом. Савонарола становится фактическим главой и вдохновителем правительства. Проводится также реформа судопроизводства и всеобщая амнистия; для помощи бедным и ликвидации ростовщичества устраивается ломбард с низким процентом. Все эти политические мероприятия Савонаролы, проведенные им без всякого кровопролития, резни и межпартийной борьбы, были вполне демократические, возрожденческие по духу и глубоко патриотические. Многие итальянские политические деятели и патриоты последующих веков считали государственное устройство Флоренции 1494 г. идеальным и видели в Савонароле выдающегося политического теоретика, практика и в полном смысле гуманиста, поражаясь его реализму и глубокому знанию людей.

Одновременно Савонарола продолжает проповедовать покаяние и моральное возрождение. Собор не может вместить всех жаждущих слушать его; количество монахов в монастыре св. Марка увеличивается с 50 до 300, среди них много людей из знатных флорентийских фамилий, известных ученых, художников и врачей. Многие банкиры и купцы возвращают свое несправедливо нажитое имущество, всюду творятся щедрые милостыни и молитвы, женщины снимают свои богатые украшения. Перед началом великого поста в эти годы устраивались уже не карнавальные оргии и непристойные развлечения, но, напротив, религиозные торжества, на которых, между прочим, были преданы огню некоторые непристойные книги и картины, шутовские наряды и карнавальные маски.

Либеральным мещанам Нового времени это всегда давало повод шельмовать Савонаролу как средневекового варвара и мракобеса. Иначе думали великие люди Ренессанса. Среди восторженных почитателей и последователей Савонаролы мы

находим главу Платоновской академии во Флоренции Марсилио Фичино и его ученика неоплатоника Джованни Кози, поэтов Бенивьени и Нарди, художников Бартоломео делла Порта, делла Роббиа, Лоренцо ди Креди, Боттичелли. Наконец, Микеланджело посещал все проповеди Савонаролы, до конца своей жизни и постоянно перечитывал их и всегда с благоговением вспоминал о потрясающем впечатлении, которое производили на него голос и жесты этого человека, которого он считал святым. Более того, Савонарола купил для своего монастыря знаменитую библиотеку Медичи,

которой угрожали раздробление и переход в руки иностранцев, для чего монастырю пришлось сделать тяжелый заем и продать принадлежавшие ему земли, а потом открыл эту библиотеку для всеобщего пользования. Этот "дикарь" и "мракобес" спас для Италии крупнейшее собрание греческих и латинских рукописей.

Таким образом, существует множество разного рода фактов, игнорируемых либерально-буржуазными исследователями, рисующих Савонаролу как образцового гуманиста своего времени, который и всю средневековую ортодоксию глубоко преобразовал в стиле передового возрожденческого сознания. И это как раз больше всего относится к истории эстетики.

### **Эстетика Савонаролы**

В проповедях Савонаролы мы читаем: "В чем состоит красота? В красках? Нет. В линиях? Нет. Красота - это форма, в которой гармонично сочетались все ее части, все ее краски... Такова красота в предметах сложных, в простых же она - свет. Вы видите солнце и звезды; красота их в том, что они имеют свет. Вы видите блаженных духов, красота их - свет. Вы видите Бога, который есть свет. Он - сама красота. Такова же красота мужчины и женщины: чем она ближе к красоте изначальной, тем она больше и совершеннее. Итак, что же такое красота? Это также качество, которое вытекает из пропорциональности и гармоничности всех членов и частей тела" (цит. по: 27, 377).

Из этих слов Савонаролы видно, что перед нами типичная эстетика Ренессанса. Она представляет собою почти буквальное воспроизведение и того, что мы видели еще в проторенессансе у Фомы Афинского, а также и в раннем и Высоком Ренессансе у Николая Кузанского, Марсилио Фичино и у других флорентийцев. Если угодно, это можно считать средневековой ортодоксией. Однако будет совершенно несправедливо не сказать ничего, кроме этого.

Нужно обязательно подчеркнуть легкость, озаренность и интимно-человеческий характер понимания красоты у Савонаролы. Если это и ортодоксия, то, несомненно, гуманистически преображенная и возрожденчески очеловеченная. Продолжая возвышенно-гуманистическую линию возрожденческой эстетики, Савонарола так развивает ее далее в духе Фомы Аквинского, Николая Кузанского и Марсилио Фичино: "Ты ведь не назовешь женщину красивой только потому, что она имеет красивый нос или красивые руки; она красива тогда, когда в ней все пропорционально. Откуда происходит эта красота? Вникни, и ты увидишь, что из души... Поставь рядом двух женщин одинаковой красоты. Одна из них добра, нравственна и чиста, другая - блудница. В доброй светится красота почти ангельская, а другую нельзя даже и

сравнивать с женщиной чистой и нравственной, хотя она и блистает внешними формами. Ты увидишь, что та, святая, будет любима всеми, что на нее обратятся взоры всех, не исключая даже и людей плотских! Это происходит оттого, что прекрасная душа с опричастна красоте божественной и отражает свою небесную прелесть в теле человека. О Пресвятой Деве мы читаем, что все изумлялись ее необычайной красоте, и тем не менее благодаря той святости, которая светилась в ней, не было никого, кто по отношению к ней почувствовал бы что-нибудь скверное: к ней относились с величайшим благоговением" (цит. по: 27, 377 - 378). Таким образом, все мракобесие Савонаролы сводится только к тому, что он не выносил психологического разврата, возраставшего вместе с гуманизмом, а все время оставался гуманистом в благородном и величавом смысле этого слова. То же самое мы находим и в его обращениях к женщинам и деятелям искусства, которые вовсе нельзя назвать проповедью об уничтожении всякой красоты и искусства, но только проповедью об их благородном содержании и об их величавых художественных методах: "Женщины, вы кичитесь своими украшениями, своими волосами, своими руками, я же говорю, что вы все некрасивы. Хотите видеть настоящую красоту? Посмотрите на человека благочестивого, мужчину или женщину, в котором преобладает дух. Посмотрите на него, говорю я, когда он молится, когда его согревает божественная красота, когда он кончает молитву: небесная прелесть светится в его лице, вид его уподобляется ангельскому". "А молодые люди говорят потом знакомым дамам: вот Магдалина, вот св. Иоанн, вот святая Дева. Это потому, что вы пишете их портреты в церквях, к великой профанации святых. Вы, живописцы, поступаете нехорошо. Если бы вы знали, как я, о соблазне, который происходит от этого, вы, конечно, так не поступали бы. Вы привносите в церковь всякую суету. Вы думаете, что Дева Мария была разукрашена так, как вы ее изображаете? А я вам говорю, что она одевалась, как самая бедная женщина" (цит. по: 27, 378 - 379).

### **Савонарола о поэзии**

Савонарола в письме своему другу Верино пишет: "Я никогда не думал осуждать поэзию, как в этом многие обвиняли меня и устно, и письменно, а лишь злоупотребление ею, какое замечается у многих. Я не хотел обращать внимания на эти обвинения по пословице: не отвечай глупцу на его глупости. Но теперь слова твои заставляют меня взяться за перо... Некоторые хотели бы ограничить поэзию лишь формой. Они жестоко ошибаются: сущность поэзии состоит в философии, в мысли, без которой не может быть и истинного поэта.

Если кто думает, что все дело в дактилях и спондеях, долгих и коротких слогах, в украшении речи словами, тот, конечно, впадает в грубую ошибку" (цит. по: 27, 380 - 381). "Цель поэзии состоит в том, чтобы убедить читателя посредством силлогизма, называемого фигуриою. Силлогизм этот должен быть выражен изящно, ибо поэзия должна убеждать и услаждать в одно и то же время. И так как душа наша в высшей степени услаждается гармонией и певучестью, то древние и изобрели размеры стихов, чтобы легче вести людей к добродетели. Но эти размеры суть не что иное, как только

простая форма, и поэты могут излагать свои мысли и в прозе. Это мы видим на Священном писании, в котором Господь восхотел дать нам истинную поэзию мудрости, истинное красноречие правды: оно не остан авливает нашего внимания на словах, но возносит наш дух, углубляет нас в самую сущность истины и дивным образом питает наш ум, свободный от земной суеты. В самом деле, к чему служит красноречие, не достигающее предположенной цели? К чему служит корабль р азукрашенный и расписанный, который постоянно борется с волнами, который никогда не приводит путешественников в порт, а, напротив, удаляет их от него? О, великое стяжание для душ! Услаждают уши народа, восхваляют самих себя божественными похвалами, в громких фразах делают ссылки на философов, изысканно декламируют стихи поэтов, а Евангелие Христово оставляют или вспоминают весьма редко" (там же, 381).

Такое учение Савонаролы имеют право называть мракобесием только те, кто считает мракобесием вообще все христианство. Но либерально-буржуазные исследователи как раз не считают все христианство целиком мракобесием. А в таком случае нельзя считать мракобесием и проповеди Савонаролы относительно искусства. Иначе пришлось бы признать мракобесием вообще всякие рассуждения о естественной человечности искусства вопреки его неестественно раздутым формам.

Савонарола дальше вообще осуждает фальшь и неестественность привлечения древних там, где они совсем не у места. Но тут же мы припомним, что привлечение древних и вообще не было обязательно для Ренессанса, так что многие знатоки древнего мира и к тому же сторонники передовой поэзии в эпоху Ренессанса отнюдь не требовали всегда и всюду механически использовать античную литературу. Тут тоже требовался свой вкус и своя умеренность во избежание всякого формализма и всякой фальши. Савонарола в этих случаях от личается от неумеренных поклонников античности только гораздо более развитым художественным чувством и только стремлением соблюдать художественную меру в поэзии. Называть это мракобесием не только антиисторично, но и вполне постыдно для тех, кто считает себя знатоками Ренессанса и знатоками античности. Савонарола пишет: "Есть люди, претендующие, однако, на звание поэтов, но не умеющие делать ничего другого, как только следовать грекам и римлянам, повторяя их идеи. Они подражают формам и размерам их стих ов, даже делают обращения к их богам, как будто мы не такие же люди, как они, и не имеем собственного разума и собственной религии. Это не только фальшивое стихотворство, но и губительнейшая язва для молодежи". "Опыт, этот единственный учитель жизни... я сно доказал весь вред... такого рода стихотворства" (там же, 381 - 382).

В эстетике Савонаролы, правда, имеется один пункт, за который можно ухватиться в целях осуждения абсолютизма художественных воззрений этого автора. Но пункт этот взят из утопии Платона, а все так называемые утописты тоже проводили абсолютизм Платона вопр еки той свободе личного творчества, которая возвещала о себе на всех знаменах Ренессанса. Этих возрожденческих утопистов обыкновенно никто не критикует за их непризнание личных прав в области человеческого творчества. Но зато все критикуют Савонаролу, хо тя во многих отношениях он

проповедует гораздо более скромную общественно-политическую теорию, чем общепризнанные утописты. Вот слова Савонаролы, подчиняющего искусство общественно-политическим целям: "Но знаете ли вы, что и сами язычники осуждали подобн ого рода поэтов? Разве Платон, превозносимый теперь до небес, не настаивал на необходимости закона, по которому такие поэты изгонялись бы из города за то, что они, ссылаясь на пример и авторитет нечестивых богов, в гнуснейших стихах воспевают скверные пл отские страсти и нравственный разврат? Что же делают наши христианские правители? Зачем они замаскировывают это зло? Зачем не издадут закона, который изъял бы из города не только ложных поэтов, но и их книги, а также книги древних авторов, рассуждающие о блуде, восхваляющие ложных богов? Было бы большим счастьем, если бы все такие книги были уничтожены и остались бы только те, которые побуждают людей к добродетели" (там же).

Наконец, можно даже указать на целый трактат, в котором Савонарола защищает не то чтобы абсолютную свободу всякого творчества (это вообще было бы антивозрожденческой идеей), а только своеобразие и специфику каждой области творчества, в отличие от других его областей. Это раздел "Апология творчества" в его трактате "Разделение и достоинства всех наук" (издано посмертно в 1534 г.).

### **Преследования Савонаролы и его гибель**

Не следует, однако, думать, что вся Флоренция объединилась вокруг Савонаролы. Все это время шла то тайная, то вырывающаяся на поверхность борьба партий и группировок. И здесь врагами Савонаролы оказывались не только прямые сторонники Медичи, получившие б лагодаря ему полное прощение и до поры до времени таившие свои замыслы, но и так называемая партия "озлобленных" - приверженцы олигархической республики богачей, не желавшие терпеть ни Медичи, которых они стремились уничтожить всеми возможными средствами , ни демократическую и религиозную республику Савонаролы. Заговоры, интриги, козни следовали одни за другими. Правительство беспрестанно сменялось, одна Синьория оказывалась более расположенной к Савонароле, другая - к его врагам.

Но главное - среди врагов Савонаролы очень скоро оказался папа Александр VI, которому, конечно, не могли нравиться постоянные обличения Савонаролой развращенности клира и церкви. Александр VI сначала сделал попытку заманить Савонаролу в Рим, а там устранить его; он вызвал Савонаролу ласковым письмом, но тот был тогда тяжело болен и мог с чистой совестью сослаться на это. В ответ папа прислал новое послание, в котором говорилось уже о "сеятеле смут и соблазнов и любителе новшеств"; конгрегация св. Марка распускалась, а разрешение всех вопросов о конгрегациях передавалось ломбардскому викарию. Папа, очевидно, желал скрыть свою враждебность к республике (он не столько поддерживал Медичи, сколько хотел захватить владения для своих сыновей, но во всяком слу чае вел непрестанные интриги против Флоренции и внешне заботился о восстановлении Пьеро Медичи, который жил при нем в Риме) и стремился свести все дело к вопросу о соединении и разделении монастырей. Савонарола отвечал, что он был, есть и будет верным сы ном

католической церкви, никаких новых учений не выдвигал, пророком себя не объявлял, но что предоставление решения вопроса о конгрегациях ломбардскому викарию означает поставить судьей заведомого противника монахов св. Марка. Александр VI не мог ничего возразить по существу, поскольку обвинению Савонаролы в ереси не верили сами обвинители; негласно, через посредников, Савонароле была предложена кардинальская шапка с тем условием, что он прекратит свои обличения и замолчит. Негодование Савонаролы было бесспорным: теперь он имел прямое доказательство, что в Риме торгуют всем святым. В следующей своей проповеди он гневно обрушивается на царящие в Риме разврат и злодеяния и восклицает: "Итак, бегите от Рима и обратитесь к покаянию!"

В это время провалился очередной заговор Медичи и к власти пришла партия "озлобленных", ярых противников как Медичи, так и Савонаролы. В день Вознесения 1497 г. группа знатной молодежи устроила в церкви Савонаролы безобразный скандал, но осталась безнака занной. В мае того же года папа отлучил Савонаролу от церкви по подозрению в ереси. Савонарола отвечал знаменитым "Письмом всем христианам и возлюбленным бога против отлучения, добытого обманом", в котором заявлял, что это отлучение основано на вымышленных обвинениях и потому не имеет силы, и вновь объявлял себя верным сыном церкви, признающим все ее догматы и таинства. Монахи, многие видные горожане и правительство республики, снова состоявшее из сторонников Савонаролы, просили папу снять отлучение с этого святого и благочестивого человека, жизнь и деятельность которого была у всех на виду. Официального снятия не последовало, но Савонароле было дано знать, что за взятку отлучение будет снято. Разумеется, Савонарола с негодованием отверг это постыдное предложение.

В феврале 1498 г. Александр VI отправил новое послание Синьории, теперь уже враждебной Савонароле, где требовал выдачи Савонаролы или во всяком случае его изоляции и строжайшего запрещения проповедовать, угрожая в случае неповиновения интердиктом (отлучением) всему городу. В Совете происходили непрерывные совещания и споры, в результате которых было решено не допускать проповедей Савонаролы, хотя там же говорилось, что Флоренция убеждена в святости жизни монаха и его учения. Савонарола все последнее время требовал созыва собора, которому он хотел представить свое дело и жизнь, как и порочную жизнь и поведение Александра VI. Он надеялся, что само избрание папы, как явно симоническое, будет отменено, что наиболее опозоренные прелаты будут отстранены и можно будет начать реформу и моральное обновление церкви.

Папа вследствие этих непереносимых для него призывов дошел в своей ненависти к Савонароле до последнего предела и готов был использовать любой предлог и любые средства, чтобы уничтожить Савонаролу. 7 апреля 1498 г. некий францисканский монах и ярый враг Савонаролы вызвал ближайшего сподвижника Савонаролы фра Доменико на испытание огнем (т.е. оба они должны были войти в костер, и тот из них, кто останется целым, тот, следовательно, прав). Благоговежно преданный своему учителю, фра Доменико с радостью согласился; Савонарола, хотя и

не мог одобрить полностью такого мероприятия, все же не очень возражал, тоже будучи абсолютно уверенным в своей правоте и победе. Все враги Савонаролы ухватились за это дело, рассчитывая, что если он войдет в костер, то, без сомнения, сгорит, а если не решится войти, то потеряет весь свой престиж у народа. Синьория издала по этому вопросу специальное постановление, в котором предписывало в обязательном порядке провести "испытание огнем".

С утра на площади собралась беснующаяся толпа, жаждущая чуда. В городе начались волнения. Сторонники Савонаролы явились на площадь и были готовы к испытанию, но враги его испугались и не явились. Их ждали целый день, после чего сама же Синьория отменила испытание огнем. Разъяренный народ обрушился на Савонаролу, обвиняя его в том, что он один не вошел в огонь. Произошли уличные беспорядки и нападения на монастырь св. Марка. Через несколько дней Савонарола и два его ближайших сподвижника, фра Доменико и фра Сильвестро, были арестованы, заключены в тюрьму и преданы суду, составленному из самых ярых и озлобленных врагов Савонаролы. Были проведены два следствия с применением жесточайших пыток, составлены ложные показания, и все-таки Савонарола ни от чего не отрекся, не наклеветал на себя, но признал себя снова верным сыном церкви, жаждущим ее обновления, раскрывающим глаза христианам на злоупотребления в ней и потому призывающим к созыву собора. Враги Савонаролы спешили покончить с ним, пока снова не сменилось правительство. Во Флоренцию приехали папские эмиссары с предписанием как можно скорее довести дело до конца. Когда при их въезде в город толпа потребовала смерти Савонаролы, один из эмиссаров, епископ Гомонило, с улыбкой ответил: "Умрет во всяком случае", а затем заявил хозяину дома, в котором остановился: "Мы устроим хороший костер, приговор мой по этому делу уже написан".

Снова были применены пытки, снова попытались вырвать лжепризнания и снова ничего не добились. Савонарола и два его главных сподвижника были противозаконно приговорены к смерти. Смерть Савонаролы встретил мужественно; принимая последнее причастие, он еще раз произнес полное исповедание своих церковных убеждений, а до этого занимался толкованием псалмов 50-го и 30-го. Савонарола был повешен, а затем сожжен 23 мая 1498 г. Ему было 45 лет.

### **Выводы**

Всякий честный читатель и исследователь, который ознакомится с приведенными у нас материалами, должен сделать по крайней мере три заключения: а) Савонарола, несомненно будучи представителем ортодоксии, впитал в себя все передовые идеи Ренессанса и гуманизма и оказался большим противником церковных и общественных язв, чем прямые представители церкви и государства. Он защищал не старомодное и обветшавшее католичество, но гуманистически обновленное и возрожденное теми же методами, как это делали в Платоновской академии во Флоренции; б) враги Савонаролы вовсе не были гуманистами или возрожденцами, а тоже были представителями ортодоксального понимания церкви и государства, но понимания развращенного, гнусного, такого, которое из гуманизма и Ренессанса делало о самые



беспринципные, самые анархические и самые преступные выводы с одним принципом - "все позволено"; в) таким образом, гибель Савонаролы была не результатом борьбы гуманизма с мракобесной ортодоксией, но результатом борьбы гнусной развращенности и преступности высших слоев церкви и государства против честного, демократически настроенного и гуманистически просвещенного простого человека. Эстетика Савонаролы была типичной возрожденческой эстетикой, в то время как его враги приносили всякую эстетику и всякую философию в жертву своему гнусно понимаемому благополучию. Собственно говоря, тут не было даже и политической борьбы, а было гнусное озверение определенной группировки людей или определенной касты против самостоятельно мыслящего гуманиста, правда, с остервенелым использованием служебного положения высоких представителей церкви и государства в их борьбе с людьми, вооруженными только честным и гуманистически облагороженным пониманием задач церкви и государства. Таким образом, Ренессанс доходил здесь до последних выводов и толковал человеческую мораль как учение о том, что "все позволено". Это, несомненно, было символом назревающей и уже назревшей гибели всего возрожденческого понимания человеческих идеалов. Титанизм превращался здесь в зверство и самую гнусную кастовую или лично-кастовую обособленность; высокое и благородное понимание человеческого самоутверждения переходило в малую, но кровавую склоку, месть и интригу в борьбе за ничтожную, но злую и беспощадно жестокую самозащиту и самообслужу. Но даже при таком положении дела папе Александру VI и его флорентийским сторонникам не удалось сделать главой Флорентийской республики Пьеро Медичи. И вообще Медичи не было во Флоренции до 1512 г., а когда они вернулись, деспотизм во Флоренции опять водворился. В 1527 г. им снова пришлось покинуть Флоренцию, после чего их новое правление уже не было таким вызывающим деспотизмом, а являло обычный в те времена реакционно-феодальный порядок с буржуазными чертами вплоть до времени Наполеона. Все вышеизложенное должно помочь нам понять особенности флорентийской эстетики, в том числе и эстетики Савонаролы, в связи с бурно развивавшимся социально-политическим потоком тогдашнего времени.

## **РАЗЛОЖЕНИЕ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА В ЛИТЕРАТУРЕ XV - XVI вв.**

### **Глава первая. РАЗЛОЖЕНИЕ ВОЗРОЖДЕНЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВО ФРАНЦИИ В XV - XVI вв.**

Во французской литературе XV - XVI вв. имеется немало мотивов, свидетельствующих не только о переходной эпохе вообще, но особенно о человеческой личности, растерявшей свои жизненные ценности, но все еще продолжающей чувствовать свою глубину и оригинальность, свою неповторимость. Французским

поэтам подобного рода состояние личности удалось выразить более остро, чем это делали поэты в других странах. Поэтому мы позволим себе остановиться на двух или трех примерах этого близкого к разложению или прямо разложившего индивидуализма.

### **Франсуа Вийон (1431/2 - год смерти неизвестен)**

Вийон - весьма любопытный поэт, получивший хорошее образование, но постоянно попадавший в разные истории из-за своего неугомонного и в высшей степени непостоянного нрава. Он общался со всяким сбродом и опустившимися людьми, не раз обвинялся в убийстве, а однажды даже был приговорен за убийство к повешению, правда с последующим помилованием. Личность эта в общем необыкновенно сумбурная и хаотическая, хотя в то же самое время добродушная, критически настроенная ко всему, и прежде всего к самой себе. В истории литературы Вийон часто квалифицируется как продукт средневекового разложения. Однако это разложение гораздо более глубокого типа. Вийон уже успел вкусить все сладости индивидуального самоутверждения; в его богемной биографии очень много глубоких прозрений как в области быстротекущей и ненадежной жизни, так и в критике своих внутренних состояний. Его эстетику никак нельзя назвать такой эстетикой, которая выходила бы за пределы возрожденческого индивидуализма. Он очень глубоко чувствовал себя, свою неудавшуюся жизнь, иронически и в то же самое время добродушно высмеивая свои неудачи, свои недостатки и свою же собственную самовлюбленность.

Из его произведения под названием "Большое завещание" мы приведем стихи, в которых неизвестно чего больше - сознания своей собственной неудачливости и никчемности, упования на милость божью или просто иронии над жизнью в целом. Мы читаем то, что он сам предлагает в качестве своей собственной эпитафии:

Да внидет в рай его душа!  
 Он столько горя перенес,  
 Безбров, безус и безволос,  
 Голее камня-голыша,  
 Не накопил он ни гроша  
 И умер, как бездомный пес...  
 Да внидет в рай его душа!  
 Порой на господу греша,  
 Взывал он: "Где же ты, Христос?"  
 Пинки под зад, тычки под нос  
 Всю жизнь, а счастья - ни шиша!  
 Да внидет в рай его душа!  
 (Пер. Ф.Мендельсона. Здесь и далее цит. по: 26)

Тут перед нами несомненно дошедший до саморазложения Ренессанс, убедившийся из опыта повседневной людской жизни в недостаточности того

стихийного и артистического индивидуализма, на котором вначале он хотел построить всю свою жизнь и все свое мировоззрение.

У Вийона имеется стихотворение, где он говорит о том знании вещей, которое дала ему жизнь. Он знает и понимает решительно все на свете. И только одного он не понимает - это самого себя. Здесь возрожденческая личность, так высоко ставившая свои собственные знания, а также и глубины своего собственного самоутверждения, несомненно, приходит к признанию краха такого напряженного индивидуализма. Из этого признания невозможности понять самого себя наряду с пониманием всего окружающего мы приведем последнее четверостишие:

Я знаю, как на мед садятся мухи,  
Я знаю Смерть, что рыщет, все губя,  
Я знаю книги, истины и слухи,  
Я знаю все, но только не себя.

(Пер. И.Эренбурга)

Наконец, нам хотелось бы привести еще одно стихотворение из Вийона, и на этот раз уже целиком. Название этого стихотворения мало о чем говорит "Баллада поэтического состязания в Блуа". Но в этом стихотворении Вийон выразительно формулировал те противоречия, на которые рассыпается человеческая личность, осознавшая всю порочность исходного стихийно-артистического индивидуализма. В XV и XVI вв. в европейских литературах мало кто осознавал эту острую и безнадежно трагическую антиномику ничем не сдерживаемого индивидуализма так, как это удавалось Вийону.

От жажды умираю над ручьем.  
Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.  
Куда бы ни пошел, везде мой дом,  
Чужбина мне - страна моя родная.  
Я знаю все, я ничего не знаю.  
Мне из людей всего понятней тот,  
Кто лебедицу вороном зовет.  
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.  
Нагой, как червь, пышнее всех господ,  
Я всеми принят, изгнан отовсюду.  
Я скуп и расточителен во всем.  
Я жду и ничего не ожидаю.  
Я нищ, и я кичусь своим добром.  
Трещит мороз - я вижу розы мая.  
Долина слез мне радостнее рая.  
Зажгут костер - и дрожь меня берет,  
Мне сердце отогреет только лед.  
Запомню шутку я и вдруг забуду,  
И для меня презрение - почет.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.  
 Не вижу я, кто бродит под окном,  
 Но звезды в небе ясно различаю.  
 Я ночью бодр и засыпаю днем.  
 Я по земле с опаскою ступаю,  
 Не вехам, а туману доверяю.  
 Глухой меня услышит и поймет,  
 И для меня польни горше мед.  
 Но как понять, где правда, где причуда?  
 И сколько истин? Потерял им счет,  
 Я всеми принят, изгнан отовсюду.  
 Не знаю, что длиннее - час иль год,  
 Ручей иль море переходят вброд?  
 Из рая я уйду, в аду побуду.  
 Отчаянье мне веру придает.  
 Я всеми принят, изгнан отовсюду.  
 (Пер. И.Эренбурга)  
 Франсуа Рабле (1494 - 1553)

Рабле - крупнейший французский гуманист, но тоже слишком уж погруженный в пестроту человеческой жизни, слишком неуверенный в себе как в глубокой и твердой личности и слишком откровенно рисующий картину жизни, не стесняясь никакими ее натуралистическими подробностями, откровенно вскрывающий жизненное противоречие гуманизма своего времени. В молодости он провел четырнадцать лет в одном из францисканских монастырей, а потом четыре года в одном из бенедиктинских монастырей, до конца жизни остался священником, но связь его с монашеством, по-видимому, довольно рано прекратилась. Его неразборчивое отношение к жизни выразилось хотя бы в том, что он, будучи критиком церковной жизни, поддерживал дружескую связь с кардиналом дю Белле, причем связь эта, по-видимому, была довольно глубокой и граничила с настоящей дружбой. Четыре стороны в творчестве Рабле интересуют нас здесь, в обрисовке возрожденческого разложения.

Первое, на что нужно обратить внимание, - это картина Телемского аббатства, нарисованная Рабле в первой книге его романа "Гаргантюа и Пантагрюэль" (102) и выставляемая им, насколько можно судить, в качестве идеала человеческого общежития. Это аббатство построено в виде прямой противоположности монастырским порядкам. Если в монастырях кроме молитвы требовался еще и труд, то здесь не требовалось ни молитвы, ни труда. И если в монастырях требовалось исполнение строгого устава, то здесь устав сводился только к одной заповеди: делай, что хочешь. В этом аббатстве можно было жить богато и можно было жить бедно. Можно было красиво одеваться, а можно было совсем за этим не следить. В брак можно было вступать кому угодно и с кем угодно. Вступать в аббатство тоже можно было кому угодно, и уходить из него тоже можно было кому угодно и когда угодно.

Здания, парки, библиотеки, жилые помещения были устроены согласно самому изысканному вкусу. Но это изображение Телемского аббатства у Рабле с поразительной откровенностью рисует всю беспомощность и все бессилие такого рода достаточно потешной для нас иллюзии. Ведь естественно возникает вопрос: на какие же средства будет существовать такого рода райское блаженство и кто же будет трудиться? С неимоверной откровенностью

Рабле заявляет, что это аббатство существует на королевские дотации, что около каждой красавицы существуют здесь всякие горничные и гардеробщицы. Кроме того, около самого аббатства целый городок прислужников, которые снабжают жителей этого аббатства не только всем необходимым, но и всем максимально красивым. В этом городке живут ювелиры, гранильщики, вышивальщики, портные, золотошвеи, бархатники, ткачи. И опять спрашивается: кто же доставляет материалы, необходимые для всех этих работников, и кто доставляет им все необходимое для материального существования? На все такого рода вопросы Рабле дает невинный и очень милый ответ: все это попросту содержится за счет государства. Нам представляется, что большей критики и большего издевательства над всем возрожденческим индивидуализмом нельзя себе и представить. И тут уже неважно, сознательно или вполне бессознательно проявлялась у Рабле эта глупая мечта о самоутверждении человеческой личности. Во всяком случае такая утопия не могла быть осуществлена без планмерно проводимой системы рабства. И если этой самокритики возрожденческого индивидуализма сам Рабле не замечал, то тем хуже для него. Для нас это является во всяком случае примером жесточайшего саморазоблачения стихийно-артистического самоутверждения человека в эпоху Ренессанса. Это такая критика или, лучше сказать, самокритика эстетического мировоззрения Ренессанса, лучше которой и глубже которой ровно ничего нельзя себе и представить. Получается, что утопический социализм аббатства Телем есть социализм дармоедов и тунеядцев, вырастающий на рабовладельчески-феодалных отношениях.

Второе, что бросается в глаза не только литературоведу, но и историку эстетики (и последнему даже больше всего), - это чрезвычайное снижение героических идеалов Ренессанса. Что бы мы ни думали о Ренессансе, это прежде всего есть эпоха высокого героизма, или, как мы обыкновенно выражаемся, титанизма. Ренессанс мыслит человека во всяком случае как мощного героя, благородного, самоуглубленного и наполненного мечтами о высочайших идеалах. Совершенно противоположную картину рисует нам знаменитый роман Рабле, где вместо героя выступает деклассированная богема, если не просто шпана, вполне ничтожная и по своему внутреннему настроению, и по своему внешнему поведению. Печать какой-то деклассированности и даже нигилизма лежит на этих "героях" Рабле. В этом смысле весьма хорошую характеристику одного из таких героев, а именно Панурга, дает А.К.Дживелегов, который пишет: "Панург - студент, умный циник и сквернослов, дерзкий, озорной бездельник и недоучка, типичная "богема"... В его голове хаотически навалены всевозможные знания, как в его двадцати шести карманах навалена груда самого

разнообразного хлама. Но и его знания, подчас солидные, и арсенал его карманов имеют одно назначение. Это наступательное оружие против ближнего, для осуществления одного из шестидесяти трех способов добывания средств к жизни, из которых "самым честным и самым обыкновенным" было воровство. Настоящей, крепкой устойчивости в его натуре нет. Он может в критическую минуту пасть духом и превратиться в жалкого труса, который только и способен испускать панические нечленораздельные звуки. В момент встречи с Пантагрюэлем Панург был типичным деклассированным человеком с соответствующим прочно сложившимся характером, с которым он не может разделаться и тогда, когда близость к Пантагрюэлю окунула его в изобилие. Его деклассированное состояние воспитало в нем моральный нигилизм, полное пренебрежение к этическим принципам, хищный эгоизм. Таких авантюристов много бродило по свету в эпоху первоначального накопления" (57, 266).

Эту деклассированность Панурга не нужно понимать слишком элементарно и монотонно. Он, конечно, вообще говоря, есть полное ничтожество. Но лишиться его всяких черт обаяния тоже невозможно, хотя обаяние это достаточно грубое: "В нем столько нескладного бурсацкого изящества и бесшабашной удали, он так забавен, что мужчины прощают ему многое, а женщины млеют. И сам он обожает женщин, ибо природа наделила его вулканическим темпераментом. Ему не приходится жаловаться на холодность женщин. Но беда той, которая отвергнет его домогательства. Он устроит с ней самую последнюю гадость, вроде каверзы с собаками, жертвою которой стала одна парижская дама" (там же).

И наконец, что особенно поразительно, это наличие у Панурга, при всем его ничтожестве, каких-то смутных ожиданий лучшего будущего. "Он смутно, но взволнованно и с энтузиазмом предчувствует какое-то лучшее будущее, в котором люди деклассированные, как он, найдут себе лучшее место под солнцем, будут в состоянии трудиться и развивать свои способности" (там же). Однако эту черту Панурга мы приводим только ради научной справедливости при характеристике этого героя. Это его смутное мечтательство, конечно, есть только жалкий остаток благородных иллюзий старого и добротного Ренессанса. Оно несколько не возвышает образ Панурга в наших глазах; он все равно остается нигилистическим и деклассированным ничтожеством, которое может свидетельствовать только о гибели в великих мечтаниях Ренессанса.

Если подвергнуть обозрению творчество Рабле, то станет ясным, что развал Ренессанса и переход его высокой и благородной эстетики в свою противоположность вовсе не ограничивается у писателя только изображением отдельных героев. Существует и другое, пожалуй, даже еще более важное обстоятельство, характерное для антивозрожденческой эстетики Рабле. Дело в том, что материализм подлинного Ренессанса всегда глубоко идеен и земное самоутверждение человеческой личности в подлинном Ренессансе отнюдь не теряет своих возвышенных черт, наоборот, делает его не только идейным, но и красивым и, как мы хорошо знаем, даже артистическим. У Рабле с неподражаемой выразительностью подана как раз безыдейная, пустая, бессодержательная и далекая от всякого артистизма телесность. Вернее даже будет

сказать, что здесь мы находим не просто отсутствие всяких идей в изображении телесного мира человека, а, наоборот, имеем целое множество разного рода идей, но идеи эти - скверные, порочные, разрушающие всякую человечность, постыдные, безобразные, а порою даже просто мерзкие и беспринципно-нахальные. Историки литературы часто весьма спешат со своим термином "реализм" и рассматривают эту сторону творчества Рабле как прогресс мирового реализма. На самом же деле о реализме здесь можно говорить только в очень узком и чисто формальном смысле слова, в том смысле, что в реализме Рабле было нечто новое. Да, в этом смысле Рабле чрезвычайно прогрессивен; те пакости, о которых он с таким смаком повествует, действительно целиком отсутствовали в предыдущей литературе. Но мы, однако, никак не можем понимать реализм столь формалистически. А если брать реализм Рабле во всем его содержании, то перед нами возникает чрезвычайно гадкая и отвратительная эстетика, которая, конечно, имеет свою собственную логику, но логика эта отвратительна. Мы позволим себе привести из этой области только самое небольшое количество примеров. Часть этих примеров мы берем из известной книги М.М.Бахтина о Рабле (14), однако несколько не связывая себя с теоретико-литературными построениями этого исследователя, которые часто представляются нам весьма спорными и иной раз неимоверно преувеличенными.

Огромную роль у Рабле играют мотивы разинутого рта, глотания, сосания, обжирания, пищеварения и вообще животного акта еды, пьянства, чрезмерного роста тел, их совокупления и беременности, разверзшегося лона, физиологических актов отправления. Героями отдельных эпизодов романа прямо являются кишки, требуха, колбасы и т.д. Так, образ жаркого на вертеле является ведущим в турецком эпизоде Пантагрюэля, пиром и обжорством кончаются все вообще многочисленные войны Гаргантюа и Пантагрюэля. Из разверзшегося лона рожавшей матери Пантагрюэля выезжает обоз с солеными закусками. 2-я книга начинается эпизодом убоя скота и обжорства беременной матери Гаргантюа Гаргамеллы, которая объелась кишками, в результате чего у нее самой выпала прямая кишка и ребенок, вылезший через ухо, сразу же заорал на весь мир: "Лакать! Лакать! Лакать!" В 4-й книге дается прославление Гастера (желудка), превозносимого как изобретателя и творца всей человеческой культуры. Рассказывая о происхождении рода гигантов, потомком которых является Пантагрюэль, Рабле изображает чудовищно громадные горбы, носы, уши, зубы, волосы, ноги, невероятной величины половые члены (своим фалом они могут шесть раз обернуться вокруг своего тела) и т.п. В 1-й книге много страниц занимает перечень подтирок, которыми пользовался Гаргантюа, и их сравнительные оценки, причем в качестве подтирок здесь выступают бархатные полу-маски, шейные платки, шляпы, наушники, чепцы, простыни, одеяла, подушки, занавески, туфли, сумки, куры, петухи, цыплята, зайцы, голуби, кошки, розы, репа, укроп, анис, ботва разных растений и пр. и пр. Исключительное место занимают всюду испражнения. Так, в конце 4-й книги Панург, наклавший от страха в штаны и затем оправившийся, дает 15 синонимов кала, в передаче которых русский переводчик Н. Любимов проявил незаурядное мастерство и

изобретательность.

Большую роль у Рабле играют также забрасывание калом, обливание мочой и потопление в моче. Гаргантюа обливает своей мочой надоевших ему любопытных парижан, которые тонут в количестве 260418 человек; Пантагрюэль затопляет мочой лагерь Анарха; кобыла Гаргантюа также затопляет в своей моче войско врага.

Одной парижской даме, не ответившей ему взаимностью, Панург подсыпает в платье размельченные половые органы суки, в результате чего за этой дамой шли 600014 собак и мочились на нее. Находят свое место и менее значительные выделения - слюна, рвота, пот и т.д. Недаром Гюго говорил, что у Рабле "весь человек становится экскрементом" (*totus homo fit excrementum*).

Наконец, совершенно необозримы материалы, относящиеся к той области, которую М.М.Бахтин называет материально-телесным низом. Брюхо, утроба, кишки, зад, детородные органы упоминаются и описываются здесь в огромном количестве со всеми возможными подробностями и преувеличениями, с невероятным смакованием и упоением. Зад у Рабле - это "обратное лицо или лицо наизнанку" (14, 405). "Сивилла задирает юбки и показывает места, куда все уходит и откуда все происходит". В книге дается 303 эпитета для характеристик и мужского полового органа в хорошем и дурном состоянии, из которых 153 положительных и 150 отрицательных, причем Панург и брат Жан обмениваются ими в форме акафиста. Итак, реализм Рабле есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости. И если вам угод но считать такой реализм передовым, пожалуйста, считайте.

Наконец история эстетики не может пройти мимо еще одной стороны творчества Рабле, теперь уже четвертой, которая весьма ярко рисует творческие методы, а также и само мировоззрение Рабле и которая, с нашей точки зрения, все еще не получила для себя окончательной характеристики. Это проблема смеха у Рабле. Нам представляется, что советское литературоведение очень много сделало для выяснения характера этого смеха у Рабле, причем особенно много потрудился в этом отношении Л.Е.Пинский (см. 95, 87 - 223).

Именно этот исследователь убедительно доказал, что смех у Рабле вовсе не есть какая-нибудь сатира на те или иные язвы личной и общественной жизни, он направлен вовсе не на исправление пороков жизни, а, наоборот, имеет некоторого рода вполне самостоятельное и самодовлеющее значение. Л.Е.Пинский пишет: "Это в целом не сатира в точном смысле слова, не возмущение против порока или негодование против зла в социальной и культурной жизни. Пантагрюэльская компания, прежде всего брат Жан или Панург, никак не сатиричны, а они - основные носители комического. Комизм непринужденных проявлений чувственной природы - чревоугодие брата Жана, похотливость Панурга, непристойность юного Гаргантюа - не призван вызывать негодование читателя. Язык и весь облик самого рассказчика Алькофрибаса Назье, одного из членов кружка пантагрюэльцев, явно исключают какой бы то ни было сатирический тон по отношению к Панургу. Это скорее близкий друг, второе "я" рассказчика, как и его главного героя. Панург должен забавлять, смешить, умилять и



даже по-своему учить раблезианскую аудиторию, но никак не возмущать ее" (там же, 188).

Однако этого мало. Комический предмет вовсе не является таким простым, чтобы здесь речь шла только о смехе как о смехе. Комический предмет у Рабле чрезвычайно противоречив. "Одна из самых удивительных черт смеха Рабле многозначность тона, сложное отношение к объекту комического. Откровенная насмешка и апология, развенчание и восхищение, ирония и дифирамб сочетаются" (там же, 181). Здесь Л.Е.Пинский подошел к весьма глубокой стороне раблезианского смеха, хотя, как нам кажется, даже и этот крупный исследователь не поставил последней точки в той характеристике смеха у Рабле, которую можно было бы считать окончательной. Комический предмет у Рабле не просто противоречив. Необходимо обратить внимание на то, что ясно и самому Л.Е.Пинскому, но только не формулировано им с окончательной четкостью. Дело в том, что такого рода смех не просто относится к противоречивому предмету, но, кроме того, он еще имеет для Рабле и вполне самодовлеющее значение: он его успокаивает, он излечивает все горе его жизни, он делает его независимым от объективного зла жизни, он дает ему последнее утешение, и тем самым он узаконивает всю эту комическую предметность, считает ее нормальной и естественной, он совершенно далек от всяких вопросов преодоления зла в жизни. И нужно поставить последнюю точку в этой характеристике, которая заключается в том, что в результате такого смеха Рабле становится рад этому жизненному злу, т.е. он не только его узаконивает, но еще и считает своей последней радостью и утешением. Только при этом условии и эстетическая характеристика раблезианского смеха получает свое окончательное завершение. Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех. И реализм Рабле в этом смысле есть сатанизм.

Обычно смех Рабле толкуется "реалистически", и этот реалистический смех относят к самому Ренессансу. Выше мы уже не раз говорили о том, что все модифицированные стороны Ренессанса можно относить и к самому Ренессансу, и к его развалу и гибели. Но мы повторяем, что для нас это является только терминологическим вопросом. Можно сколько угодно относить смех Рабле к чистейшему Ренессансу, как это делает, например, Л.Е.Пинский (см. там же, 25)<sup>1</sup>, но тогда Ренессанс придется понимать не просто как человеческое самоутверждение и не просто как героический артистизм, но включать сюда также и всевозможные модификации возрожденческой эстетики. Что касается нас самих, то мы бы отнесли этот "смех" Рабле не к самому Ренессансу в чистом виде, но именно к тому модифицированному Ренессансу, который граничит уже с полной гибелью всей возрожденческой эстетики. Это вопрос терминологический. Тут важно только одно - это понимать эстетику Ренессанса как в ее прямом смысле, так и со всеми ее модификациями, включая полное ее и зращение и даже гибель. Эстетика Рабле есть та сторона эстетики Ренессанса, которая означает ее гибель, т.е. переход в свою противоположность.

**Мишель Монтень (1533 - 1592)**

Знаменитый французский скептик XVI в. Монтень, конечно, не представляет собою столь яркого явления в истории эстетики Ренессанса, как Макиавелли или Рабле. Тем не менее для истории эстетики фигура эта все же весьма интересная, хотя для ее понимания требуется расчищать "авгиевы конюшни" огромного числа всякого рода историко-литературных и историко-философских предрассудков.

Прежде всего важно с полной точностью установить отношение Монтеня к средневековой ортодоксии и к классическим формам Ренессанса. В этом отношении у Монтеня очень много передового. Он не признает ведовства, критикует процессы над ведьмами, отвергает пытки и другие отживавшие в его время формы судопроизводства. Весьма критически настроен к официальной католической теологии, является поборником разума и науки и многое предвосхищает из того, что получило свое полное развитие только в XVIII в. у просветителей. Все эти черты, характеризующие культурно-исторический облик Монтеня, вполне несомненны и опираются на точно укажемые тексты из его произведений, составивших три тома его "Опытов" (1580 - 1588). Однако теперешняя литературно-критическая наука с ее традиционными методами не может допускать никаких преувеличений в этой области и никакой вульгарной схематизации.

Так, многие считают, что Монтень не только порвал с церковью, но и дошел до полного атеизма. Это совершенно неправильно. Он не только защищал интересы церкви, занимая высокие государственные должности в надежде при помощи церковных правил и обрядов сдерживать нараставшее тогда моральное разложение. Он и теоретически являлся самым настоящим католиком, хотя и не любил схоластического школярства и принудительной, к тому же насильственно проводимой теологии. В своих "Опытах" Монтень, выступая не в качестве догматика, но в качестве только ищущего истину, пишет: "...сам я сочту нечестием, если окажется, что по неведению или небрежению позволил себе высказать что-либо противное святым установлениям католической апостольской римской церкви, в которой умру и в которой родился... Не знаю, ошибочно ли мое мнение, но, поскольку богу угодно было по особой своей милости и благоволению предписать нам и продиктовать собственными устами особый вид молитвы, мне всегда казалось, что мы должны были бы пользоваться ею чаще, чем мы это делаем. И по убеждению моему, перед едой и после еды, перед сном и после пробуждения и при всех обстоятельствах вообще, при которых мы имеем обыкновение молиться, христианам следовало бы читать "отче наш" если не в качестве единственной молитвы, то во всяком случае неизменно... Этой именно молитве следовало бы дать то преимущество, чтобы она постоянно была на устах у людей. Ибо не подлежит сомнению, что в ней сказано все необходимое и что она подходит для всех случаев жизни. Это единственная молитва, которой я пользуюсь неизменно..." (80, 1, 395 - 396). Из дальнейшего видно, что Монтень только против показного благочестия, но вовсе не против самого благочестия, являясь даже его убежденным сторонником.

С точки зрения истории мысли весьма важно отдавать себе отчет в том, как нужно правильно расценивать соотношение скептицизма и религиозной тенденции у

Монтеня. Он является сторонником той доктрины, которая известна нам еще из античного мира и которая требует признавать истины веры именно вследствие недостатка и слабости человеческого разума. Казалось бы, если философ настроен скептически, то этот его скептицизм должен был бы проявиться прежде всего в религии, поскольку всякая религия оперирует теми или иными абсолютными существами. Но у античных скептиков и у их последователя Монтеня дело обстоит как раз наоборот. Они защищают религию именно в результате своего скептицизма, в результате своего неверия в возможность постигать абсолюты путем разумного рассуждения (ср. особенно "Опыты", II 12).

Необходимо сказать даже больше. Монтень не только не любил старой теологической догматики, вместо которой он признавал лишь непосредственное и искреннее чувство веры, но он отвергал также и современные ему реформатские течения, которые тоже отличались от ромной нетерпимостью и фанатизмом, порою не меньшими, чем в старые времена. Тут нужно иметь в виду, что расцвет деятельности Монтеня как раз падает на период весьма фанатических религиозных войн, имевших место во Франции во второй половине XVI в. Вот что пишет Монтень по поводу тогдашних религиозных новшеств, которые пытались поставить на место старых догматов католической церкви ("Опыты", I 23): "В настоящее время мы охвачены распрей: дело идет о том, чтобы убрать и заменить новыми целую сотню догматов, и каких важных и значительных догматов; а много ли найдется таких, которые могли бы похвастаться, что им досконально известны доводы и основания как той, так и другой стороны? Число их окажется столь незначительным - если только это и впрямь можно назвать числом, - что они не могли бы вызвать между нами смятения. Но все остальное скопище - куда несется оно? Под каким знаменем устремляются вперед нападающие? Здесь происходит то же, что с иным слабо и неудачно примененным лекарством; те вредные соки организма, которые ему надлежало бы изгнать, оно на самом деле, столкнувшись с ними, только разгорячило, усилило и раздражило, а затем, наделав всех этих бед, осталось бродить в нашем теле. Оно не смогло освободить нас от болезни из-за своей слабости и вместе с тем ослабило нас настолько, что мы не в состоянии побороть его, и его действие сказывается лишь в том, что нас мучат долго не прекращающиеся боли во внутренностях" (80, 1, 157). Таким образом, Монтень, будучи натурой несомненно либерального склада, весьма страдал от абсолютизма всякого рода, и старого и нового, так что фанатически настроенные протестанты были ему также чужды, как и старые процессы над ведьмами.

Совершенно неверным является также и выдвигание на первый план у Монтеня его опоры на разум и на науку. Он, конечно, был сторонником научного прогресса. Но в принципиальном отношении наука для него давала так же мало, как и любое традиционное суеверие. Проблемы разума ему были близки, его даже можно считать прямым предшественником картезианства, ставшего философской основой классицизма XVII в. со всем присущим ему рационализмом. Но до чрезвычайности ошибаются те, кто возводит учение Монтеня о разуме до степени какой-то

абсолютистской доктрины. Монтень был очень мягкой натурой и не любил никаких крайностей. Он прекрасно видел, что наука, как она ни важна, все-таки не способна давать нам последнее и окончательное объяснение всего происходящего. Поэтому пусть не удивляются те, кто считает Монтеня прямым предшественником просветительства, если мы скажем, что последним абсолютом, уже на самом деле объясняющим собою все существующее, была для него судьба. У Монтеня читаем: "Вот до чего неверная и ненадежная вещь - человеческое благоразумие, ибо наперекор всем нашим планам, решениям и предосторожностям судьба всегда удерживает в своих руках власть над событиями" (там же, 164). И далее: "Бывает, однако, и так, что судьба, могущество которой всегда превосходит наше предвидение, ставит нас в настолько тяжелое положение, что законам приходится несколько потесниться и кое в чем уступить" (там же, 157). "Но в сущности, сами наши мнения и суждения точно так же, по-видимому, зависят от судьбы и она придает даже им столь свойственные ей смутность и неуверенность. Мы рассуждаем легкомысленно и смело, - говорит у Платона Тимей, - ибо как мы сами, так и рассуждения наши подвержены случайности" (там же, 359).

Едва ли мы ошибемся, если скажем, что у Монтеня в очень яркой форме выражено ослабленное самочувствие человеческой личности, какая-то ее подавленность и безусловная растерянность перед существующим хаосом жизни. Кое-где он еще говорит об удовольствии или жизненном наслаждении, играющем у него как будто бы некоторую принципиальную роль. Но литературоведы и здесь слишком спешат с интерпретацией философии Монтеня как некоторого рода принципиального гедонизма. Если придерживаться текстов Монтеня, то, безусловно, нужно согласиться с тем, что для него существует какое-то общежизненное наслаждение, способное создать в человеке то или иное, более или менее нормальное самочувствие. Но это наслаждение, по Монтеню, глубочайшим образом ослабляется самим же человеком, который бесконечно придумывает разного рода малореальные идеи, способные только ослабить и рассеять нашу потребность в наслаждении. Эта неуверенность в сколь-нибудь абсолютном значении наших удовольствий сказывается у Монтеня особенно в том месте его "Опытов", где он это общечеловеческое удовлетворение базирует не на чем ином, как на Священном писании. Он пишет: "И в самом деле, либо наш разум смеется над нами, либо, если это не так, он должен стремиться только к одной-единственной цели, а именно обеспечить нам удовлетворение наших желаний, и вся его деятельность должна быть направлена лишь на то, чтобы доставить нам возможность хорошо жить в свое удовольствие, как сказано в Священном писании" (80, 1, 102). После подобного рода ссылок на Священное писание нам становится уже непонятным, что же такое в конце концов этот гедонизм Монтеня. Во всяком случае, он не свидетельствует о силе личности подобного рода гедониста; Прибавим к этому также и то, что в своих "Опытах" Монтень помещает целую большую главу (XX), которая так и называется: "О том, что философствовать это значит учиться умирать".

Подводя итог, необходимо сказать, что воззрения Монтеня - это сплошная

критика возрожденческого титанизма, это признание слабости и ничтожества человеческого существа и это бессилие перед хаосом жизни. Вместе с тем Монтень - чрезвычайно тонкая натура, ко торую невозможно сводить ни на какие абстрактные категории. Ни традиционный католический теизм, ни атеизм, ни безусловная опора на разум и науку, ни опора на жизненное удовольствие или эмпирическое искание истины, ни вообще что-нибудь твердое и определенное, абсолютное не признается у Монтеня в качестве окончательной и принципиальной данности, хотя ровно ничего из этого также и не отрицается. Монтеню совершенно не повезло с признанием этого тонкого своеобразия и текучего самочувствия его личности. Но что касается нас, то мы во всяком случае исходим из этой тонкой текучести внутренне-личностного самочувствия и не станем навязывать Монтеню признания каких-нибудь категорических абсолютов. Это тонко текучее самочувствие, для которого всегда характерна релятивистская оценка действительности, и есть подлинная эстетика Монтеня. И подобного рода неустойчивая, всегда разнообразная, слабосильная, хотя часто и весьма острая эстетика Монтеня сказывается даже в том новом жанре, который он изобрел в литературе. Его "Опыты" лишены всякой системы, всякого порядка, всякой последовательности в развитии мыслей, пересыпаны античными цитатами, хотя из античности ему сначала были близки только стоики, а потом стали близкими исключительно скептики. В трех томах его "Опытов" затрагиваются без всякого специального намерения любые темы, любые вопросы, любые факты и ровно ни о чем не высказывается никакого окончательного суждения. В этом особенная прелесть его эстетики. Но это, конечно, безусловная критика Ренессанса и полная чуждость возрожденческому титанизму, возрожденческому артистизму и возрожденческому самоутверждению человеческой личности в ее принципиальном и нерушимом антропоцентризме.

## **Глава вторая. ГИБЕЛЬ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА**

Эстетика Ренессанса, как мы видели, основана на превознесении человеческой личности, утверждающей себя стихийно и действующей титанически и артистически. Этот красивый возрожденческий индивидуализм возможен был только в ту эпоху, когда самоутвержденный индивидуализм чувствовал для себя твердую опору в окружающей среде, т.е. в природе, в обществе и в истории. Такое титаническое самоутверждение и связанное с ним свободомыслие предполагали вполне безопасную и чисто эстетическую данность жизни и бытия. Жизнь и бытие не отвергались в их субстанции, но эта их субстанциальность была обезврежена их самодовлеюще-созерцательной данностью. Можно было не опасаться ее стихийных и катастрофических последствий для самоутвержденного индивидуума, и этот индивидуум был с ними в полной гармонии или имел иллюзию такой гармонии, он чувствовал себя во всяком случае в полной безопасности от разного рода абсолютов, античных, средневековых или современных ему. Однако очень быстро оказалось, что эта самодовлеющая личность вовсе не находится в столь безопасной гармонии с окружающим, чтобы она могла с полным бесстрашием осуществлять свой

артистический титанизм.

Уже представители раннего и Высокого Ренессанса, величайшие итальянские художники XIV - XVI вв., с самого начала чувствовали невозможность полной опоры на этот артистически-субъективистский индивидуализм. Но у них еще оставалась иллюзия эстетического самодовления и потому жизненной безопасности всего реально-исторического окружения возрожденческой титанической личности. Скоро оказалось, что эта гармония является только иллюзией, что время уходит очень быстро вперед и возрожденческий титан уже не может утнаться за этим течением времени. Чем дальше, тем больше нарастало чувство трагического разлада возрожденческого титанизма и фактических, жизненных возможностей. В этом отношении историко-литературные, историко-художественные и вообще исторические материалы XV - XVI вв. настолько многочисленны и даже прямо бесчисленны, что нет никакой возможности просто перечислить формы этой трагической гибели эстетики Ренессанса. Мы вынуждены ограничиться здесь, может быть, только двумя-тремя примерами, но примеры эти потрясающие, безысходно-трагические и свидетельствующие об окончательной гибели эстетики Ренессанса, о ее окончательном уходе в безвозвратное прошлое.

### **Мигель де Сервантес (1547 - 1616)**

Знаменитый испанский писатель Сервантес занимался дипломатической, военной и экономической работой, участвовал в войнах, находился в тяжелом алжирском плену, был ранен, несколько раз побывал в тюрьме. Перед смертью он постригся в монахи. Роман, принесший Сервантесу мировую славу, "Дон-Кихот Ламанчский" был написан в 1602 - 1615 гг. Бессмертный образ Дон-Кихота, бесконечное число раз излагавшийся и анализирувавшийся, далеко не всегда получал верную оценку и уже совсем редко привлекался для характеристики тогдашней эстетики. Образ этот, однако, еще и до настоящего времени производит волнующее впечатление, оставаясь, при всей своей интуитивной понятности, все же весьма трудным для эстетического анализа.

Если говорить кратко, то сущность этого образа заключается в трагическом противоречии самосознания Дон-Кихота и его жизненных возможностей. Прежде всего это чисто возрожденческий человек, если иметь в виду его индивидуальную и, конечно, артистическую самодовренность, если иметь в виду его веру в свое рыцарское достоинство и в свои рыцарские обязанности и если в то же самое время отдавать себе отчет в том, что в его время уже исчезла та социально-историческая обстановка, которая превращала рыцарство в огромную силу, самоотверженно защищавшую самые высокие идеалы человеческой справедливости и самые высокие стремления помогать ближнему и делать его жизнь прекрасной. Такое ужасающее противоречие делало весь героизм Дон-Кихота и весь его жизненный подвиг чем-то несвоевременным, неуместным и, в конце концов, даже смешным. Это не значит, что сам Сервантес хотел создать из своего Дон-Кихота какую-то комическую фигуру. Наоборот, он его всячески превозносит, он старается сделать его прекрасным героем Ренессанса, и он даже бесконечно любит его, преклоняется перед ним. Однако тем ужаснее эстетический

эффект, производимый Дон-Кихотом на любого читателя во все время существования этого романа. Дон-Кихот оказывается безусловно смешной фигурой, но не потому, что он в чем-то виноват, что он чего-то не знает, что он преследует какие-то дурные цели или что он создан для увеселения читательской публики. Все дело в том, как мы уже сказали, что в те времена уже исчезла сама обстановка, которая делала рыцарство реально й, красивой и притом необходимой силой. Пришел человек другого типа, настроенный уже не так идеалистически, уже не так преданный общечеловеческому делу, человек гораздо более мелкий и деловой, а мы теперь сказали бы - и притом без всякого преувеличения и без всяких кавычек - гораздо более буржуазно настроенный человек, для которого все такого рода титанические фигуры классического Ренессанса были ненужной обузой, мешали его мелкому предпринимательству и пошлomu самодовольству в результате наживы и накопления. Вот почему, читая этот роман Сервантеса, мы еще и теперь горько чувствуем всю нереальность донкихотского титанизма, и само слово "донкихотство" уже давно стало для нас синонимом иллюзорного самомнения, постановки нереальных задач и наивной веры в свой давно уже исчезнувший титанизм.

Эстетическое мировоззрение романа Сервантеса требует от нас самой тонкой и внимательной оценки. Поэтому то отграничение "Дон-Кихота" от других форм испанского романа, которое формулирует Л.Е.Пинский, должно приниматься нами в первую очередь (см. 95, 307 - 311).

Прежде всего это не просто рыцарский роман. "Развернутые описания сказочных стран, рыцарского убранства, роскоши пиров или турниров занимали большое место уже в куртуазном романе - в противоположность строго повествовательному стилю эпоса, но там они играли орнаментальную самодовлеющую роль, поражая воображение наряду с необычайными деяниями героя. Более скупые, но выразительные описания обстоятельств в "Дон-Кихоте" выполняют конструктивную функцию, обосновывая характер героя и сюжет. В них нет ничего необычайного, исключительного" (там же, 311). Необходимо также отличать "Дон-Кихота" и от популярного в те времена плутовского романа. Этот последний характеризовался мелочным реализмом в изображении обстоятельств и вещей, духовной незначительностью действующих лиц, опорой на приключенчество, на ловкачество и на близость к разнообразным бытовым ситуациям. Фигура Дон-Кихота далека от всякой мелочности и натурализма, она не имеет ничего общего с приключенчеством и ловкачеством и отличается каким-то торжественным и грандиозным характером. Была еще и пасторальная форма романа. Но это уже имеет совсем ничтожное отношение к эстетике "Дон-Кихота".

Во всех формах традиционного в те времена романа не было окончательного и бесповоротного трагизма, не было и чувства гибели великой эпохи и не было горького сознания невозможности для большого человека настолько утверждать себя в своем самодовлеющем артистизме, чтобы этому поверили все, чтобы перед этим все преклонились и чтобы это несло с собой огромную общественно-политическую нагрузку. Дон-Кихот - символ гибели возрожденческой эпохи, символ гибели крупной,

богатырской личности, которая титанически и красиво утверждала себя на все времена как в своих собственных глазах, так и в глазах всей окружающей общественности. Эстетика романа Сервантеса это эстетика гибели стихийно утверждающей себя и титанически-артистически действующей богатырской личности человека Возрождения. Это эстетика безусловно трагическая и безысходная.

### **Вильям Шекспир (1564 - 1616)**

Знаменитый но в о европейский драматург Шекспир еще в самом начале буржуазного индивидуализма дал потрясающее пророчество гибели этого индивидуализма. Однако в настоящем месте нашей работы нас интересует не столько судьба буржуазной Европы в течение последующих четырех столетий, сколько судьба Ренессанса, одним из последних представителей которого Шекспир, безусловно, является.

Находясь под неотразимым влиянием времени, Шекспир тоже хочет создать небывалую картину гибели могучего возрожденческого титана и богатыря. Как и Сервантес, он обладает беспощадной убежденностью в бессмыслице индивидуализма перед лицом наступающих новых времен, либо исключаящих весь старый возрожденческий индивидуализм, либо требующих его коренной реформы. Ведь для возрожденческого индивидуализма, как мы знаем, требовалась своя собственная общественно-политическая и вообще социально-историческая почва.

Чувствуя себя укорененным на этой твердой всемирно-исторической почве, возрожденческий титан не знал для себя никакого удержу, и его эстетика была эстетикой стихийно-индивидуального артистизма. Глубоко чувствуя гибель возрожденческой гармонии и неизбежность трагической обреченности возрожденческого индивидуализма, Шекспир подбирает такие исторические эпохи и такие социально-исторические отношения, которые демонстрируют именно эту возрожденческую трагедию<sup>1</sup>.

Такова прежде всего трагедия "Юлий Цезарь" (1599). Герой этой трагедии Брут - защитник Рима, того грандиозного, в его глазах все еще нерушимого полиса, который одновременно является для него и всем миром. На самом же деле Брут - представитель только республиканских слоев населения, и убийство Цезаря, в котором он участвует, оказывается вовсе не убийством врага римского народа, а, наоборот, бессильной попыткой задержать водворение всемирного римского принципата. Этот римский титан теперь уже никому не нужен, поскольку единый римский полис уже уходит в историю, а понимание нового периода, в который вступает Рим, Бруту недоступно. Здесь ярко выраженная эстетика гибели героя, отдающего свою жизнь за благо народа, а фактически уже далекого от целостной римской республики, от которой оставалась только старинная сенатская аристократия. В силу злой иронии судьбы Брут если кого фактически и защищал, то не весь римский народ как таковой, а только старую аристократию, к которой народ относился вполне враждебно.

В трагедии "Кориолан" (1607) главный герой тоже мыслит себя защитником Рима, но и здесь эта защита является напрасным и в конце концов трагическим



предприятием, поскольку цельного Рима давно уже нет, так что герой находится только во власти глубочайшей и сторической иллюзии.

Более принципиален трагизм в "Гамлете" (1601), "Отелло" (1604) и "Макбете" (1606). Тут тоже изображены герои титанического характера. Но сначала формулируем то, что мешает этим титанам осуществить свои идеалы и из-за чего они должны погибнуть. Вместо чистоты возроденческой веры в гармонию титанической личности с ее общественно-политическим окружением здесь мы находим новую стихию жизни, которую можно было бы характеризовать так: "Прозаический формализм и лицемерие "твердого" порядка в политике - и животные эгоистические инстинкты, эгоизм в семейных и общественных отношениях, в быту, а главное, нивелирование человеческого достоинства равно в верхах, как и в низах общества, - такова картина складывающейся абсолютистской и буржуазной культуры в трагедиях Шекспира" (95, 284). В борьбе с этой стихией растущего буржуазного общества гибнет всякая героическая индивидуальность, воспитанная на более гармонических идеалах Ренессанса. Это относится не ко всем шекспировским героям, но без этого нельзя формулировать существо шекспировского трагизма.

Отчего погибает Гамлет? Гамлет - это прежде всего вера в свободного и разумного человека. Это ученый и философ, учившийся в Вюртембергском университете. Он привык думать, что для человека вполне естественно быть справедливым и разумно пользоваться своей волей. В этом он воспитан, в этом его идеалы, и от этого он никуда отступить не может. Это вполне возроденческий человек. В его венах бьется титаническая кровь благородной эстетики Ренессанса, привыкшей возвеличивать отдельную личность, прославлять ее ум, храбрость, мужество, сколько и героическое самоотдание за благо общества и народа. И все это рушится у Гамлета после того, как он узнает о том, что творится при датском дворе. Ему никогда не хотелось кого-нибудь убивать, так как всякое убийство представляется его благородному сознанию черным злом, не совместимым ни с какими человеческими идеалами. И вот, вступая в неравный бой с указанной выше стихией, жесточайшим образом осуществившей себя в придворном обществе, Гамлет неожиданно для себя убивает пред ставителей этого двора и сам гибнет в борьбе с ними. Вся эстетика трагедии Гамлета есть не что иное, как трагедия гибели возроденческого индивидуализма.

Отелло подходит к окружающей его общественности с полным доверием. Он воспитан иначе, чем Яго; в его душе тоже, как и в душе Гамлета, заложены благородные возроденческие идеалы, и он тоже хотел бы быть не -убийцей и не рабом своих страстей, но титаном, который защищает все благое и справедливое в человеческой жизни. Тем не менее он сталкивается с той полужверинной общественностью, которой отличалась восходящая буржуазная эпоха. И он тоже погибает в результате бури своих собственных страстей, а эта буря как раз и вызвана новыми общественными и личными порядками, к которым возроденчески настроенный Отелло не привык.

В этой связи фигура Макбета, может быть, еще более показательна. Дело в том,

что на этот раз выступающая против окружающей среды титаническая личность сама воспитана на зверином эгоизме нового типа. Макбет - уже не возрожденческий герой, а герой нового, антивозрожденческого общества. И тем не менее получается, что в результате длительных кровавых интриг ему самому приходится погибать, поскольку оказывается, что не только возрожденческий индивидуализм отжил свое время, но даже и индивидуализм нового типа тоже не находит для себя никакой почвы и должен погибать от своего собственного звериного эгоизма. В конце концов и трагедия Макбета является не чем иным, как результатом гибели все того же возрожденческого индивидуализма. Ведь у Шекспира погибают не только возрожденческие титаны "чистой крови", но и те, кто, расставшись с возрожденческими идеалами, все еще пытается индивидуалистическими путями создать свое благополучие. Эстетика "Макбета" есть тоже результат гибели возрожденческого индивидуализма, но только гибель эта происходит не просто в силу дисгармонии титана с окружающей его общественностью, но еще и в результате отказа от собственной возрожденчески настроенной идеологии. Поэтому, если угодно, "Макбет" Шекспира основан на эстетике еще более жесткой гибели возрожденческого титанизма, чем мы это находим в других трагедиях Шекспира. Индивидуализм, дошедший до озверения в своих оценках всего окружающего, начинает отличаться озверевшей оценкой самого себя, откуда и окончательный, бесповоротный трагизм всего Ренессанса, взятого в целом. С нашей точки зрения, это есть эстетика гибели возрожденческого титанизма, дошедшая до своего логического предела (см. 83. 105. 11. 12. 96).

Эстетику гибели возрожденческого титанизма выше (с. 120 слл.) мы формулировали (для предварительного ознакомления) яснее и проще. Всякий титан хочет владеть всем существованием. Но в этом стремлении он наталкивается на других титанов, каждый из которых тоже хочет владеть всем. А так как все титаны, вообще говоря, равны по своей силе, то и получается, что каждый из них может только убить другого. Вот почему гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира, есть ужасающий символ полной безвыходности и гибели титанической эстетики Возрождения.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

### **ОБЩИЙ ИТОГ ЭСТЕТИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

#### **Экономическая основа**

Экономической основой Ренессанса является та особая форма товарно-денежного хозяйства, которую В.И. Ленин считает предшествующей капиталистическому производству (5а, 87. 5б, 21), возникшему только в XVI столетии (4, 728). Феодализм был основан на системе личных отношений, когда производители труда были внеэкономически прикреплены к потребителям продуктов этого труда, так что и

подчиненные и правящие взаимно были лично прикреплены друг к другу, образуя собою непоколебимую иерархическую систему. Уже в глубине средних веков эта система начинает проявлять свою недостаточность и нерентабельность. В конце концов стало гораздо более выгодным освобождать крестьянина от его крепостной зависимости и делать его одновременно как работником, так и владельцем средств производства. На этой почве вырастает городская культура, противоположная культуре монастыря, замка, укрепленного села и армии, обслуживающей феодальную систему. В этом смысле городской работник стал зависеть только от самого себя. Он жил своим собственным трудом и торговлей, причем его труд ограничивался рамками ремесла, т.е. такого производства, когда он создает весь свой продукт с начала и до конца собственными руками, а "торговля господствует над промышленностью" (5, 363). "Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, отграничивающее, создающее односторонность, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников", так что "люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными" (3, 347, 346).

Таким образом, Ренессанс в экономическом смысле, согласно учению классиков марксизма-ленинизма, вовсе не был началом буржуазно-капиталистической формации, а только ей непосредственно предшествовал. Но простое денежное хозяйство, на котором вырос Ренессанс, не было также уже и феодализмом. Поэтому в экономическом отношении Ренессанс обычно характеризуется как переходная эпоха. Но эта его характеристика мало что дает, потому что в истории, как мы уже не раз отмечали, только и существуют одни переходные эпохи. Здесь необходимо определение предмета по его существу. А определение это гласит, что Ренессанс есть эпоха простого товарно-денежного хозяйства и тем самым период восходящей социально-политической роли города. Именно здесь образовалась социально-историческая почва для крупного, сильного и независимого человека, который, не будучи связан ни с чем другим, утверждал себя стихийно, а будучи единственным и окончательным создателем своего собственного продукта, утверждал себя еще и артистически. Гуманизм и Ренессанс были явлением исключительно городским. Именно в городах с их свободными и независимыми мастерами и мастерскими зародилось представление о некоем абстрактном и идеальном человеке, ни от чего не зависимом и всегда свободомыслящем (см. 4, 69 - 70; 89).

Здесь важно только зарождение свободомыслящей личности. А где и как она себя проявляет - в ремесле, в литературе, в искусстве, в общественно-политической жизни или в мистике, - это уже зависит не просто от нее самой, но также и от специфики соответствующих слоев исторического процесса, часто тоже ничего общего не имеющих ни со способом производства той или иной эпохи, ни вообще с экономикой (ср. 102а).

Вытекающий отсюда индивидуалистический характер эстетики Ренессанса

Совершенно несомненно то обстоятельство, что указанный городской характер культуры Ренессанса и связанный с ним возрожденческий индивидуализм отразились на всех слоях тогдашней культуры и, в частности, эстетика Ренессанса навсегда

осталась в глазах культ урного европейского общества как эстетика индивидуалистическая. Однако и здесь требуется установление специфики данного индивидуализма, поскольку такие понятия, как "индивидуум", "личность", "человек", всегда и во все времена были показателями исторического прогресса, будь то при переходе от первобытного строя к цивилизации, или от классического эллинизма к эллинизму, или от всей античности к средним векам, или от средних веков к Ренессансу. Специфика возрожденческого индивидуализма в эстетике заключалась в а) стихийном самоутверждении человека, б) мыслящего и действующего артистически и в) понимающего окружающую его природную и историческую среду не субстанциально (чего он должен был бы бояться), но самодовлеюще-созерцательно (чем он мог только наслаждаться и чему мог только мастерски подражать). Это определило собою как свободное и независимое отношение к средневековой ортодоксии, ставшей в возрожденческую эпоху вместо грозной картины бытия и жизни только нестрашной и безвредной эстетической данностью, так и телесно-пластическое использование античности, ставшей в эту эпоху вместо музейного экспоната опорой земного человеческого самоутверждения. Поэтому никак нельзя говорить о полной независимости индивидуалистической эстетики Ренессанса как от средневековой ортодоксии, так и от античной скульптурной телесности. Зависимость эта была, и была весьма интенсивной, но специфической.

Точно так же эстетика Ренессанса, исторически существовавшая между средневековой ортодоксией и буржуазным индивидуализмом, не была вполне свободна и от этого последнего. Проповедуя цельного и артистического человека, она действительно резко отличалась от метафизически-абстрактного послевозрожденческого человека и нисколько не чуждалась религии и мифа, каковое отчуждение характерно для более абстрактных эстетических представлений послевозрожденческого времени. Но нечто абстрактное было свойственно и возрожденческой эстетике, которая мыслила самоутвержденного человека тоже земным образом, тоже научно, тоже либерально-прогрессивно и часто тоже абстрактно-метафизически или иллюзорно-утопически.

Всем этим определяется человек возрожденческой эстетики по его содержанию и существу. Однако ему была свойственна и своя собственная, тоже вполне специфическая духовная структура, которая проявлялась в двух видах, всегда переходивших один в другой и часто даже с трудом различавшихся, а именно в неоплатонизме и гуманизме.

### **Эстетика Ренессанса есть, прежде всего, неоплатонизм**

Эстетика Ренессанса есть, прежде всего, неоплатонизм, но не античный, который был бы для нее слишком нечеловеческим и слишком космологическим, и не средневековый, который был бы для нее слишком надчеловеческим и слишком теологическим. Это был антропоцентрический неоплатонизм, который потому-то и использовал антично-средневековые формы неоплатонизма, что они были переводом абстрактно-всеобщих форм старого идеализма на язык интимного переживания как в

области слишком жестких законов природы, так и в области слишком аскетических форм внутренней жизни человека. Неоплатонизм Ренессанса придавал его эстетике возвышенный, оживленный, всегда поэтический и часто даже веселый, художественно-игривый и жизненно-радостный, почти богемный характер. При этом неоплатонизм эстетике Ренессанса сохранял свою специфику и в сравнении с античностью, и в сравнении со средними веками. Он развивался и в недрах средневековой ортодоксии (Фома Аквинский, Данте, Николай Кузанский, Платоновская академия во Флоренции), и в своих вполне вольнодумных формах (единство и тождество всех религий у Марсилио Фичино или собственное создание человеком самого себя у Пико делла Мирандола), и, наконец, в полном разрыве с церковной ортодоксией (какова была, например, пантеистическая эстетика Джордано Бруно). Эту эстетику неоплатонизма можно проследить решительно на всех этапах Ренессанса, начиная от проторенессанса еще в XIII в. и кончая маньеризмом, характерным и для всего Ренессанса, и особенно для его конца в XVI в. Искреннее, восторженное и радостно-праздничное внутреннее самочувствие возрожденческого человека навевалось не чем иным, как неоплатонизмом.

Своим пониманием природы как наполненной божественными силами, всегда живой и оживленной, всегда прекрасной и художественно-творческой возрожденческая эстетика тоже была обязана неоплатонизму. Своими внутренними восторгами, исключавшими скучную аристотелевскую схоластику, возрожденческий человек тоже был обязан неоплатонизму, с позиций которого он только и мог критиковать сухую аристотелевскую и школьную логику. Наконец, само божество трактовалось в эстетике Ренессанса как вечно творящее начало, так что сам бог понимался всегда как "мастер" (орифекс) и художник" (артифекс), и воспринимался он поэтически-восторженно, вплоть до экстатического наития. Мы видели, что почти все великие художники Высокого Ренессанса всегда были неоплатониками, хотя этот неоплатонизм понимался не в античном и не в средневековом смысле, а вполне специфически.

### **Эстетика Ренессанса обязательно есть гуманизм**

В отличие от теоретического неоплатонизма мы понимаем гуманизм как практическую систему свободомысленных убеждений в области морали, общественности, политики, педагогики и вообще исторического прогресса. В сущности говоря, все возрожденческие неоплатоники и тоже были гуманистами, включая и тех, которые были ближе всего к средневековой ортодоксии. Очень многие гуманисты тоже были и пифагорейцами, и платониками, и неоплатонизмами, и каббалистами, и вообще пантеистами, даже представителями магии, алхимии и астрологии.

Однако с исторической точки зрения ничто не мешает различать для эпохи Ренессанса неоплатонизм и гуманизм. Точнее будет сказать, что оба этих направления мысли могли и бесконечно близко сходиться одно с другим, вплоть до полного тождества, и довольно значительно расходиться, вплоть до их полного противопоставления. В глазах историка эстетики это скорее не тождество, но и не противопоставление, а только вполне естественное различие теоретического и

практического образа мышления. Все, что говорилось сейча с в трех пунктах, совершенно одинаково подходит и к неоплатонизму, и к гуманизму. В глазах историка, повторяем, это было только вполне естественным разделением умственного труда и практической деятельности, хотя даже и такое разделение случалось далеко и не очень часто, далеко не очень четко и всегда при сохранении общевозрожденческой эстетической направленности. Поэтому лучше говорить не столько о неоплатонизме эстетики Ренессанса и не столько о ее гуманизме, сколько о ее общей гуманистически-неоплатонической культурно-исторической направленности.

Однако и всем этим содержательно-структурным наполнением характеристика эстетики Ренессанса отнюдь не исчерпывается. И тут гуманистически-неоплатонический индивидуализм эстетики Ренессанса отнюдь не выявляется в своей полной специфике. Специфика эта вносилась весьма глубоким чувством ограниченности того самого индивидуализма, на котором вырос и весь Ренессанс, и вся его эстетика.

### **Ограниченность возрожденческого индивидуализма**

В самом деле, индивидуализм эстетики Ренессанса был очень силен, стихия, красив и социально-исторически обоснован. Тем не менее человеческий субъект, взятый в изоляции от всей окружающей среды, как в природе, так и в обществе и истории, не мог всегда и везде трактоваться в эпоху Ренессанса как последнее и абсолютное основание и для природы, и для общества, и для истории. Весь Ренессанс пронизан чувством недостаточности и неокончателности такого человеческого субъекта. С одной стороны, Ренессанс и его эстетика полны чувства мощи и бесконечных возможностей стихийно самоутвержденного человеческого субъекта. С другой же стороны, изолированный и самообоснованный человеческий субъект - и это весьма естественно - не мог взять на себя какие-то общемировые и божественные функции. При всем своем напоре, при всей своей стихийной мощи, при всем своем прогрессивном рвении, при всем своем артистизме - и в природе, и в науке, и в искусстве, и в обществе, и во всей истории - такой субъект не мог не ощущать свои недостатки, свое очень частое бессилие и свою невозможность сравняться со всеми бесконечно мощными стихиями природы и общества.

Две стихии пронизывают собою всю эстетику Ренессанса и все его искусство. Мыслители и художники Ренессанса чувствуют в себе безграничную силу и никогда до того не бывшую возможность для человека проникать в глубины и внутренних переживаний, и художественной образности, и всемогущей красоты природы. До художников Высокого Ренессанса никто и никогда не смел быть настолько глубоким философом, чтобы прозревать глубины тончайшего творчества человека, природы и общества. Однако, повторяем, даже самые крупные, самые великие деятели Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то его, и притом весьма частую, беспомощность в преобразовании природы, в художественном творчестве и в религиозных постижениях. И эта удивительная двойственность эстетики Ренессанса является, пожалуй, столь же специфической для нее, как и ее мощный

антропоцентризм, как ее всемирно-историческое по своей значимости художественное творчество и как ее небывалое по грандиозности и торжественности понимание самоутвержденного на земле и стихийно-артистического человека.

В конце концов это даже вполне естественно. Может ли изолированный от всего, и прежде всего от человеческого коллектива, индивидуум быть такой абсолютной основой вечно прогрессирующего исторического процесса? Не следует ли считать естественным для гения понимать всю ограниченность изолированного человеческого субъекта? Рассуждая теоретически, это ведь вполне естественно для всякого реалистически мыслящего и гения и даже негения. Поразительно тут не просто теоретическое соображение, поразительно то, с какой силой, с какой откровенностью и с какой беспощадностью возрожденческий всемогущий человек признавал свое бессилие. В тексте нашей книги мы постоянно встречались с этим в анализе творчества почти каждого крупнейшего возрожденческого мыслителя, художника и эстетика. Там это могло показаться для неподготовленного читателя чем-то странным и маловероятным. Но теперь, пересмотрев все важнейшие эстетические факты Ренессанса, мы едва ли будем считать этот невероятный дуализм эстетики Ренессанса чем-то неожиданным и маловероятным. Дуализм этот сказывался в эстетике Ренессанса чем дальше, тем больше.

### **Модифицированный Ренессанс**

Когда-то, много лет назад, еще в период искания первых формулировок эстетики Ренессанса, автор настоящей книги сам не верил себе и искал более мощной, и притом монистической, формулы эстетики Ренессанса. Но с тех пор прошло много лет. Автор книги просмотрел и продумал тысячи разных фактов, теорий, произведений и имен, относящихся к Ренессансу. И вот, в результате работы над эстетикой Ренессанса в течение нескольких десятилетий мы должны прийти к окончательному выводу: да, эстетика Ренессанса есть несомненный индивидуализм, несомненная проповедь сильного и земного человека, но в то же самое время возрожденческий человек и его эстетика безгранично углублены во все слабости и ничтожества человеческого существа и с небывалой гениальностью рисуют нам как всю артистическую силу возрожденческого человека, так одновременно и весь его уход от безусловного и безоговорочного признания этой силы. Пришлось ввести для этого даже особый термин, а именно термин "модифицированный Ренессанс". Другими словами, Ренессанс предстает теперь перед нами не в виде какой-то монолитной и непобедимой глыбы, но в виде постоянного и непрерывного искания какого-то более мощного обоснования антропоцентризма, чем это давала антично-средневековая культура.

Куда деть, например, такое огромное возрожденческое явление, как маньеризм? Вывести его за пределы всего Ренессанса было бы чудовищным предприятием, противоречащим всем элементарным хронологическим данным. Куда деть, например, Фр.Бэкона, которого все учебники помещают на границе Ренессанса и философии Нового времени? А ведь этот пророк и предтеча индуктивных и эмпирических методов в науке опирался не только на мифы, но и на всякого рода магию и астрологию. Куда

дочь всю Реформацию с ее проклятиями по адресу искусства, куда дочь Макиавелли с его проповедью бесчеловечного построения человеческого общества? Куда дочь Рабле с его сатанинским смехом в адрес всех жизненных уродств? Куда дочь Шекспира с его критикой всякого индивидуализма вообще? А ведь все это, несомненно, является либо прямым Ренессансом, либо его непосредственным детищем. Вот и пришлось воспользоваться особым термином "модифицированный Ренессанс", чтобы не выводить все эти создания человеческого гения за пределы Ренессанса и чтобы при изображении возрожденческой эстетики хотя бы минимально оставаться в соответствии с хронологическими данными эпохи. Весь этот модифицированный Ренессанс ведь уже заложен в деятельности великих представителей Высокого Ренессанса Италии, где противоречие само утвержденного человеческого духа тоже не выдерживает своей роли до конца и тоже откровенно признается в своей беспомощности.

В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая с подобной силой утверждала бы человеческую личность в ее грандиозности, в ее красоте и в ее величии. В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая бы так радикально, так неопровержимо и величественно взывала к необходимости заменить индивидуальную и изолированную человеческую личность исторически обоснованным коллективом, где основанием исторического прогресса была бы уже не она, взятая в своей изоляции, а коллектив, взятый в своей всечеловеческой грандиозности.



<sup>1</sup>**1**

1 Здесь и далее в круглых скобках первая цифра обозначает номер источника в списке литературы, помещенном в конце книги затем курсивная - номер тома, если издание многотомное и следующая - страницы; номера страниц отделяются точкой с запятой; номера источников - точкой (Ред.).

<sup>2</sup>**2**

2 В этом вполне убеждает работа Н.И.Конрада "Хань Юй и начало китайского Ренессанса", где можно найти и русские переводы из произведений этого мыслителя (см. 61, 103 - 131).

<sup>3</sup>**3**

3 О том, что философия Августина часто весьма близка, если не прямо тождественна неоплатонизму, существует огромная литература, из которой мы упомянем здесь лишь весьма ценную работу И.В.Попова "Личность и учение блаженного Августина" (см. 98, 485 - 607) .

<sup>4</sup>**4**

4 О явно нехристианском учении Иоанна Итала можно судить по тем церковным постановлениям против него, которые автор настоящей работы имел случай перевести с греческого (см. 72, 844 - 849).

<sup>5</sup>**5**

5 Изложение этих толкований Петрици можно найти у Ш.В.Хидашели (см. 10, 302 - 304; 341 - 350; 400 - 407).

<sup>6</sup>**6**

6 См., например., талантливый анализ технической конструкции Парфенона; у Н.И.Брунова (20, 45 - 57; 80 - 84).

<sup>7</sup>**7**

7 Факт перспективы как специфически эстетический факт настолько велик, что ниже (с. 263 - 274) мы помещаем на эту тему специальный очерк.

<sup>8</sup>**8**

8 Между прочим, в этом отношении все еще приходится рекомендовать ознакомление со старым трудом Л.И.Бриллиантова (см. 18), где изложены главнейшие теологические системы восточного православия и подробнейшим образом изучено наличие элементов восточного православия в субъективистической литературе Запада. Книга основана на большой четкости противопоставления восточного и западного богословия, чем выгодно отличается от позднейших гораздо более туманных противопоставлений подобного рода и западного богословия , чем выгодно отличается от позднейших гораздо более туманных противопоставлений подобного рода.

<sup>9</sup>**9**

9 Красочную картину этого не только светского и веселого, но, можно сказать, прямо легкомысленного и игривого неоплатонизма двора Медичи во Флоренции талантливо рисует Ф.Монье (см. 81, 267 - 326).

<sup>3</sup>**10**

10 О теоретической и бытовой эстетике Платоновской академии подробнее мы говорим ниже (см. с. 317-350).

<sup>1</sup>11

11 Приводимые ниже материалы часто почти в буквальном виде заимствованы нами из трудов Я.Буркгардта (21), Ф.Монье (81), Р.Зайчика (52). Количество подобного рода примеров могло бы быть увеличено до бесконечности, однако уже и в указанных работах их перечисление занимает десятки и сотни страниц.

<sup>2</sup>12

12 Между прочим, перевод заглавия трактата не совсем грамотный, потому что по-латыни здесь стоит не *genetivus subiectivus* но *genetivus obiectivus*, так что правильный перевод был бы "Молот против ведьм".

<sup>1</sup>13

13 В дальнейшем будут использованы тексты, переведенные в издании "История эстетики" Памятники мировой эстетической мысли", т. 1 "Античность. Средние века. Возрождение". М., 1962 (58) К Фоме относятся здесь с. 289 291. Поскольку все эти тексты могли бы быть приведены в антологии только в сыром виде, мы должны будем подвергнуть их той или иной интерпретации, а также дополнить их другими текстами данных философов, могучими быть полезными для историко-философского рассмотрения. Сокращенные названия сочинений Фомы читатель может расшифровать с помощью книги: "Sancti Thomae Aquinatis operum omnium indices et concordantiae". Stuttgart, 1974.

<sup>1</sup>14

14 Эволюцию и анализ сложных материально-идеальных чувств Петрарки к его возлюбленной Лауре можно найти, например, у Л.Н.Веселовского в статье "Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere (1304 - 1904)" 153 - 243.

<sup>1</sup>15

15 Обсуждение этих трех текстов из Альберти мы находим у Э.Пановского (см. 181, 84 - 85).

<sup>1</sup>16

16 Некоторое представление о воззрениях этого автора на живописную перспективу можно получить по отрывку, переведенному А.А.Губером в издании "Мастера искусства об искусстве" (см. 76, 74 - 80).

<sup>1</sup>17

17 И.Бен прямо считает возможным говорить о философии искусства у Альберти, о чем можно судить хотя бы по названию ее работы: "Leon-Battista Alberti als Kunstphilosof" (126). Хотя Альберти и не занимался философией искусства, все же с мнением В.П.Зубова об "эстетическом агностицизме" Альберти (см. 9, 2, 255) никак нельзя согласиться.

<sup>1</sup>18

18 В издании Сочинений Николая Кузанского 1937 г. (см. 85) этот термин вопреки нашему замыслу как переводчика ошибочно напечатан как "бытие

возможности".

<sup>2</sup>19

19 Переводы Николая Кузанского в этой главе принадлежат В.В.Бибихину.

<sup>3</sup>20

20 "Божий", "принадлежащий самому богу".

<sup>4</sup>21

21 В частности, Хемпель совершенно правильно не соглашается с Эндерсом (см. 139), согласно которому в основе мировоззрения Кузанца лежит "меланхолия", коренящаяся якобы в астрологических представлениях философа и следа которой у него, однако, невозможно увидеть.

<sup>1</sup>22

22 Имеют значение также и замечания М.Карелина по поводу обширной литературы, посвященной Валле (см. 63. 519 - 557).

<sup>1</sup>23

23 Много разнообразных сведений об Агриппе можно получить в книге Ж.Орсье "Агриппа Неттесгеймский, знаменитый авантюрист XVI в." (90)

<sup>1</sup>24

24 Мы обратили бы внимание на статью С.Д.Сказкина "К вопросу о методологии истории Возрождения и гуманизма" (104. 123 - 144), в которой читатель может найти весьма существенное уточнение традиционной социально-экономической трактовки Ренессанса.

<sup>1</sup>25

25 Б.Кроче, который в философском отношении вовсе не является для нас авторитетом, в оценке трактата Леонардо, как нам кажется, достаточно учел и его огромные недостатки, и его великое историческое значение.

<sup>2</sup>26

26 Список сокращенных обозначений рукописей Леонардо см. в 71а, 2, 423.

<sup>3</sup>27

27 В.П.Зубов опирается в своей книге на важные высказывания ряда современных авторов (см. 136. 163. 192).

<sup>4</sup>28

28 Ср. замечание Б.Кроче в статье "Леонардо как философ": "Комплиментом кажется мне и признание Леонардо универсальной, всесторонне законченной личностью; всесторонность его несколько умаляется хотя бы тем, что мы склонны устранять его из области чистой философии, а также и тем, что, как полагают, он вообще был равнодушен к судьбам своей родины и государств вообще. Аполитичность едва ли совместима с универсальностью" (64, 236).

<sup>1</sup>29

29 Стихотворения приводятся в переводах Л.М.Эффроса, помещенных в издании "Микеланджело. Жизнь. Творчество...". Нумерация стихотворений дана по этому изданию.

<sup>1</sup>30

30 Характерно уже само название основного труда Телезио - "О природе сообразно ее собственным началам" (1565), которое во 2-м издании 1570 и следующем 3-м издании 1586: изменено так: "О природе вещей сообразно ее собственным началам".

<sup>2</sup>31

31 С этими материалами можно ознакомиться по работе А.Х.Горфункеля "Материализм и богословие в философии Бернардино Телезио" (34, 124).

<sup>3</sup>32

32 О постепенном изменении первоначальных сенсуалистических взглядов Телезио, о прогрессирующем использовании библейских текстов, о ниспровергателях учения Телезио, а также о его защитниках и продолжателях необходимые сведения можно почерпнуть из указанной работы А.Х.Горфункеля (34, 131 - 140).

<sup>4</sup>33

33 Критика аристотелевского первопродвигателя у Телезио тоже хорошо изложена у А.Х.Горфункеля (34, 129).

<sup>5</sup>34

34 Здесь мы не касаемся интересных соображений А.Х.Горфункеля о возможной принадлежности этого трактата одной тогдашней весьма тонко образованной даме Тарквинии Мольца.

<sup>6</sup>35

35 Последний русский перевод здесь не совсем точен (22, 2, 23): "Формы суть выдумки человеческой души, если только не называть формами эти законы действия". Судя по контексту, здесь имеются в виду не просто материальные действия, но именно "lex actus puri", т.е. "закон чистого акта" ("чистого, значит, нематериального" или "умствеиногом, если под "умом" поничать античносредневековое понятие аристотелевского объективного Ума). Такая же неточность допущена и в другом месте перевода (см. там же, 84), где э тот же (закон чистого акта подменен просто законом материального действия).

<sup>7</sup>36

36 В неоконченном трактате "О началах и истоках в соответствии с мифами о Купидоне и о Небе..." (22, 2, 298 - 345) "первая материя" трактуется не в том бесформенном виде, как это выходило у Платона и Аристотеля, но так, как у древнейших натурфилософов, и трактуется как Купидон почти в тех же самых выражениях, что и в трактате "О мудрости древних".

<sup>1</sup>26

26 Список сокращенных обозначений рукописей Леонардо см. в 71а, 2, 423.

<sup>2</sup>37

37 Этим искажениям у Дюрера посвящена не более и не менее как целая III кн. "Трактата о пропорциях".

<sup>3</sup>38

38 Искусство Дюрера будет характеризоваться нами по этому автору.

Однако, делать это мы будем только ради краткости и единообразия нашего анализа. Вообще же литература о Дюрере настолько велика и разнообразна, что при сколько-нибудь более подробном исследовании необходимо было бы привести мнение еще нескольких десятков других исследователей.

<sup>139</sup>

39 Многие черты этой сложнейшей личности читатель может найти у А.К.Дживелегова в его вступительной статье к переводу Сочинений Макиавелли, из которых вышел один том (см. 74, 19 - 123).

<sup>140</sup>

40 Роман Рабле, как считает Л.Пинский, "наиболее полное и цельное выражение ренессансного гуманизма".

<sup>141</sup>

41 Л.Е.Пинский основательно и глубоко анализирует гибель возрожденческого героизма у Шекспира (см. 95, 273 - 285). Этими материалами Л.Е.Пинского мы отчасти и воспользуемся.