Евгений
Жаринов
БЕЗОБРАЗНОЕ БАРОККО
Рембрандт ван Рейн, Питер Пауль Рубенс,
Иоганн Себастьян Бах, Растрелли и другие
Классика лекций

Классика лекций

Евгений Жаринов

Безобразное барокко

«Издательство АСТ»
2019

УДК 75/76(091)
ББК 76(091) ББК

Жаринов Е. В.

Безобразное барокко / Е. В. Жаринов — «Издательство АСТ», 2019 — (Классика лекций)

ISBN 978-5-17-112339-0

Как барокко может быть безобразным? Мы помним прекрасную музыку Вивальди и Баха. Разве она безобразна? А дворцы Растрелли? Какое же в них можно найти безобразие? А скульптуры Бернини? А картины Караваджо, величайшего итальянского художника эпохи барокко? Картины Рубенса, которые считаются одними из самых дорогих в истории живописи? Разве они безобразны? Так было не всегда. Еще меньше ста лет назад само понятие «барокко» было даже не стилем, а всего лишь пренебрежительной оценкой и показателем дурновкусия – отрицательной кличкой «непонятного» искусства. О том, как безобразное стало прекрасным, как развивался стиль барокко и какое влияние он оказал на мировое искусство, и расскажет новая книга Евгения Викторовича Жаринова, открывающая цикл подробных исследований разных эпох и стилей.

УДК 75/76(091)
ББК 76(091) ББК

ISBN 978-5-17-112339-0

© Жаринов Е. В., 2019
© Издательство АСТ, 2019

Содержание

Вступление 5
Глава I 15
Как сочеталась тяга барокко к театральности со строгой иезуитской регламентацией? 29
Праздники эпохи барокко как воплощение снов и кошмаров 43
Мода на карликов и уродов в эпоху барокко 51
Глава II 54
Бальтасар Грасиан и философское оправдание «священного безумия» художника 54
Музыка эпохи барокко в свете эстетики безобразного 57
Конец ознакомительного фрагмента. 61

Евгений Жаринов
Безобразное барокко

Вступление
Необходимые объяснения

Почему безобразное барокко? Все мы помним прекрасную музыку Вивальди и Баха. Разве она безобразна? А дворцы Растрелли? Какое же в них можно найти безобразие? А скульптуры Бернини? А картины Караваджо, величайшего итальянского художника эпохи барокко? Разве они безобразны? «Нет, дорогой профессор, – может сказать читатель, взявший эту книгу в руки, – воля ваша, но вы этого, кажется, того». Барокко прекрасно, а музыку Вивальди и Баха вовсю используют даже в позывных мобильных телефонов и всем она нравится – настолько она красива, современна и понятна. На первый взгляд, действительно обозначенная тема кажется парадоксальной, но Б. Кроче в «Истории итальянского барокко» (1929 год) утверждает, что «историк не может оценивать барокко как нечто позитивное; это чисто отрицательное явление… это выражение дурного вкуса». Итак, судьба слова «барокко» отвечает заложенному в нём оттенку экстравагантности. Поначалу оно обозначало совсем не стиль эпохи, а было лишь оценочной категорией – отрицательной кличкой «непонятного» искусства (аналогичная ситуация – и не случайно! – возникает в 20 столетии со словом «модернизм»). Именно так Б. Кроче трактует слово барокко. Как писал исследователь стилей в искусстве В.Е. Власов, «жаргонное словечко «барокко» использовалось португальскими моряками для обозначения бракованных жемчужин неправильной формы, а в середине XVI века оно появилось в разговорном итальянском языке как синоним всего грубого, неуклюжего, фальшивого».

Как же быть с этим? Отметим, что в истории человечества была не одна эпоха барокко. Например, период эллинизма в Древней Греции, последовавший за «золотым веком» Перикла, некоторые искусствоведы называют греческим барокко.

Тогда на смену пропорциональным и строгим классическим линиям, устойчивым позам пришли смягченные, требующие дополнительной опоры позы богов и героев. Лики богов очеловечены, люди стали равны богам. В скульптуре появились неуверенные, изогнутые, даже закрученные по спирали линии. На лицах – страдание, искажение черт и пропорций от страха, боли и испытываемых мук. Все это повторилось в искусстве XVII века. А затем, по мнению Ортеги-и-Гассета, XX век воплотит собой «волю к барокко», а до этого в самом начале XIX века барокко будут очень увлечены европейские романтики и великий Гофман напишет свой цикл рассказов в манере Жака Калло, известнейшего автора знаменитых офортов эпохи барокко.

Но кто сказал, что безобразное не может таить в себе и необычную красоту? Ведь рассуждал в своё время В. Гюго о том, что красота и уродство каким-то образом связаны между собой (Предисловие к драме «Кромвель»). Кто сказал, что представления о красоте не менялись с

каждой новой исторической эпохой? Например, если в эпоху Возрождения царила классическая концепция искусства, выражающаяся в подражании природе, в стремлении жить с этой природой в абсолютной гармонии, то с приходом Маньеризма наступает настоящий переворот в этих взглядах. О Маньеризме мы заговорили в данном случае потому, что именно он является предшественником Барокко. Принято считать, что начало Маньеризма отсчитывается со смерти Рафаэля, которая произошла в 1520 году. А само барокко начинается чуть ли не с Сикстинской капеллы Микеланджело. Искусство барокко (также, как и его теория, не оформленная в стройную систему) получило наибольшее распространение в Италии. Италия и есть родина барокко. Термин «барокко» означает силлогизм, и жемчужину необычной (странной) формы. Под барокко подразумевалось нечто вычурное, даже уродливое. Это название было в насмешку дано эстетами XVIII в. искусству XVI и XVII вв. Оно было унаследовано и художественной критикой XIX в. Эпоха барокко считалась эпохой упадка красоты и хорошего вкуса.

Теоретики Маньеризма подчёркивают важность Гения. Гений сам в праве выбирать, как ему творить и что считать нормой. В Гении живёт божественное начало, которое, усиливаясь с помощью воображения выдающегося художника, способно «оправдать» любую его экспрессию, любой волюнтаризм, любое проявление свободной воли. Получается, что любая деформация, любой отказ от общепринятых правил, любое нарочитое уродство оправданы прихотью Гения. Маньеризм стремится к субъективному видению мира. На первый план выступает предпочтение экспрессивного прекрасному, стремление к странному, экстравагантному и бесформенному. Достаточно вспомнить, в связи с этим, знаменитые портреты Арчимбольдо. У художника-маньериста структура классического пространства уступает место хаотичным, не имеющим единого центра композициям Брейгеля, искаженным, «астигматичным» фигурам Эль Греко.

С ещё большей силой тяга к необычному, ко всему, что может вызвать удивление, развивается в Барокко. В этой культурной атмосфере растёт интерес к миру насилия, привлекательной становится смерть. Любовь к безобразному, ко всему уродливому и тому, что нарушает наши представления о норме найдет своё наивысшее воплощение в стихах немецкого поэта Андреаса Грифиуса, в его болезненных раздумьях над трупом возлюбленной. Маньеризм и Барокко не боятся прибегать и отражать в своём творчестве всё то, что ещё совсем недавно считалось анормальным, маргинальным. В дальнейшем это восприятие будет подхвачено романтизмом и декадансом, в частности, таким поэтом, как Ш. Бодлер (знаменитая «Падаль»). Среди теоретиков можно назвать Джамбаттиста Марино Перегрини, Эммануэле Тезауро. Неаполитанский поэт Джамбаттиста Марино Перегрини (представитель так называемого «нового искусства») был ярчайшим представителем этого направления. Он сознательно противопоставлял свое творчество и свои творческие принципы Петрарке: «Поэта цель – чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить … пусть идет к скребнице». Этот принцип необходимости удивления Марино считал общим для разных видов искусств. Более того, он считал, что пространственные и временные искусства родственны. Живопись есть немая поэзия. Поэзия, – говорящая живопись. Идея синтеза искусств (в частности, музыки и поэзии, если не считать античных мистерий) – идея барочная. Она оказалась очень плодотворной. Благодаря ей родилась опера. Значительными в истории искусства оказались и поиски синтеза скульптуры и живописи, предпринятые Дж. Л. Бернини.

Еще одним теоретиком барокко был Маттео Перегрини. Известен его «Трактат об остроумии». Он считался теоретиком «умеренного барокко». Значительным выразителем барочных идей был итальянец Эммануэле Тезауро. Ему принадлежат трактаты «Подзорная труба Аристотеля» (1654) и «Моральная философия» (1670). Он согласен с Аристотелем в том, что искусство есть подражание природе. Но толкует это подражание иначе: «Те, кто умеют в совершенстве подражать симметрии природных тел, называются учёнейшими мастерами, но только те, кто творит с должной остротой и проявляет тонкое чувство, одарены быстротой

ума». Истинное в искусстве совсем не то, что истинно в природе. Поэтические замыслы «не истинны, но подражают истине», остроумие создает фантастические образы «из невещественного творит бытующее». Художественная концепция барокко считает основной созидательной силой остроумие (предвосхищение романтической иронии). Во многом крушение возрожденческих идеалов приводит к этому. Барочное остроумие – умение сводить несхожее. Барочное искусство уделяет особое внимание воображению, замыслу, который должен быть остроумным, поражать новизной. Барокко допускает в свою сферу безобразное, гротескное, фантастическое. Принцип сведения противоположностей заменяет в искусстве барокко принцип меры (так у Бернини тяжелый камень превращается в тончайшую драпировку ткани; скульптура дает живописный эффект; архитектура становится подобной застывшей музыке; слово сливается с музыкой; фантастическое подается как реальное; веселое оборачивается трагичным). Совмещение планов сверхреального, мистического и натуралистического впервые присутствует в эстетике барокко, затем проявляется в романтизме и в сюрреализме.

Если говорить об эстетике безобразного, то здесь не лишним будет вспомнить, как в эпоху Маньеризма и Барокко великие художники воспринимали женскую красоту. Именно красота женщин в эпоху Ренессанса, например, являлась наивысшим воплощением мировой гармонии. Ренессанс, по мнению А.Ф. Лосева, во многом исходил из эстетики Платона. Об этом свидетельствовало существование Платоновской семьи во Флоренции, располагавшейся на вилле Кареджи, где и возникла вся стратегия Возрождения (Боттичелли, Микеланджело, Леонардо да Винчи). Мадонны этих художников призваны были воплощать не только идеал женской красоты, но и отражение знаменитой Космической Души Платона, её, так сказать, земное, плотское воплощение. Наилучшим подтверждением тому может служить знаменитая «Джоконда» да Винчи, о совершенной красоте которой и о её знаменитой загадочной улыбке написаны огромные фолианты искусствоведческих исследований. Сюда же можно отнести и «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля, своей небесной красотой очаровавшей и Толстого, и Достоевского. Но вот в эпоху Маньеризма, в эпоху второй половины XVI века, у Мишеля Монтеня в его знаменитых «Опытах» мы читаем во всех отношениях провокационный текст о том, как хороши в постели хромоножки. В частности, там написано: «К месту будь это сказано или не к месту, но есть в Италии распространенная поговорка: тот не познает Венеры во всей ее сладости, кто не переспал с хромоножкой. По воле судьбы или по какому-либо особому случаю словцо это давно у всех на устах и может применяться как к мужчинам, так и к женщинам. Ибо царица амазонок недаром ответила скифу, домогавшемуся ее любви: «хромец это делает лучше». Амазонки, стремясь воспрепятствовать в своем женском царстве господству мужчин, с детства калечили им руки, ноги и другие органы, дававшие мужчинам преимущества перед ними, и те служили им лишь для того, для чего нам в нашем мире служат женщины. Я сперва думал, что неправильные телодвижения хромоножки доставляют в любовных утехах какое-то новое удовольствие и особую сладость тому, кто с нею имеет дело. Но недавно мне довелось узнать, что уже философия древних разрешила этот вопрос. Она утверждает, что так как ноги и бедра хромоножек из-за своего убожества не получают должного питания, детородные части, расположенные над ними, полнее воспринимают жизненные соки, становясь сильнее и крепче. По другому объяснению, хромота вынуждает пораженных ею меньше двигаться, они расходуют меньше сил и могут проявлять больше пыла в венериных утехах». Это эпоха маньеризма. Но подобную же перемену можно заметить и в литературе эпохи барокко. Вот какие примеры приводит по этому поводу Ф. Арьес в своей книге «Человек перед лицом смерти»: «Если в трагедии Робера Гарнье «Еврейки» мученичество Маккавеев воспето гладкими, сдержанными стихами. Без надрыва и волнения говорит поэт о теплой крови, брызнувшей из отрубленной головы, и о недвижном теле, рухнувшем наземь. Напротив, Вирей де Гравье в эпоху барокко, рассказывая ту же самую историю, добавляет одну кровавую подробность к другой: несчастную

жертву растягивают на колесе, подвесив к ногам две тяжелые гири, вытягивают заживо внутренности, ножом отрезают язык, а затем еще сдирают с живого кожу, «совсем как с теленка».

Художники века барокко охотно черпали свои сюжеты в истории мученичества св. Варфоломея, с которого содрали кожу. К услугам мастеров были и другие страницы христианского мартиролога: мученичество св. Лаврентия, сожженного заживо на раскаленной решетке, или казнь св. Себастьяна, чья мужественная красота в сочетании со страданиями тела, пронзенного стрелами, создавала образ, исполненный особой, неведомой прежде чувственности. Другой пример: на картине Бернардо Каваллино (XVII в.) св. Агафья погружена в экстаз, одновременно мистический и эротический. В полуобмороке наслаждения она прикрывает обеими руками свое кровоточащее тело; вырванные у нее палачом обе груди, полные и круглые, лежат на большом блюде».

В литературе испанского барокко в это время безраздельно будет царить так называемый плутовской роман, или пикареска. Содержание пикарески – похождения «пикаро», то есть плута, жулика, авантюриста. Как правило, это выходец из низов, но иногда в роли пикаро выступали и обедневшие, деклассированные дворяне. Плутовской роман строится как хронологическое изложение отдельных эпизодов из жизни пикаро, без внятного композиционного рисунка. Повествование, как правило, ведёт сам пикаро, благодаря чему читатель переносится на место мошенника и невольно проникается к нему симпатией. Пикаро зачастую оправдывает свои нечестные поступки необходимостью выживать в жестоком и равнодушном мире. Жертвами его проделок становятся добропорядочные обыватели, чиновники, криминальные элементы, а также такие же плуты, как и он сам. В своей классической форме плутовской роман возник как противоположность роману рыцарскому. Похождения пикаро – это сниженное отражение странствий идеализированных рыцарей средневековья. Пикаро – это рыцарь без морали и принципов, перенесённый из сказочной атмосферы в повседневный быт. Он втайне презирает принятые в обществе правила поведения и социальные ритуалы. В этих романах главной темой становится тема Судьбы. Судьба причудлива, непредсказуема, в реальной жизни и на страницах плутовского романа она воплощена в образе реки. Река несёт свои воды и так же Судьба несёт по жизни человека. В этом мире ни в чём нельзя быть уверенным. За первый несомненный образец жанра принимают испанскую повесть «Ласарильо с Тормеса», которая вышла в свет в Бургосе в 1554 году. Тормес – это название реки, где и родился главный герой. В этой повести описывается служба мальчишки-бедняка у семи господ, за лицемерными масками каждого из которых кроются разнообразные пороки. Широкая популярность «Ласарильо» породила череду испанских произведений в жанре пикарески. Одним из самых примечательных плутовских романов является «Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары (1641). От обычной пикарески этот роман отличается тем, что в нём присутствует сразу два героя: студент Клеофас и хромой бес Асмодей, которого тот вызволяет из колбы в кабинете астролога. Именно с помощью Асмодея студент и открывает так называемую изнанку жизни, оказывается способным увидеть все «скелеты» во всевозможных «шкафах» горожан. По мере развития сюжета мы узнаём, что Асмодей не ужился в аду и его выдворили в мир людей. В комичной форме здесь упоминается, может быть, самая главная тема эпохи барокко – тема восстания ангелов.

Тема восстания ангелов присутствует в самой Библии. Этот вопрос находит свое отражение в нескольких книгах: книге пророка Исайи (14 гл., 12–14), Иезекииля (28 гл., 14–17), Откровении Иоанна Богослова (12 гл., 7–9). Прежде чем согрешили Адам и Ева (как об этом повествуется в третьей главе книги Бытие), на небе уже произошло восстание третьей части ангелов.

Это восстание против Бога возглавил один из херувимов по имени Люцифер, что значит «светоносный». Впоследствии он был назван сатаной («противник») или дьяволом («клеветник»).

В своём первоначальном значении «сатана» – имя нарицательное, обозначающее того, кто препятствует и мешает. В качестве имени определённого ангела Сатана впервые появляется в книге пророка Захарии (Зах. 3:1), где Сатана выступает обвинителем на небесном суде. Согласно христианской традиции, Дьявол впервые появляется на страницах Библии в книге Бытие в образе змея, обольстившего Еву соблазном вкусить запретного плода с Древа Познания добра и зла, в результате чего Ева и Адам согрешили гордыней и были из рая изгнаны, и обречены добывать хлеб свой в поте лица трудом тяжким. Как часть Божьего наказания за это, все обычные змеи вынуждены «ходить на чреве» и питаться «прахом земным» (Быт. 3:14–3:15). Библия описывает Сатану также в образе Левиафана. Здесь он – огромное морское существо или летающий дракон. В ряде книг Ветхого Завета сатаной называется ангел, испытывающий веру праведника (см. Иов. 1:6–12). В книге Иова Сатана подвергает сомнению праведность Иова и предлагает Господу испытать его. Сатана явно подчинён Богу и является одним из его слуг («сынов Божьих», в древнегреческой версии – ангелов) (Иов. 1:6) и не может действовать без его позволения. Он может предводительствовать народами и низводить огонь на Землю (Иов 1: 15–17), а также влиять на атмосферные явления (Иов. 1:18), насылать болезни (Иов. 2:7).

В христианской традиции к Сатане относят пророчество Исайи о царе Вавилона (Ис. 14:3-20). Согласно трактовке, он был сотворён как ангел, но возгордившись и пожелав быть равным Богу, был низвержен на землю, став после падения «князем тьмы», отцом лжи, человекоубийцей, предводителем мятежа против Бога. Из пророчества Исайи (Ис.14:12) взято «ангельское» имя Сатаны – הילל, переводимое как «Светоносный», лат. Люцифер. Многие богословы относят к Сатане также отрывок из Книги пророка Иезекииля:

«Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями: рубин, топаз и алмаз, хризолит, оникс, яспис, сапфир, карбункул и изумруд и золото, всё, искусно усаженное у тебя в гнёздышках и нанизанное на тебе, приготовлено было в день сотворения твоего. Ты был помазанным херувимом, чтобы осенять, и Я поставил тебя на то; ты был на святой горе Божией, ходил среди огнистых камней. Ты совершен был в путях твоих со дня сотворения твоего, доколе не нашлось в тебе беззакония».

В Откровении Иоанна Богослова Сатана описывается как дьявол и «большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадем». Вслед за ним последует часть ангелов, называющихся в Библии «нечистыми духами» или «ангелами Сатаны». Будет низвержен на землю в битве с архангелом Михаилом, после того как Сатана попытается съесть младенца, который должен стать пастырем народов (Откр. 12:4-9). Иисус Христос полностью и окончательно победил Сатану, взяв на себя грехи людей, умерши за них и воскресши из мертвых. Библия описывает людей на земле, верующих в Иисуса Христа, победителями сатаны. Тему падения Люцифера первым начал разрабатывать Ориген, однако согласно его концепции в конце времен все, даже сам Люцифер должны были вернуться к Богу и в Бога. Ориген Адамант (родился ок. 185, Александрия – умер ок. 254, Тир) – греческий христианский теолог, философ, ученый. Основатель библейской филологии. Автор термина «Богочеловек». Эсхатологический оптимизм Оригена отразился в учении о циклическом времени или *апокатастасисе*, которое предполагает, что посмертное воздаяние и ад относительны, так как Бог по своей благости в конечном счёте спасёт от адских мук не только праведников, но и всех людей, всех демонов и даже самого Сатану. Однако позднее эта идея была признана еретической, поскольку церкви нужен был механизм устрашения паствы для которого вечное проклятие подходило больше, чем *апокатастасис*.

Тему восстания ангелов в светской литературе первым поднимет французский поэт Агриппа д'Обинье. Наиболее значимое поэтическое произведение д'Обинье – «Трагические поэмы» (1576–1616), которое является одним из выдающихся памятников европейской поэзии. В произведение входят семь поэм: «Беды», «Государи», «Золотая палата», «Огни», «Мечи», «Отмщения», «Страшный суд». В поэмах обнаруживается сложное сочетание реальности и вымысла, помимо поэтических (нередко аллегорических) образов присутствуют исторические персонажи, в том числе незримо – сам автор, реальный свидетель событий. Поэт руководствуется учением Ж. Кальвина о предопределении, выделяя среди персонажей как избранных, так и отверженных Богом. Мир изображен в трагических красках, что позволяет видеть в д'Обинье предтечу искусства барокко. Первая песнь, «Беды» (во всяком случае, та ее часть, которую все еще стоит читать), – это, в общих чертах, буколика наизнанку, описание бедствий крестьянства, раздавленного по вине зачинщиков гражданской войны, разоренных и одичалых селений, жестокости человека, отнимающего корм у несчастных животных. В «Бедах» д'Обинье передает жалобный стон малых и слабых, заглушаемый вскоре громогласным «Te Deum» победителей и тонущий в сплошном грохоте оружия: эти славные звуки куда больше волнуют даже побежденных. Поэт идет дальше, выражая немой протест земли, превращенной неблагодарными людьми в пустыню. Этот сельский дворянин, знакомый с Вергилием, благоговеет перед красотой природы, питает сочувствие к труженикам нивы и даже с какой-то нежностью относится к вечно уничтожаемому полевому и лесному зверью. Но назидания и дотошное перечисление примеров голода и разрухи в Израиле то и дело загромождают безличной риторикой картину бед французской земли. Яростные проклятия по адресу Екатерины Медичи и кардинала Лотарингского посягают уже на тему второй песни, и автор, увлекаемый собственной причудливой фантазией, обращается к сатире.

Во «Властителях» этот гугенот обличает распутство и мотовство королевских особ в обвинительной речи.

Грубый Карл IX, болезненный человек и вместе с тем свирепый, охотник, в каждодневной бойне ожесточивший сердце, бесчувственное к зрелищу агонии и крови; Генрих III, с морщинистым бритым лицом, нарумяненным и набеленным. Когда Генрих Валуа театрально кается во время осмеянных д'Обинье процессий флагеллантов, кается он, вне сомнения, в тех самых грехах, в которых обвиняет его поэт, и сокрушенному королю они представляются не менее тяжкими, чем его обличителю-протестанту. Екатерина, прибегавшая к услугам некромантов и астрологов, вероятно, была бы не слишком удивлена тем, что д'Обинье вменяет ей в вину преступное колдовство. Она здесь напоминает одну из ведьм самой таинственной трагедии Шекспира «Макбет». Получается, что сами правители Франции живут согласно предсказаниям, согласно причудливой воле Судьбы и, скорее, плывут по течению, нежели распоряжаются чем бы то ни было. В них нет благородства. Это плуты, которых судьба забросила на самый верх социальной лестницы. Беспорядочная деятельность королевы-матери, склонной к интригам и компромиссам, которая, пользуясь всеми благами и властвуя в годину всеобщих бедствий – это и есть воплощение абсолютного бессилия человека перед Судьбой. Безумные капризы и безумные расходы последних представителей королевского рода Валуа в обобщённой форме воплощают неразумность и слепоту Человека в целом, Человека, который возомнил себя правителем мира.

В следующей части, называемой «Золотая палата», автор бичует коррупцию и бездушие судей. Бог сходит с небес, дабы выяснить, что творится в суде, и в этом чертоге, построенном из человеческих костей, скрепленных пеплом, его взору предстает скопище гротескных персонажей, чей колоритный облик достоин полотен Босха или Брейгеля: вот похрапывает Глупость; вот Алчность, одетая в лохмотья, прячет свои золотые; Невежество берется без устали судить, считая все дела пустяковыми; вот источающее гной Ханжество; безликое Тщеславие; Угодни-

чество, готовое подписать любой приговор; вот поддакивает всем безгласный Страх, а Шутовство обращает преступления в шутку; вот, наконец, Молодость, смело введенная поэтом в эту ассамблею гарпий: она жадна и безрассудна; услужливый кравчий на пиру сегодняшних богов, она, не задумываясь, подливает в их чаши кровавый напиток. В исполненных высокого реализма и поэтического дерзновения стихах описано испанское аутодафе, происходящее прямо пред очами Божьими.

Следующая песнь, «Огни», – быть может, самая запоминающаяся из семи книг поэмы. Бог все еще присутствует, наблюдая воочию судебные преступления, и потрясающее, невыносимое перечисление брошенных в костер еретиков продолжается до тех пор, пока Абсолютное Существо, пожалев о сотворении мира, не возвращается в гневе на Небеса. Мир религиозных войн – это лишь слабое отражение того вселенского хаоса, который готов проникнуть и в высшие сферы, в божественные чертоги. Эта часть поэмы представляет собой подробное описание предсмертных мук бесконечной вереницы жертв: Анн дю Бур, советник парламента, заживо сожжен в Париже; Томас Кранмер, примас Англии, сожжен в Оксфорде; Уильям Гардинер, английский купец, которому отсекли обе руки, сожжен в Лиссабоне; Филиппа де Лен, госпожа де Граверон, сожжена на площади Мобер после того, как палач отсек ей язык; но здесь же, рядом с ними, – и. некий Томас Хокс, сожженный в Кокшэле; некая Анна Эскью, сожженная в Линкольне; Томас Норрис, сожженный в Норвиче; Флоран Вено, казненный в Париже; Луи де Марсак, сожженный в Лионе; Маргарита Ле Риш, книготорговка, сожженная в Париже; Джованни Моллио, монах-францисканец, удавленный в Риме; Никола Кроке, торговец, повешенный на Гревской площади; Этьен Брюн, земледелец, сожженный в Дофине; Клод Фуко, казненная на Гревской площади; Мари, жена портного Адриана, заживо похороненная в Турне и т.д. Это описание в чём-то напоминает знаменитый задний фон Босха в его триптихе «Сад земных наслаждений», особенно в той части, что посвящена аду. Кто-то кого-то деловито мучает, получая при этом садистское наслаждение, и в результате создается впечатление, что мир не создан по замыслу божьему, а является лишь жемчужиной неправильной формы, или барокко по-португальски. Жемчужина неправильной формы – это результат жизнедеятельности больного моллюска. И такая метафора, по мнению современников, лучше всего отражала окружающую действительность. На смену упорядоченной системе средневековой божественной иерархии пришёл хаос, пришла эпоха Барокко.

Понятна поэту и классическая тактика палача – искусство унижать, топтать свою жертву до тех пор, пока, утратив человеческий облик, она не станет внушать отвращение вместо жалости. Ему известен также банальный механизм, заставляющий людей состязаться в жестокости, словно из страха, что их участие в акте коллективного изуверства окажется неполноценным. На сей раз мы забываем о литературе: страшное повествование, с одной стороны, о пытках, с другой – о мужестве, перед которыми воображение равно бессильно, – из той же категории, что рассказ о погроме, отчет из Бухенвальда или свидетельство очевидца Хиросимы. Не случайно Ортега-и-Гассет скажет, что барокко по своему мироощущению окажется очень близко всему XX веку.

В следующей части поэмы «Мечи», наконец, сами ангелы рисуют на небесном своде кровопролитные сцены религиозных войн, представляя их на праведный суд Всемогущего. Разумеется, все эти сцены показывают бесчинства и зверства католиков, также как в «Огнях» мучениками всегда были протестанты; но несмотря на ограниченность предвзятых симпатий и пристрастного негодования д'Обинье, его по-настоящему терзает ужасная проблема жестокости человека к человеку. Завершается этот эпизод общей поэмы подробным описанием Варфоломеевской ночи. Воссоздавая это мрачное происшествие из жизни Парижа, д'Обинье смешивает на картине цвета сажи и пламени, достигает выразительности резким контрастом светотени, в манере Караваджо, этого ярчайшего представителя эпохи римского барокко, о котором мы будем говорить в этой книге.

В «Возмездиях» д'Обинье изображает мучителей, настигнутых скорым наказанием: смертью от несчастного случая или тяжелой болезнью.

И, наконец, мы переходим к финалу поэмы – возможно, самой прекрасной из всех песен, озаглавленной «Суд». Именно в этой последней части поэмы дано глубокое объяснение мирового порядка в мистическом таинственном духе. И если, согласно барокко, мир – это результат жизнедеятельности больного моллюска, то в последней части своего грандиозного произведения Д'Обинье определяет Бога как универсальное начало, действие, необходимость, цель и обновление вместе взятые. Если Бог и цель, и одновременно воплощение постоянного обновления, то это как нельзя лучше доказывает, его, Бога, неопределённость или, если хотите, языческую расплывчатость. Исследователи не раз объясняли, что христианские протестантские взгляды поэта были скорректированы его увлечением философией Платона и неоплатоников. Хотел ли того автор или нет, христианская мысль проникнута здесь влиянием античной философии: перед нами юный д'Обинье, в семь лет переводивший Платона, школяр, благодаря Аристотелю открывший некоторые умозрения досократовской мудрости. Заметно, что поэт листал неоплатонический трактат «Божественный Пимандр», переведенный его другом Франсуа де Кандалем, откуда позаимствовал определение Бога, определение, которое во всём противоречило сложившимся средневековым канонам. Не будем забывать, что Реформация была порождением Ренессанса, его одним из важных интеллектуально-либеральных движений, когда мистицизм, герметические науки в виде алхимии и каббалы, а также в виде увлечения языческой философией были нормой. Именно из этой суровой смеси сомнений и опасных поисков и появится Барокко как результат некогда единой эстетики Возрождения. Жемчужина неправильной формы отбрасывает зловещую тень на некогда правильные и безупречные пропорции Ренессанса. И если Ренессанс в его увлечении язычеством только начал тему богооставленности, то сначала маньеризм, а затем барокко довели дело до логического завершения. И теперь мир стал отражением не божественного порядка, а хаоса и власти случая, или всесильной Судьбы.

Продолжат эту тему богооставленности и восстания на небесах такие представители протестантского эпоса в эпоху барокко, как голландец Йост ван ден Вондел с его трагедией «Люцифер» и англичанин Джон Мильтон «Потерянный рай».

Но тема восстания ангелов была напрямую связана с оправданием Люцифера, с его героизацией. Так причём же здесь эстетика безобразного? Как это может быть связано? Дело в том, что в христианской традиции Люцифер – само воплощение безобразного. Таким он предстаёт у апостола Петра. В Acta Sanctorum мы встречаем подробное описание князя мира сего: «Свирепый, устрашающего вида, с крупной головой, длинной шеей, землистым лицом, жидкой бородёнкой, мохнатыми ушами, насупленным лбом, диким взглядом, зловонным ртом и лошадиными зубами; рот его извергает пламя, пасть грозно разинута, губы большие, голос мерзкий, космы опалены, грудь впалая, бёдра шершавые, ноги кривые, пятки толстые». В звероподобном обличии его описывают отшельники, и постепенно, час от часу становясь безобразнее, он проникает в патристическую и средневековую литературу, особенно культового характера. Так дьявол является Рудольфу Глабру: «Во время моего пребывания в монастыре блаженного мученика Леодегария в Шампо как-то ночью, перед заутренней, в ногах моего ложа возникла невзрачная фигура жуткого вида. Это было, насколько мне удалось разглядеть, существо невысокого роста, с тонкой шеей, исхудалым лицом, совершенно чёрными глазами, сморщенным лбом, приплюснутым носом, выступающей челюстью, толстыми губами, узким заострённым подбородком, козлиной бородой, острыми мохнатыми ушами, взъерошенными волосами, собачьими зубами, клинообразным черепом, впалой грудью, с горбом на спине, трясущимися ляжками, в грязной отвратительной одежде; он тяжело дышал и трясся всем телом».

В поэме же Дж. Мильтона «Потерянный рай» Сатана предстаёт перед нами как исполин, как герой-тираноборец, ратующий за Просвещение и свободное познание, за свободу мысли. Стоит прислушаться к тому, как рассуждает об этом сам Сатана:

Познанье им запрещено?
Нелепый, подозрительный запрет!
Зачем ревниво запретил Господь
Познанье людям? Разве может быть
Познанье преступленьем?..
…Ужель
Неведенье – единственный закон
Покорности и веры и на нем
Блаженство их основано?

Крамольные мысли! Правда, они вложены в уста Сатаны, а от него, естественно, не приходится ждать благочестия. Но могли ли эти мысли быть чуждыми гуманисту Мильтону? И разве греховна Ева, когда, наслушавшись речей Сатаны, имея в виду Бога, восклицает:

Что запретил он? Знанье! Запретил
Благое! Запретил нам обрести
Премудрость…
…В чем же смысл
Свободы нашей?

Совершенно очевидно, что гуманизм Мильтона приходит в противоречие с религиозным учением, и это противоречие пронизывает всю поэму о Рае, потерянном людьми. Искренняя вера Мильтона в существование божества, создавшего мир, все время сталкивается с не менее горячим стремлением поэта утвердить свободу мысли, право человека на самостоятельное постижение законов жизни. Именно в этом и кроется его стремление оправдать дьявола, представить его исключительно в привлекательных тонах. Сатана в поэме не просто невысокого роста, а гигант. Вот как, например, описывает Мильтон даже не Сатану, а одного из падших ангелов, Вельзевула:

Постигнув эти мысли, Вельзевул,
Главнейший рангом после Сатаны,
Вознесся властно, взором зал обвел;
Казалось, поднялся опорный столп
Державы Адской: на его челе,
О благе общем запечатлены
Заботы; строгие черты лица
Являли мудрость княжескую; он
И падший – был велик. Его плеча
Атланта бремена обширных царств
Могли б снести. Он взглядом повелел
Собранью замолчать и начал речь
Средь полной тишины, ненарушимой,
Как ночь, как воздух в знойный летний день.

Если так выглядит лишь один из воинов Сатаны, то каким же величием наделён сам предводитель? Мильтон специально умалчивает об этом. Делается это для того, чтобы читатель «подключил» своё воображение. Во второй книге поэмы демоны обсуждают план мести Богу. Согласно пророчеству, был уже создан новый мир, населённый нового рода существами, сходными с ангелами. Это любимейшие творения Господа. Их-то и надо совратить, дабы отомстить Богу за своё поражение. Сейчас бы это назвали терактом, акцией шахида-смертника. Собрание в недоумении: кого послать в столь трудную разведку? Сатана, как верховный Вождь, решает предпринять сам и в одиночку рискованное странствие. Ему возглашают славу и рукоплещут. Демоны, включая самого Вельзевула, понимают, что у них попросту не хватит сил, чтобы преодолеть это огромное пространство. Лишь Сатана, наделённый особой силой и волей, способен на такой подвиг. Вот так в поэзии барокко и осуществляется эстетизация безобразного и оправдание зла. Мир теряет свои привычные очертания и, действительно, становится похожим на жемчужину неправильной формы.

Глава I
Картина мира в эпоху барокко

XVI – XVII вв. были временем бурным во всех отношениях. Раскол некогда единого католического мира привёл Европу к страшным последствиям, выразившимся в религиозных войнах между католиками и протестантами. Испанцы воевали с Голландией. Король Филипп II жесточайшим образом подавлял восставшие Нидерланды. Об этих кровавых событиях в XIX веке будет создан великий роман бельгийского писателя Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель». Во Франции, благодаря необдуманной политике Екатерины Медичи, происходит знаменитая Варфоломеевская ночь, описанная в известнейшем романе Александра Дюма «Королева Марго». В Англии происходит революция, и Кромвель отправляет на плаху самого короля Карла I Стюарда. Казнь венценосного монарха, как и резня во время праздника святого Варфоломея, как и постоянные виселицы и колёса четвертования, которыми пестрят все фоны знаменитых картин Питера Брейгеля-старшего («Мельница и крест»), как и его образ времени, выраженный в Вавилонской башне, когда было нарушено некогда существовавшее единство христианского мира, и все народы бросились врассыпную, когда на фоне мирных пейзажей вдруг разыгрываются сцены избиения младенцев в Вифлееме и по всему полю картин великого живописца так и снуют, словно библейская саранча в день апокалипсиса, полчища испанской инквизиции – всё это можно отнести к разряду психологических травм, с которыми обречён был жить человек эпохи барокко. Приведём одно из свидетельств, рассказывающих о зверствах, совершаемых итальянскими наёмниками во время религиозных войн во Франции. Известный историк того времени де Ту поведал о зверских расправах победителей над побежденными во время осады города Оранжа. Итальянцы-наёмники убивали горожан кинжалами, сажали на кол, поджаривали на медленном огне, распиливали свои жертвы на части. Они вышвыривали на улицы немощных старцев вместе с кроватями, насиловали женщин, а потом вешали их на воротах и окнах их собственных домов, убивали младенцев, разбивая им головы о стены, резали ножами детей постарше. Как рассказывает Агриппа д'Обинье, кровожадные бандиты не щадили даже католиков, оказавших им помощь при захвате города, ибо, по мнению итальянских наемников, разница между французскими католиками и гугенотами была невелика. Гарнизон Оранжа был вырезан, а сам город подожжен. Триста домов, в том числе и дом епископа, стали добычей огня. Пожар стих только к вечеру: его потушил сильный ливень. Но месть протестантов католикам была не менее впечатляющей. Протестанты под командованием своего командира барона Адрета «с местью в сердце» отправились в рейд по долине Роны. По дороге они осадили город Пьерлат. Опорный пункт католиков. Барон Адрет сам лично повёл войска на штурм. Готовый рисковать собственной жизнью, он подавал солдатам пример мужества, и именно эти качества снискали ему авторитет не только у подчиненных, но и у населения. Воодушевленные примером командира, солдаты захватили город и взломали ворота крепости. Защитники города решили капитулировать. Начались переговоры, однако пока они шли, солдаты и присоединившиеся к ним жители Оранжа, счастливо избежавшие гибели, решили отомстить за своих сограждан и истребили всех стражей Пьерлата: кого изрубили на куски, кого закололи шпагами, а кого сбросили с высокой скалы в пропасть. Барон не принимал участия в этой бойне, но он не сделал ничего, чтобы ей помешать. Де Ту, получивший возможность лично встретиться с бароном Адретом, так описал его: «Это жестокий человек, постоянно ищущий повод для кровопролития; но вместе с тем это великий военачальник, отчаянно храбрый, неимоверно бдительный и усердный в ведении боя». Всё так, но только впоследствии этот храбрый защитник протестантов перейдёт в лагерь католиков и начнёт с не меньшей жестокостью уничтожать своих недавних братьев по вере. Известный французский

поэт эпохи барокко Агриппа Д'Обинье в молодости встретился с этим бароном-изменником и решил задать ему несколько вопросов. И вот, что он об этом пишет: «С поразительным хладнокровием барон заявил, что истребил более четырех тысяч человек, а потом поведал мне об изощренных пытках, о которых я прежде никогда не слышал». Перед нами типичный социопат, лишённый всякого сочувствия к чужому страданию, и при этом это яркий представитель эпохи религиозных войн во Франции. Точно такой же травмированной личностью была и королева Франции Екатерина Медичи, спровоцировавшая знаменитую Варфоломеевскую резню. Екатерина Мария Ромола ди Лоренцо де Медичи (родилась 13 апреля 1519 года – умерла 5 января 1589 года) королева Франции с 1547 по 1559 год.

Уже на протяжении четырех столетий ее имя волнует воображение историков, которые наделяют ее различными пороками и в то же время оплакивают ее трагическую судьбу. В течение трех десятилетий она единолично удерживала на плаву тонущий в океане смут корабль французского государства и умерла, так и не узнав, что судно все же село на мель: династия закончилась, ее дети умерли бездетными, бесконечные конфликты расшатали державу, переплелись богатство, связи и удача банкирского рода Медичи с голубой кровью и влиянием рода де ла Тур д'Овернь, суверенных правителей Оверни. Казалось, судьба невероятно благоволила к юной Екатерине – но ее мать умерла, когда ребенку было только две недели от роду, а отец, который был тяжело болен еще до ее появления на свет, скончался через несколько дней. Екатерина, которая унаследовала герцогство Урбинское, немедля стала важной фигурой в политических играх: за влияние на нее, последнюю ветвь знатнейшего рода, боролись король Франции, папа римский и многие другие влиятельнейшие мужи: слишком богато было герцогство, слишком мятежной была Флоренция, слишком известной была семья Медичи.

О девочке заботилась вначале бабушка Альфонсина Орсини, а когда та скончалась – тетя Кларисса Строцци, воспитавшая племянницу вместе со своими детьми и еще двумя Медичи – Алессандро, незаконнорожденным сыном Лоренцо, и Ипполитом, сыном Джулиано Медичи.

Предполагалось, что Ипполит женится на Екатерине и будет править Урбинским герцогством, но Флоренция взбунтовалась и изгнала всех Медичи из города – кроме восьмилетней Екатерины, о которой вначале, скорей всего, попросту позабыли. Она оказалась заложницей: ее заперли в монастыре Святой Лючии, и потом 2 года она провела в различных обителях на положении почетной пленницы – впрочем, сестры-монахини как могли баловали Екатерину, «хорошенькую девочку с очень изящными манерами, вызывавшую всеобщую любовь», как написано в монастырской хронике. Когда Екатерине было 10, Флоренцию осадили войска Карла V, императора Священной Римской империи. В городе начались чума и голод, в которых поспешили обвинить Медичи – исторических «козлов отпущения» для Флоренции. «Обсуждался даже вопрос, повесить Екатерину на воротах города или отдать её в публичный дом. Это в десять-то лет! О времена! О нравы! Любой современный психолог, не задумываясь, скажет, что в детстве будущая королева Франции пережила серьёзнейшую травму, от которой обычно нельзя до конца избавиться. Ясно одно, жестокость Екатерина ещё с детства воспринимала как норму. А судьба с её переменчивостью представлялась как злая мачеха. Сиротство уже само по себе – великая травма. Ребёнок, лишённый родительской любви, лишён, чаще всего и сочувствия, умения сострадать другим. Только скорая сдача города дала шанс выжить Екатерине. Девочку спас французский король-рыцарь Франциск I. Он имел огромный авторитет, и бунтовщики с ним связываться не хотели. Ему удалось вырвать ребенка из рук толпы и укрыть в монастыре. Узнавая подробности жизни будущей повелительницы Франции, невольно ловишь себя на мысли, что ты читаешь какой-то плутовской роман, столь популярный в течение всего периода барокко. Это какая-то не столько жизнь будущего монарха, сколько отрывки из знаменитой пикарески, в которой описывается женский вариант жизни плутовки, под названием «Севильская куница». Жизнь в монастыре не могла укрыть девочку от житейских бурь.

Во Флоренции произошел очередной переворот. Новые правители объявили, что возьмут Екатерину в заложницы на случай, если Медичи будут рваться к власти. Угроза вновь быть публично опозоренной и при неблагоприятном исходе дел оказаться в борделе, а не в монашеской келье, стала вполне реальной. Обрезав волосы и переодевшись в монашеский костюм, Екатерина верхом на лошади скрылась от преследователей. Вот её слова: «Если меня схватят, пусть видят, что эти нечестивцы делают с монахинями». Но изменчивое народное настроение резко поменялось, и род Медичи стал вновь угоден флорентийцам. На трон взошёл сводный брат Екатерины, бастард Алессандро, тот самый, которого вместе с ней в своё время хотели отдать на поругание или просто повесить. На флорентийский трон Екатерине взойти было нельзя. Женское правление исключалось. В это время её взял под свою опеку папа римский Клемент VII. Он приходился дядей девочки и был из того же рода Медичи. Екатерина стала жить в Риме, в роскошном дворце Медичи, прославленном своим богатым убранством из разноцветного мрамора, прекрасной библиотекой и великолепным собранием картин и статуй. Это время было самое счастливое в её жизни: в конце концов она была в безопасности, окружена любовью и роскошью.

Впрочем, надо отметить, что образование будущей «волчице», как её называли некоторые современники, впрок не пошло. Всем бросалась в глаза её необразованность и нелюбовь ко всякого рода сложным интеллектуальным беседам и диспутам, например, по вопросам веры, во время которых королева быстро впадала в сон. Заметим, что именно этот вопрос и приведёт, в конечном счёте, и к кровавым религиозным войнам, и к знаменитой Варфоломеевской ночи. И хотя Екатерину Медичи считают родоначальницей высокой французской кухни, лично для себя она предпочитала петушиные гребешки, считавшиеся едой простонародной. Будущая королева только и делала, что претворялась и в искусстве лицемерия ей не было равных. Когда Екатерине исполнилось 14 лет, вокруг неё начался торг. Дело в том, что в ту эпоху 14 лет – это был возраст замужества. Люди жили мало и поэтому старались успеть сделать всё необходимое: вступить в династические браки, родить наследников и затем спокойно уйти в мир теней. Правда, в эпоху барокко смерть всё меньше и меньше походила на умиротворение, становясь делом суетным и включаясь в общую для этого исторического периода поэтику театральности. Иными словами, смерть становилась действом, интересным и любопытным для всех живых. Но об этом чуть позже. А пока вновь вернёмся к Екатерине Медичи, фигуре весьма типичной для данной эпохи. Итак, в 14 лет девочка-подросток становится предметом торга. Как невесту её собираются выгодно выдать замуж за одного из европейских правителей. Она стала, подобно другим девочкам из аристократических семей, «династическим товаром». Родной дядя, папа римский Клемент VII, очень нуждался в союзе с Францией. Ставка была сделана на французский брак. Жених – второй сын короля Франциска I – Генрих. Франциск I в своё время уже оказал незабываемую услугу десятилетней девочке и спас её от смерти или солдатского борделя, сняв осаду с Флоренции. Теперь он готов был увидеть её в качестве своей невестки.

Франциск I говорил потом: «Девочка приехала ко мне совершенно голой». Это значило – не только без приданого, но и по парижским понятиям – убого одетая, без дорогих украшений. К тому же невеста была маленького роста, несколько полновата, не очень привлекательна, делала неправильные ударения. Невесту ожидал очередной стресс, очередная психологическая травма, которая впоследствии взорвётся всё той же Варфоломеевской ночью. А кто такой был её жених, дофин Генрих? Это был человек, который также был травмирован ещё в далёком детстве. Женили двух детей, которым едва исполнилось по 14 лет, время первой страстной влюблённости, время Ромео и Джульетты. Генрих, как и его названная невеста, был отправлен к врагам отца-короля в Испанию в качестве заложника. Типичная политическая рокировка той эпохи. Генриху было тогда всего шесть лет. Дело в том, что в ту далёкую эпоху, как об этом пишет французский историк Филипп Арьес, понятие детства просто отсутствовало. К детям относились как к маленьким взрослым. Во французском языке, например, долгое время отсут-

ствовало само слово, обозначающее детский возраст. По меткому выражению исследователя «язык XVII века все еще довольно сильно заплетается, когда речь идет о детях: ему не хватает слов, которые в достаточной мере отделяют маленьких детей от более взрослых».

Никто даже и не задумывался, какие психологические травмы наносились в детстве будущим правителям мира, от воли которых могли зависеть судьбы тысяч подданных. По мнению историка Б. Такман, рисунки, относящиеся к этой эпохе, посвящены различной деятельности: люди молятся, пашут, торгуют, охотятся, забавляются, путешествуют, читают и пишут, спят и едят, – но на этих рисунках редко можно увидеть детей. Почему? Детская смертность была очень высокой (один, а то и два ребенка из трех), и потому любовь к «малым сим», являясь делом неблагодарным, могла подавляться. Возможно также, что частое вынашивание делало детей менее привлекательными для матери. Ребенок рождался и умирал, и его замещал другой. Даже в народной русской поговорке мы находим такое безразличное отношение к детству: «Господи! Дай скотину с приплодцем, а детей – с приморцем».

Обычно средняя двадцатилетняя женщина была способна к деторождению на протяжении двенадцати лет, но между родами могли возникать перерывы, примерно до двух с половиной лет, вызванные выкидышами или самостоятельным кормлением новорожденного. Многие умирали во время родов от антисанитарии и неправильного положения плода. Кесарево сечение практически не применялось. Впрочем, термин «кесарево сечение» ввел в 1598 г. Жак Гилльмо в своей книге об акушерстве. Первые сведения относительно выживших при кесаревом сечении матери и ребенка пришли из Швейцарии, где в 1500 г. кастратор свиней Якоб Нуфер осуществил операцию у своей жены. После нескольких дней родов и помощи 13 акушерок женщина была не в состоянии родить своего ребенка. Её отчаявшийся муж, в конечном счете, получил разрешение от старейшин на попытку кесарева сечения. Мать выжила и в последующем нормально родила еще 5 детей, включая двойню. Но, судя по всему, это был один из редчайших удачных случаев. Напомним, что сама мать Екатерины Медичи умерла на пятнадцатый день после рождения дочери. И причиной тому явно были осложнения после родов.

Екатерина с рождения несла на себе тяжёлый психологический груз сиротства. Она не только считалась ничьей, её больше, чем кого бы то ни было из детей аристократов считали обузой. «Купчиха!», «Толстая!», «Коротышка!» – наверное, нечто подобное слышала будущая королева у себя за спиной, когда в качестве невесты была представлена будущему королю Генриху II. Но, судя по всему, Екатерина влюбилась в этого мальчика, как могут влюбляться только одинокие никому ненужные девочки-подростки. Это была какая-то болезненная страсть. От невесты ждали наследников. В противном случае её готовы были вновь запереть в монастыре. Но родить от возлюбленного оказалось делом нелёгким. У 14-ти летнего Генриха к этому времени уже была любовница Диана де Пуатье. Когда родной отец Франциск I после неудачной военной кампании отправил своего шестилетнего сына вместо себя в плен в Испанию, то ребёнок, скорее всего, испытал в этот момент ни с чем несравнимый ужас. Приблизительно за год до этого умерла его мать, первая жена Франциска I, Клод Французская (13 октября 1499 – 20 июля 1524), старшая дочь Людовика XII. За свои неполные 25 лет жизни она родила ему семерых детей. Самому отцу было явно не до детей, которых к этому времени успело появиться на свет, не считая мёртвых, столько, что хватило бы на целую группу современного детсада. Красавец, высокого роста «король-рыцарь», как он сам называл себя, Франциск отличался безрассудной храбростью, вкрадчивым красноречием, честолюбием, рыцарской любезностью, пылкой фантазией, легкомыслием и задором. Его легкомыслие распространялось настолько, что при его дворе содержался целый эскадрон «придворных девиц греховной радости» за 45 ливров в месяц. Хозяйку этого учреждения, «даму девиц радости», звали Сесиль де Вьефвиль. «Девицы греховной радости» вместе с придворными дамами сопровождали в своё время самого папу римского и его племянницу Екатерину Медичи. Придя к власти, Екатерина сначала разгонит этот весёлый эскадрон, а затем создаст свой собственный, состоящий в основном из предан-

ных фрейлин знатного происхождения. А Франциск I прославился ещё и тем, что вызывал на поединок императора Карла V.

Жизнь той эпохи, по мнению Б. Такман, отличалась, в известной степени, инфантильностью с присущей ей неспособностью сдерживать опрометчивые эмоции, побуждения. Возможно, это объяснялось тем фактом, что средневековое население было довольно молодо: примерно половину составляли люди моложе двадцати одного года и приблизительно треть – люди младше четырнадцати. В тридцать лет молодому отцу, явно было не до одного из его семерых детей, оставшихся сиротами. И вот мальчика отправляют в полном одиночестве на корабль. Интересно, «девицы греховной радости» присутствовали при этом или нет? И 25-летняя придворная красавица Диана де Пуатье целует мальчика на прощанье. Состояла она в этом эскадроне или нет? Не известно, но в искусстве любви эта женщина явно была искушена. И этот поцелуй становится фатальным. Заметим, что красавице Диане 25 лет. Ровно столько, сколько умершей матери. Здесь явно проявилось желание мальчика найти эмоциональную замену материнской любви. Как чувствовали люди той эпохи? На этот вопрос нет однозначного ответа. Ясно одно: мир их чувств серьёзно отличался от нашего. Напомним, что случайная встреча Данте с девочкой девяти лет определила всю его дальнейшую судьбу и творчество. Можно предположить, что на фоне непрекращающихся стрессов мир чувств был ярче, выразительнее. Его отличала даже какая-то экстатика, одержимость. Именно эта эмоциональная невоздержанность и будет отличительной чертой стиля барокко.

Но вернёмся к Екатерине. Итак, её разменяли в торге невест с надеждой на хорошее наследство, дядя, папа римский, обещал богатые земли в качестве приданного, но он вскорости умер и его преемник Павел III отказался выплатить приданое Екатерины, а также порвал все отношения с Францией. С самого начала обмен получился неполноценным. Второе удручающее обстоятельство – это ожидание плодовитости от некрасивой четырнадцатилетней толстухи. Но и здесь, поначалу, Екатерину ждал полный провал. От любовницы, которая была намного старше Генриха, у короля уже был ребёнок. Значит, оставалось только рожать и рожать как можно больше, дабы превзойти свою соперницу. Отныне дети и станут в сознании Екатерины той идеей фикс, вокруг которой будет вертеться вся её политика, вся её Судьба и Судьба целого рода Валуа.

Положение Дианы де Пуатье при дворе Франциска I было настолько прочным, что рассматривался вопрос о расторжении брака. В 1544 году король уже собирался обратиться к папе Павлу III с просьбой о разводе. После смерти родного дяди возражение вряд ли последовало. И вдруг на свет появляется первый наследник – будущий Франциск II. Говорят, что растроганный король даже прослезился, узнав о законном наследнике. Со временем Екатерина родила еще девятерых детей, из которых выжило 7: 4 сына и 3 дочери. После последних родов – на свет появились две девочки, одна из которых умерла еще в утробе, а вторая не прожила и недели, – Екатерине посоветовали больше не иметь детей. И такое изобилие случилось после долгих десяти лет бесплодия. Она применяла все возможные средства – от коровьего помета на животе до помощи астрологов. По сей день неясно, что именно ей помогло – чаще всего пишут, что Генрих имел какой-то физический недостаток и был вынужден или сделать операцию, или заниматься любовью с женой в строго определенной позе. Часто упоминают также знаменитого Мишеля Нострадамуса, врача и прорицателя: будто бы именно его искусство наконец помогло Екатерине забеременеть. Её собственная мать умерла почти сразу после родов. На свет, как мы уже поняли, появлялись и мертворождённые или умиравшие сразу после появления на свет. Но Екатерину ничего не могло остановить. Она должна была победить свою соперницу и на этом поле битвы. Детская травма выразилась в всплеске мощнейшей внутренней энергии. И в этом смысле пример Екатерины Медичи даёт нам наглядную картину травмированной психологии эпохи барокко в целом. Мы уже проводили параллель между судьбой Екатерины и жанром плутовского романа. То, что свершалось в королевских покоях, в определённой параллели

свершалось и на уровне низов, на уровне городской и сельской бедноты, а формы уродливого воплощения определённых психологических особенностей эпохи были и там и здесь одинаково безобразны. Недаром спровоцированная во многом Медичи резня в Варфоломеевскую ночь была с необычайным воодушевлением подхвачена парижской беднотой, которая кинулась резать гугенотов почём зря. Между монархом и подданными возникло понимание на уровне инстинкта. Монарх послал вполне ожидаемый месседж, на который и был получен незамедлительный ответ. Ситуация весьма знакомая и даже современная.

Казалось бы, Екатерина надежно обеспечила династию наследниками; но время показало, что это было вовсе не так. На трон должен был взойти старший брат Генриха, дофин Франциск, который внезапно умер в 1536 году: разгоряченный после игры в мяч, он выпил ледяной воды и спустя несколько дней скончался от простуды. Уже тогда пошли слухи, что дофин был отравлен, и виновницей называли Екатерину, которой его смерть, конечно же, была очень выгодной. В свите Екатерины во Францию впервые прибыли профессиональный повар, поразивший избалованный двор своими изысканными и необычными блюдами, парфюмер (а заодно, как поговаривали, составитель ядов), а также астролог, портной и множество слуг. Скорее всего, именно парфюмер и сыграл в этой интриге важную роль. Во всяком случае, внезапных и необъяснимых смертей при французском дворе было немало. Так, во время празднования 28-и летия дофина Генриха его отец король Франциск скоропостижно скончался, и Генрих унаследовал корону. Королевой, однако, стала скорей Диана де Пуатье, чем Екатерина Медичи: фаворитка нового короля получила не только все земли и драгоценности своей предшественницы, любовницы Франциска герцогини д'Этамп, но и право получать некоторые налоги, а также замок Шенонсо и титул герцогини де Валентинуа. Диана захватила всю власть в королевстве: ни одного решения Генрих не принимал без её ведома и одобрения. Екатерине оставалось только смириться. Она даже подружилась с Дианой, которая соизволяла иногда «одалживать» королеве её законного мужа. И тут случилась ещё одна внезапная смерть, правда не такой уж она была внезапной. Эту кончину предсказал придворный астролог Нострадамус, чем завоевал необычайное расположение Екатерины Медичи. В апреле 1558 г. в Като-Камбрези был заключен мир между Францией и Англией, и Францией, и Испанией: долгие Итальянские войны наконец закончились. В залог будущего мира герцог Савойи Эммануил Филиберт получал в жены Маргариту, сестру Генриха, а испанский король Филипп II должен был жениться на его старшей дочери Елизавете. В честь заключения мира по предложению Дианы де Пуатье был устроен рыцарский турнир, на котором по нелепой случайности король Генрих получил тяжелую рану: во время поединка с Габриэлем Монтгомери осколок копья противника вошел королю в глаз и пронзил мозг. Спустя 10 дней он умер на руках у Екатерины, так и не попрощавшись со своей возлюбленной Дианой. Генрих еще был жив, когда Екатерина велела Диане покинуть двор, перед этим отдав все драгоценности, которые подарил ей Генрих. Диана удалилась в свой замок Анэ, где тихо умерла спустя 7 лет. Овдовевшая Екатерина была убита горем. В знак скорби она избрала своей эмблемой изображение сломанного копья с надписью Lacrymae hinc, hinc dolor («От этого мои слезы и моя боль»). До конца своих дней она не снимала траурные черные одежды: считается, что Екатерина была первой, кто сделал цветом траура черный – раньше траурные одежды были белого цвета. До самой смерти Екатерина оплакивала мужа, который был её единственным мужчиной и единственной любовью. Королем Франции стал 15-ти летний Франциск: болезненный и вялый молодой человек мало интересовался государственными делами, ими занималась Екатерина. Но власть ей довелось делить с герцогами Гизами: Франциск был женат на Марии Стюарт, дочери их сестры Марии де Гиз, а владевшие Лотарингией Гизы были одной из влиятельнейших в государстве семей. Им противостояли правившие Наваррой Бурбоны: соперничество усугублялось тем, что Гизы хранили верность католицизму, в то время как Бурбоны были протестантами: учение Мартина Лютера как огонь распространялось по Европе, грозя расколом и войнами.

Сторонники обеих партий распускали о Екатерине множество зловещих слухов: может быть, с их легкой руки ее по сей день преследуют обвинения во всех неожиданных смертях, которых было немало среди ее близких. Впрочем, может быть, что эти слухи были правдой – вкусившая власти Екатерина больше ни с кем и никогда не желала её делить. 1560 год – Франциск скоропостижно скончался: официально причиной его смерти было названо воспаление мозга, случившееся из-за нарыва в ухе, но Екатерина не преминула обвинить в смерти сына его молодую жену, шотландскую королеву Марию Стюарт: будто бы она была столь охоча до постельных удовольствий, что вконец лишила короля сил. Марии пришлось немедля покинуть Францию, а на трон взошел 10-ти летний Карл IX.

Карл, очень похожий на отца и внешне, и характером, обожал мать: во всем её слушал, он уже на коронации во всеуслышание заявил Екатерине, что «она всегда будет рядом с ним и сохранит право управлять, как это было до сих пор». И Екатерина правила практически безраздельно. В жены сыну она подыскала мягкую и послушную Елизавету Австрийскую – невестка была всем хороша, кроме одного: у нее так и не было сына. Но Екатерину Медичи это не очень огорчало: она родила достаточно детей, чтобы обеспечить преемственность. Куда больше ее волновали все усиливающиеся религиозные распри между католиками и гугенотами: до поры до времени она умело лавировала между двумя лагерями, не отдавая никому предпочтения и сохраняя равновесие сил. Хотя она выросла при папском престоле, вопросы веры ее не очень волновали: она искренне считала религиозные споры только отголоском политических разногласий, которые вполне можно примирить, если действовать с умом и тактом.

Наконец Екатерина сделала решительный шаг: она пообещала свою дочь Маргариту в жены Генриху, королю Наварры и вождю гугенотов. Она надеялась этим ослабить партию Гизов, у которых была слишком большая власть, но со временем ее планы изменились. Гугеноты поднимали одно восстание за другим, и католики сразу отвечали на каждое резней и погромами. В то же время король Карл все больше и больше попадал под влияние адмирала Колиньи – фактического главы гугенотской партии. Тому даже удалось уговорить Карла объединиться с Англией и объявить войну Испании – чего Екатерина допустить не могла. Как пишет Н. Басовская, Екатерина смертельно испугалась. За годы, проведенные во Франции, «толстая купчиха» патологически полюбила власть. Известно, что всякая власть развращает, а безграничная, которой и обладала Екатерина, развращает безгранично. Но особенно страшна власть, пришедшая на смену унижению. Та, которую хотели повесить на воротах Флоренции, которую в десять лет собирались отдать в солдатский бордель теперь была всевластной правительницей Франции!

И вдруг – Колиньи. Он обладал какое-то время куда большим влиянием на сына, чем его мать. Прежде ненависти к кальвинизму Екатерина не испытывала. Но делиться властью она ни с кем не собиралась.

Она убедила сына, что Колиньи устроил заговор против него: единственное спасение, это убить Колиньи и его сторонников-гугенотов. Екатерина наняла убийцу, чтобы устранить соперника.

Покушение на Колиньи состоялось за два дня до Варфоломеевской ночи. Наемник оказался бездарным и лишь легко ранил адмирала в руку. Екатерина, которую годы неудачного супружества научили неподражаемому лицемерию, торжественно посетила пострадавшего. Ведь сын продолжал благоволить известному воину-протестанту. Убедившись, что рана неопасна, вдовствующая королева решилась на крайние меры и в сговоре с Гизами, лидерами партии католиков, решила устроить кровавую баню.

Все было организовано под видом празднования свадьбы одной из дочерей Екатерины Медичи – Маргариты – и Генриха Наваррского. Екатерина, как всегда, объявила, что этот брак будет очень полезен: Маргарита – верная католичка, Генрих – кальвинист, вопрос будет решен

«по-домашнему». А что из себя представляла знаменитая королева Марго, из-за которой и устроили кровавую свадьбу?

После того как она покинула мрачный Амбуазский замок, где провела детство, Марго вскружила голову своему старшему брату, а ей вскружил голову второй братец. Это был случай настоящего инцеста. В зрелом возрасте Марго сама подтвердит, что была любовницей сразу двух своих братьев. А затем влюбилась в красавца Генриха де Гиза, одного из лидеров партии католиков. Ко времени злосчастной свадьбы Марго года два живёт при дворе и уже успела вызвать немало бед. Она с головой окунулась в ту развратную атмосферу праздников и вседозволенности, которая царит при дворе Екатерины Медичи. Под благожелательным взглядом королевы-матери пылкая молодость предавалась неумеренным удовольствиям. Один за другим следовали маскарады, поводы для флирта и для грубых розыгрышей. Христианнейшего короля не раз видели с лицом, вымазанным сажей, а затем наряженным лошадью с седлом на спине.

Герцог Анжуйский, постоянно окруженный женщинами, изумлял своим умением подражать им, до предела надушившись, нося невероятные по изысканности наряды и навешивая самого разного рода серьги. Известно, что у Екатерины была разветвленная разведывательная сеть, которую исследователи называли «летучим эскадроном любви». Состоял этот «эскадрон» из двухсот фрейлин королевского двора, «разодетых, как богини, но доступных, как простые смертные». Пример явно был взят из жизни двора «короля-рыцаря» Франциска I. Анри Эстьен в своей книге «Диалоги куртизанок былых времен» (1649) писал: *«Чаще всего с помощью девиц из своей свиты она атаковала и побеждала самых грозных противников. И за это её прозвали «великой сводницей королевства»…»*. Согласно сведениям Эстьена, девицы по приказу Медичи оказывали необходимое влияние на мужчин или вытягивали из них требуемую информацию.

Как считают историки, благодаря готовым на все фрейлинам Екатерина Медичи смогла упрочить свою власть. Например, можно вспомнить такой случай. Екатерине требовались сторонники из семейства Бурбонов. Король Антуан Наваррский же, вождь гугенотов, открыто высказывался против власти Екатерины. Он считал, что она не должна вмешиваться в государственную политику, и претендовал на роль регента. Екатерина поручила важную операцию одной из красивейших фрейлин, мадемуазель Руэ. Проведенные с фрейлиной ночи очаровали Антуана Наваррского. Девушка сумела воздействовать на него, и Антуан Наваррский отправился к Екатерине Медичи. Разговор между венценосными особами привел к следующему: Антуан предложил королеве распоряжаться Наваррой, в ответ на что получил пост Верховного главнокомандующего над всеми войсками королевства. Этот союз означал, что Антуан признает главенство Медичи и отказывается от попыток получить регентство. Один из его сторонников, глава протестантов (гугенотов) Кальвин писал: *«Он весь во власти Венеры. Матрона (Екатерина), которая очень искусна в этой игре, отыскала в своем гареме девушку, которая смогла поймать в сети душу нашего человека»*. Но Екатерина Медичи не удовлетворилась таким результатом. Она вызвала к себе Руэ, после чего девушка вернулась к любовнику вся в слезах. Мадемуазель Руэ заявила, что вместе они быть не смогут из-за разницы в вере. На следующий день Антуан отрекся от протестантства и перешел в католичество. Вскоре, когда началась религиозная война, король Наваррский сражался в рядах войск католиков.

Ученым известно много эпизодов, связанных с «эскадроном». У Екатерины был еще один противник в рядах гугенотов, принц Конде. Она предложила ему заключить мир. Начались переговоры, с обычными по тем временам балами, пиршествами, приемами. Екатерина привлекла к переговорам Изабель де Линней, красивую девицу из своих фрейлин. Изабель очаровала принца, и он с каждым днем все меньше времени уделял условиям мирного договора, становился все более уступчивым. В итоге Конде подписал договор, выгодный для Екатерины, а в благодарность за это получил Изабель. Но Екатерина Медичи не удовлетворилась своей победой. Она предложила девице де Линней новое задание. Екатерина хотела вернуть

английский город Гавр, подаренный по окончании гражданской войны английской королеве Елизавете. Изабель справилась и с этим заданием. Неизвестно, какими путями, но она убедила Конде отправиться в поход против англичан. Английский посол во Франции, сэр Томас Смит, так писал об этом: «Конде – это второй король Наваррский, он увлекся женщинами и вскоре будет противником Богу, нам и самому себе». В итоге город Гавр был отбит и вновь принадлежал Франции. Конде отказался от поста в протестантской партии, предпочтя личное счастье с Изабель. Но благополучие скоро закончилось. Изабель родила от любовника сына. Екатерина Медичи же запрещала своим фрейлинам «приносить в подоле» и, узнав об этом обстоятельстве, арестовала Изабель и сослала в монастырь. Только год спустя Изабель была помилована, не без задней мысли. К тому времени вожди протестантов пытались привлечь принца Конде на свою сторону, и он уже склонялся к сотрудничеству с ними. Изабель вернулась вовремя и вступила в борьбу с гугенотами. Однако те на этот раз оказались хитрее Екатерины Медичи. Они предложили Конде невесту – протестантку, отличавшуюся удивительной красотой. И Конде в нее влюбился.

Опять же знают не все, но Лаура Петрарки – прапрапрабабушка маркиза де Сада (Лаура де Нов, в замужестве графиня де Сад). «Бывают странные сближенья»… Отец «безумного маркиза», Жан-Батист-Франсуа, принадлежал к старинному провансальскому дворянскому роду. Среди предков маркиза с отцовской стороны – Гуго де Сад, ставший в 1325 году мужем Лауры де Нов, чьё имя обессмертил великий Петрарка.

А другая из прапрабабушек известнейшего либертана по материнской линии, Мари-Элеонор, урождённая де Майе де Карман, принадлежала к младшей ветви королевского дома Бурбонов и, как утверждают биографы, служила верой и правдой в «эскадроне любви» Екатерины Медичи.

Вот так и формировался французский *либертинаж*, направление в литературе европейского барокко, рассказывающее о прелестях свободной любви, что уже в XVIII веке под пером «безумного маркиза» перейдёт в разряд патологии, получившей название в честь своего создателя, – садизм.

Впрочем, садизм, или патологическая жестокость, замешанная на безмерной сексуальности, был не чужд людям, жившим при дворе Екатерины Медичи. Не чужд он был и парижской толпе, учинившей расправу над гугенотами в течение одной ночи с 23 на 24 августа 1572 года. Это был день святого Варфоломея. Город обнищал после многочисленных раздоров, бракосочетание же праздновалось с удивительной пышностью. Как пишет французский историк Ф. Эрланже, «для надменной французской аристократии госпожа Медичи всегда оставалась представительницей буржуазии. Впрочем, поведение её было вполне буржуазным. Глава семьи, опьяненная своей ответственностью, хранительница семейного достояния, мадам Екатерина не щадила сил, чтобы сберечь родовое имущество, уберечься от дурных слуг, от притязаний чужаков, алчных людишек, которые, того гляди, что-нибудь урвут. Она желала пристроить своих детей, к которым испытывала безумную нежность, властную и ревнивую. Никто не умел лучше вести дом и, несмотря на все бедствия времени, устраивать несравненные праздники». Вопросы семьи королеву, действительно, беспокоили больше, чем подлинные интересы государства, в частности, бедственное состояние населения Парижа. Но любовь к праздникам и всевозможным развлечениям – это, ведь, одна из отличительных черт всего стиля барокко. «Жизнь есть сон», как назовёт свою знаменитую пьесу испанский драматург Кальдерон. Сон, в котором разыгрываются причудливые, а иногда и сумасбродные действа, происходит открытый выход на сцену наших скрытых бессознательных инстинктов. В преддверии какого-то кровавого сна и пребывал двор Екатерины, в котором две враждующие партии (католики и гугеноты) должны были встретиться на свадьбе католички Марго, не пожелавшей отказаться от своей веры, и гугенота Генриха Наваррского. Это было беспрецедентное событие, способное возмутить в то время представителей и той и другой партии. То, что Екатерина рассудила как тихое

«семейное дело», сейчас бы расценивалось как «оскорбление чувств верующих». Сознательно или по своей недальновидности, но королева лишь подливала масла в огонь. В обнищавший в результате непрекращающихся войн Париж на свадьбу собрался весь цвет богатых гугенотов, которых католические священники называли не иначе как «слуги дьявола». Генрих де Гиз, представитель католиков и тайный возлюбленный самой невесты, королевы Марго, собирается убить лидера католиков адмирала Колиньи. Генрих де Гиз необычайно популярен среди парижан. Он представляется им истинным защитником веры. Согласно законам чести, тайный и очередной возлюбленный Марго должен был отомстить Колиньи за своего отца, убитого в 1563 г. Вот она реальная драма, реальный спектакль-маскарад, в котором все делают вид, будто собираются всё уладить мирным путём за весёлым свадебным пиром. Но подобные пиры, как об этом говорит история культуры, всегда сакральны, а пиршество и праздник всегда в таких случаях идут бок о бок с погребальной тризной. Всё было готово. Вот-вот поднимется занавес и разыграется одна из самых жутких трагедий в истории, ведь королева-мать действительно умела организовывать праздники и маскарады. А толпа на улице лишь ждала сигнала, по которому ей, толпе, придётся самой выйти на сцену. Покушение на Колиньи не удалось. Адмирал оказался лишь слегка ранен. Екатерина вместе с сыном, королём Карлом IX, принесла свои извинения. Но гугенотская знать этим не удовлетворилась, потребовав от короля наказания герцога Гиза. Раздались призывы к войне. Екатерина Медичи убедила короля в необходимости устранить наиболее опасных гугенотов. Эта мера позволила бы избежать новой гражданской войны. Говорят, раздавленный аргументами матери король Карл воскликнул: «Во имя Господа, убейте их всех!»

23 августа ворота Парижа были закрыты, городская милиция приведена в боевую готовность. Заранее белыми крестами были помечены все дома еретиков-протестантов. Колиньи был выброшен из окна вместе со своей постелью. Гугенотов стали безжалостно резать в самом Лувре, который превратился в настоящую мышеловку для всех знатных гостей. Лишь Генрих Наваррский и его кузен Генрих Конде остались в живых при условии, что перейдут в католичество. 25 августа на одном из кладбищ Парижа зацвел сухой боярышник, жители города восприняли это как знак Божий. В течение недели длилось кровопролитие. Убивали не только приезжих дворян, но и местных жителей, подозреваемых в симпатиях к гугенотам. Только тем, кто жил в предместье Сен-Жермен-де-Пре, удалось спастись.

Екатерине к этому времени уже исполнилось пятьдесят два года. Она привыкла властвовать и рассматривала своё положение на троне не иначе, как охранительница семейного очага. Главная её цель в жизни – пристроить своих многочисленных детей и сделать их королями и королевами во всей Европе. Она вела бесконечные переговоры о династических браках. Ей казалось, что надо породниться с правящим домом Испании, где много католиков, и Германии, где велико влияние кальвинистов, и это станет решением проблемы. По мнению Н. Басовской, реальных интересов Франции она не понимала, прекратить гражданские войны, конечно же, не могла. Это был случай очень типичный для эпохи барокко, когда социопат, человек с глубокой психологической травмой детства, оказывался по воле Судьбы на вершине власти.

И тут уместно было бы ещё раз вспомнить о драме Кальдерона «Жизнь есть сон». Вот её краткое содержание.

В безлюдной горной местности, неподалеку от двора польского короля, заблудились Росаура, знатная дама, переодетая в мужское платье, и ее слуга Кларнет. Близится ночь, а вокруг ни огонька. Вдруг путники различают в полумраке какую-то башню, из-за стен которой им слышатся жалобы и стенания: это проклинает свою судьбу закованный в цепи Сехизмундо. Он сетует на то, что лишен свободы и тех радостей бытия, что даны каждому родившемуся на свет. Найдя дверь башни незапертой, Росаура и Кларнет входят в башню и вступают в разговор с Сехизмундо, который поражен их появлением: за всю свою жизнь

юноша видел только одного человека – своего тюремщика Клотальдо. На звук их голосов прибегает уснувший Клотальдо и зовет стражников – они все в масках, что сильно поражает путников. Он грозит смертью незваным гостям, но Сехизмундо решительно вступается за них, угрожая положить конец своей жизни, если тот их тронет. Солдаты уводят Сехизмундо, а Клотальдо решает, отобрав у путников оружие и завязав им глаза, проводить их подальше от этого страшного места. Но когда ему в руки попадает шпага Росауры, что-то в ней поражает старика, Росаура поясняет, что человек, давший ей эту шпагу (имени его она не называет), приказал отправиться в Польшу и показать ее самым знатным людям королевства, у которых она найдет поддержку, – в этом причина появления Росауры, которую Клотадьдо, как и все окружающие, принимает за мужчину.

Оставшись один, Клотальдо вспоминает, как он отдал эту шпагу когда-то Вьоланте, сказав, что всегда окажет помощь тому, кто принесет ее обратно. Старик подозревает, что таинственный незнакомец – его сын, и решает обратиться за советом к королю в надежде на его правый суд.

За тем же обращаются к Басилио, королю Польши, инфанта Эстрелья и принц Московии Астольфо. Басилио приходится им дядей; у него самого нет наследников, поэтому после его смерти престол Польши должен отойти одному из племянников – Эстрелье, дочери его старшей сестры Клорине, или Астольфо, сыну его младшей сестры Ресизмунды, которая вышла замуж в далекой Московии. Оба претендуют на эту корону: Эстрелья потому, что ее мать была старшей сестрой Басилио, Астольфо – потому, что он мужчина. Кроме того, Астольфо влюблен в Эстрелью и предлагает ей пожениться и объединить обе империи. Эстрелья неравнодушна к красивому принцу, но ее смущает, что на груди он носит портрет какой-то дамы, который никому не показывает. Когда они обращаются к Басилио с просьбой рассудить их, он открывает им тщательно скрываемую тайну: у него есть сын, законный наследник престола. Басилио всю жизнь увлекался астрологией и, перед тем как жена его должна была разрешиться от бремени, вычислил по звездам, что сыну уготована страшная судьба; он принесет смерть матери и всю жизнь будет сеять вокруг себя смерть и раздор и даже поднимет руку на своего отца. Одно из предсказаний сбылось сразу же: появление мальчика на свет стоило жене Басилио жизни. Поэтому король польский решил не ставить под угрозу престол, отечество и свою жизнь и лишил наследника всех прав, заключив его в темницу, где он – Сехизмундо – и вырос под бдительной охраной и наблюдением Клотальдо. Но теперь Басилио хочет резко изменить судьбу наследного принца: тот окажется на троне и получит возможность править. Если им будут руководить добрые намерения и справедливость, он останется на троне, а Эстрелья, Астольфо и все подданные королевства принесут ему присягу на верность.

Тем временем Клотальдо приводит к королю Росауру, которая, тронутая участием монарха, рассказывает, что она – женщина и оказалась в Польше в поисках Астольфо, связанного с ней узами любви – именно ее портрет носит принц Московии на груди. Клотальдо оказывает молодой женщине всяческую поддержку, и она остается при дворе, в свите инфанты Эстрелыи под именем Астреа. Клотальдо по приказу Басилио дает Сехизмундо усыпляющий напиток, и, сонного, его перевозят во дворец короля. Здесь он просыпается и, осознав себя владыкой, начинает творить бесчинства, словно вырвавшийся на волю зверь: со всеми, включая короля, груб и резок, сбрасывает с балкона в море осмелившегося ему перечить слугу, пытается убить Клотальдо. Терпению Басилио приходит конец, и он решает отправить Сехизмундо обратно в темницу. «Проснешься ты, где просыпался прежде» – такова воля польскою короля, которую слуги незамедлительно приводят в исполнение, снова опоив наследного принца сонным напитком.

Смятение Сехизмундо, когда он просыпается в кандалах и звериных шкурах, не поддается описанию. Клотальдо объясняет ему, что все, что тот видел, было сном, как и вся

жизнь, но, говорит он назидательно, «и в сновиденьи / добро остается добром». Это объяснение производит неизгладимое впечатление на Сехизмундо, который теперь под этим углом зрения смотрит на мир.

Басилио решает передать свою корону Астольфо, который не оставляет притязаний на руку Эстрельи. Инфанта просит свою новую подругу Астреа раздобыть для нее портрет, который принц Московии носит на груди. Астольфо узнает ее, и между ними происходит объяснение, в ходе которого Росаура поначалу отрицает, что она – это она. Все же правдами и неправдами ей удается вырвать у Астольфо свой портрет – она не хочет, чтобы его видела другая женщина. Ее обиде и боли нет предела, и она резко упрекает Астольфо в измене.

Узнав о решении Басилио отдать корону Польши принцу Московии, народ поднимает восстание и освобождает Сехизмундо из темницы. Люди не хотят видеть чужестранца, на престоле, а молва о том, где спрятан наследный принц, уже облетела пределы королевства; Сехизмундо возглавляет народный бунт. Войска под его предводительством побеждают сторонников Басилио, и король уже приготовился к смерти, отдав себя на милость Сехизмундо. Но принц переменился: он многое передумал, и благородство его натуры взяло верх над жестокостью и грубостью. Сехизмундо сам припадает к стопам Басилио как верный подданный и послушный сын. Сехизмундо делает еще одно усилие и переступает через свою любовь к Росауре ради чувства, которое женщина питает к Астольфо. Принц Московии пытается сослаться на разницу в их происхождении, но тут в разговор вступает благородный Клотальдо: он говорит, что Росаура – его дочь, он узнал ее по шпаге, когда-то подаренной им ее матери. Таким образом, Росаура и Астольфо равны по своему положению и между ними больше нет преград, и справедливость торжествует – Астольфо называет Росауру своей женой. Рука Эстрельи достается Сехизмундо. Со всеми Сехизмундо приветлив и справедлив, объясняя свое превращение тем, что боится снова проснуться в темнице и хочет пользоваться счастьем, словно сном.

(пересказ сделан Н. А. Матяш).

Таких же социопатов, как и Екатерина Медичи, порождала ежеминутно и тридцатилетняя война в Германии, и гражданская война в Англии, и война между Нидерландами и Испанией. Но при этом на живописных полотнах этой кровавой эпохи мы всегда встречаемся с библейскими мотивами. В чем же здесь дело? Может, изображая светлые библейские образы, пытаясь изобразить Бога на своих полотнах, современники кровавых войн, таким образом, включали охранительные механизмы собственной психики?

По мнению Ж. Делёза, художники этой эпохи «используют Бога, чтобы добиться освобождения форм, чтобы довести формы до точки, где они уже не имеют ничего общего с иллюстрациями. Формы бушуют. Они бросаются в своего рода Шаббат, и это попросту танец: линии и цвет утрачивают всякую необходимость быть правдоподобными, быть точными и на что-то похожими. Под прикрытием этой видимости происходит великое освобождение линий и цвета: подчинение живописи требованиям христианства».

К разряду психологических травм, следует отнести ещё и знаменитую тридцатилетнюю войну, описанную ещё Ф. Шиллером и получившую оригинальное воплощение как у итальянца Манзони, так и в недавнем романе, ставшем мировым бестселлером, некого Лютера Биссета «Q». Тридцатилетняя война, по мнению ряда историков, была своеобразной репетицией будущей войны мировой. Не случайно Бертольд Брехт находит именно такие параллели, когда во время гитлеровской диктатуры создаёт свою знаменитую пьесу «Мамаша Кураж и её дети», описывающую события далёкого семнадцатого века.

Именно протестантизм рождает в католическом мире обратную реакцию Контрреформации. Протестантизм и его распространение вызывают к жизни такой мощный орден, как иезуиты. Игнатий Лойола, в этом смысле, становится фигурой исключительной. Он в своём

аскетизме, в своей одержимости и поклонении перед девой Марией напоминает нам знаменитого Дон Кихота. В мировой культуре – это образ весьма противоречивый, способный вдохновить как на добрые поступки, так и на поступки сомнительного содержания, близкие экстремизму. Не случайно палача Дзержинского называли Дон Кихотом революции. Об Игнатие Лойоле и об ордене иезуитов, в связи с этим, хотелось бы поговорить особо. Известно, что барокко зародилось в Италии. Сначала это был стиль архитектуры, живописи и скульптуры. Лишь в конце XIX века, благодаря немецким искусствоведам, термин барокко стали применять непосредственно к литературе. А началось само барокко в архитектуре и живописи и объяснялось это тем, что иезуиты на пике Контрреформации искали все возможные средства для пропаганды идей католической церкви. Здесь следует учесть то обстоятельство, что население Европы этой исторической эпохи было сплошь безграмотным. По данным французского культуролога Шоню, в XVII веке во Франции эпохи Мольера, Расина и Корнеля было всего 5% грамотных. Остальные 95% должны были прозябать в темноте невежества. Церковь с этим никак не могла смириться. Иезуиты известны были именно тем, что начали создавать по всей Европе школы. Но волна Реформации была настолько сильной, что ждать «плодов просвещения» не приходилось. Следовало действовать быстро и наверняка. Так возникла идея всеобщей власти театра и изобразительной пластической убедительности. Неграмотный прихожанин может узнать библейские сюжеты по картинкам, а не через книгу, может насладиться театральной мистерией. Именно театр, живопись и ваяние и использовали иезуиты в своём арсенале быстрого просвещения неграмотной подавляющей массы. А католические храмы Рима предоставляли им для этого прекрасные условия, ведь любая служба и есть театральное действие с мистическим содержанием. Храм стал превращаться в художественную галерею, как это уже и было заложено в эпоху Ренессанса. Не случайно истоки маньеризма, а затем и барокко находят именно в Сикстинской капелле Микеланджело и особенно в той части этой грандиозной фрески, где изображён Страшный суд и святой Варфоломей, держащий в руках собственную кожу, на которой красуется автопортрет самого создателя Ватикана. Чем не Караваджо с его автопортретом в виде головы Голиафа в руке Давида!? Итак, в борьбе с Реформацией опорой церкви стал основанный Игнатием Лойолой в 1534 году мужской монашествующий орден – общество Иисуса, провозгласившее своими главными целями миссионерскую деятельность и возвращение в лоно католичества «заблудших душ», то есть сторонников Реформации. Вначале у иезуитов не было даже оратория, где они могли бы собираться для молитвы, но, постепенно, количество построек общества Иисуса росло, превращаясь в плотную сложно организованную сеть. Она включала в себя не только церкви, но и сооружения более светского характера, такие как Колледжо Романо, многопрофильный университет для иезуитов. Это свидетельствует о многоплановости деятельности иезуитов и об их автономности.

Действительно, орден исправно обеспечивал все свои отделения богословами и священниками, а также воспитывал целый отряд талантливых музыкантов, художников, архитекторов – практиков и теоретиков искусства, реализовывавших идеалы католической церкви в своих произведениях. Фактически, орден Лойолы наиболее полно реализовывал концепцию «арте сакра» или «арте сенца темпо», сформулированную Тридентским собором в 1563 году. «Священное вневременное искусство» было призвано воплощать строгую позицию Ватикана в вопросах искусства (и, что неизбежно, формирования собственного образа) – тщательно регламентированную, унифицированную и дидактичную.

Искусство, создаваемое представителями общества Иисуса в то время, закрепило за собой название **«иезуитское барокко».** Его принято считать **«рупором церкви»**, проводящим наиболее последовательную и неукоснительную пропаганду католических ценностей. Иезуиты вели активную миссионерскую деятельность, распространяя свое учение, идеи и, неизбежно, искусство, в отдаленные уголки земли, способствуя созданию единого образа католического собора. Важно, что именно иезуиты сформулировали новый художественный язык

католического искусства, ставший контрастной альтернативой экономически и эмоционально сдержанному образу протестантизма.

Пышное барочное искусство, прежде всего, исходит из математических принципов, правил и разумных объяснений, оно обладает стройной логикой, функционирующей в качестве каркаса для внешних украшений. Мастера-иезуиты, знакомые с трудом Витрувия (и его принципами прочности, пользы и красоты), считали, что художественность должна определяться целесообразностью, и каждый отдельный элемент, созданный ими, оказывается при внимательном рассмотрении логически обусловленным и закономерным.

Как сочеталась тяга барокко к театральности со строгой иезуитской регламентацией?

Ключом к пониманию гармоничного сосуществования этих, на первый взгляд, полярных характеристик можно считать факт того, что, по мнению мастеров-иезуитов, все виды искусства функционировали по одной схеме, то есть были взаимозаменяемы – менялся лишь образ, тогда как его функции в различных видах искусства оставались неизменными. Проблема воздействия на зрителя понималась иезуитами масштабно, касаясь различных органов чувств – то есть продуманное рациональное искусство было направлено на чувства, поэтому было доступно, понятно широкому кругу зрителей.

Важную роль в жизни общества Иисуса играл театр – сочинение и постановки пьес на одобренные церковью темы весьма поощрялись как среди студентов Колледжо, так и среди почтенных церковников. Театр нагляден, многие исследователи барокко признают, что драма была самым эффективно используемым иезуитами искусством. Барочный театр строился на комплексном эффекте текста, визуального образа и музыки, тем самым отвечая художественным поискам иезуитов. Еще в античных театральных представлениях присутствовали подтексты, направленные на воспитание гражданской добродетели. Логично, что, благодаря своей силе воздействия, язык театральных приемов был сочтен уместным и для оформления церковного пространства. Для того, чтобы новое – и задуманное как вневременное – искусство было принято верующими, иезуиты использовали уже существующие, знакомые людям художественные приемы.

В архитектуре «иезуитского барокко» огромную роль играют расписные потолки церквей. Именно великолепные плафоны и станут отличительной чертой пышного стиля барокко. Но эти искусственные небеса-плафоны как нельзя лучше будут отражать сам принцип театральности всего барокко и всей эпохи. Расположение живописного апофеоза в плафонах или куполах объясняется его связью с небесной славой и задачей вызвать у зрителя ощущение душевного подъема. Специфика подобных росписей заключается в сложности технического исполнения: перспективные иллюзионистические композиции выполняются в тщательно просчитанном ракурсе, и, в связи с этим, следует вспомнить источники для подобных образов. Мастера плафонов барокко, очевидно, обращались к ренессансным тромплеям, причем как к живописным, так и к более близким к театральной декорации – изначальному источнику подобных украшений. Таким образом, мы можем отметить, что барочные плафоны – закономерное явление. Они являются кульминацией долгого процесса стремления к неизмеримому абстрактному «потустороннему» пространству, которое бы при этом продолжало реально существующий интерьер.

Но причём здесь тогда эстетика безобразного? Вряд ли иезуиты стремились навязать безобразный образ мира. Любовь барокко к плафонам, к изображению реального присутствия мистического пространства Неба говорит об обратном. Но здесь ещё раз стоит вспомнить меткое замечание Делёза о том, что художники этой эпохи лишь «используют Бога, чтобы добиться освобождения форм, чтобы довести формы до точки, где они уже не имеют ничего общего с иллюстрациями» иезуитских дидактических концепций. Формы у художников барокко действительно «бушуют». Начинается настоящий шабаш. Живопись перестаёт подчиняться доктринам христианства. И особенно ярко это проявится в творчестве Караваджо, когда он в «Успении Богородицы» в качестве модели выберет проститутку-утопленницу из морга и накинет на неё красное платье, которое будет трещать по швам, потому что процесс разложения уже начался, и тело распухает от газов и гниения. Вот такая вот получится в результате перспектива.

Барокко – явление в культуре очень двойственное. Очень противоречивое. Да и сами иезуиты, эти идейные вдохновители барокко, не были лишены неразрешимых противоречий. Внутри ордена Иисуса было не всё гладко и ясно. Не случайно в последующих веках иезуит станет синонимом лжеца и лицемера. Здесь достаточно вспомнить комедию Мольера «Тартюф», с которого в дальнейшем Ф.М. Достоевский срисует образ своего Фомы Фомича Опискина из «Села Степанчикова». Сюжет повести «Село Степанчиково и его обитатели» довольно прост: в доме полковника Егора Ильича Ростанева, хозяина поместья Степанчиково, воцаряется довольно странный человек Фома Фомич Опискин. Он, приживала, которого приютили из милости, умело играет роль праведника, нахватавшись эффектных мыслей из литературы и превознося свои аскетические подвиги. В результате Опискин деспотично правит судьбами людей и становится в доме хозяином, вершителем судеб. Фома Фомич – это не просто удачный образ, созданный гением в традициях мольеровского Тартюфа. Это целый синдром. Что скрывается за этим «синдромом Фомы Фомича»? Самое страшное, когда болезнь Фомы Фомича проявляется у тех, кто стремится к власти. Сколько важных людей, рвущихся к руководящим постам, раздувает себе из пустоты солидный имидж. Что-то необозримо страшное происходит и с человеком, рвущимся к духовному лидерству. Сколько мы наблюдаем сейчас так называемых «младостарцев», людей, ослепленных своими мнимыми духовными дарованиями и держащих в крепком кулаке «духовных чад»! Это же абсурд: иждивенец Фома Опискин торжественно благословляет брак владельца поместья Степанчиково Егора Ростанева с его избранницей Настенькой Ежевикиной. Он требует чуть ли не монашеского повиновения себе. Какое Фома имеет на это право? А все рады и довольны. Скорее всего и гений Мольера, современника эпохи барокко и активной деятельности иезуитов, и гений Достоевского уловили ту скрытую двойственность, которая и определяла всю деятельность ордена Иисуса, созданного Игнатием Лойолой. В знаменитом романе Эжена Сю «Агасфер» именно иезуитам отводится роль адвокатов дьявола, роль лицемеров, которые за маской приличия и благочестия скрывают свои низменные меркантильные интересы. В романе Т. Манна «Волшебная гора», в этом одном из ключевых романов всего XX века, иезуиту Лео Нафте также отведена не самая привлекательная роль. Лео Нафта и Людовико Сеттембрини – герои романа «Волшебная гора», представители различных партий, различного мировоззрения. Лео Нафта – «маленький тощий человечек, с бритым лицом… разительного, хотелось бы даже сказать острого, почти едкого безобразия… Все в нем было отточенно-острым: и монументальный крючковатый нос, и тонкое лезвие сжатых губ, и взгляд светло-серых глаз за толстыми стеклами очков…» Нафта – член ордена иезуитов, воплощение мировой католической реакции. Это идеолог тоталитарного склада, проповедующий культ насилия и человеконенавистничества («орудием любви к человечеству является и гильотина»), втайне мечтающий об истреблении «низших рас», о преимуществах безграмотности над разумом, о праве церкви осуществлять террор ради перехода в Царство Божье, рассуждающий о «блаженстве» рабства, о том, что молодежь жаждет не свободы, а послушания. Людовико Сеттембрини – потомок итальянских карбонариев, рационалист и либерал старого толка, враг церкви и насилия. Он верит в науку, могущество разума, прогресс. Лео Нафта высмеивает убеждения Людовико Сеттембрини, считая их отжившими, прекраснодушными и не соответствующими действительности. В нескончаемых спорах иезуита Нафта и буржуазного либерала Людовико Сеттембрини не рождается, да и не может родиться истина: рождается лишь, как говорит Ганс Касторп, «великая путаница», пресловутое движение «все кругом и кругом». И если исторически иезуиты вдохновили многих художников на создание шедевров эпохи барокко, то эта «великая путаница» не что иное, как воплощение идеи Хосе Ортеги-и-Гассета о том, что и XX век близок барочному мироощущению («Воля к барокко»). Но в чём же конкретно проявилась эта двойственность иезуитов? Почему защитники католической веры скатились до роли адвокатов дьявола. Основные принципы построения ордена: жёсткая дисциплина, строгая централизация, беспрекословное

повиновение младших по положению старшим, абсолютный авторитет главы – пожизненно избираемого генерала («чёрного папы»), подчинённого непосредственно папе римскому. Беспрекословное повиновение нашло выражение в формуле Erit sicut cadaver, записанной в уставе ордена. Система морали, разработанная иезуитами, ими самими называлась «приспособительной» (*accomodativa*), так как давала широкую возможность в зависимости от обстоятельств произвольно толковать основные религиозно-нравственные требования. Для большей успешности их деятельности орден разрешает многим иезуитам вести светский образ жизни, сохраняя в тайне свою принадлежность к ордену. Широкие привилегии, данные папством иезуитам (освобождение от многих религиозных предписаний и запрещений, ответственность только перед орденским начальством и др.) способствовали созданию чрезвычайно гибкой и прочной организации, в короткое время распространившей свою деятельность на многочисленные страны. С одной стороны, жёсткая военная дисциплина, а с другой – тайна деятельность в чужом для ордена светском окружении позволяет сравнить иезуитов с современными спецслужбами, готовыми на любые действия для достижения полученной задачи. Это передовой воинственный отряд католического мира, это своеобразные агенты внедрения в мир мирян с целью искоренять любую крамолу. Лозунг: «Все средства хороши для достижения цели» станет синонимом иезуита. Само слово «иезуит» приобрело переносное снижающее значение. Произойдёт это от того, что орден будет активно использовать принцип пробабилизма. В католической теологии пробабилизм – концепция, которая обосновывает способ морального суждения, когда в сомнительных случаях следует вероятное принять за достоверное, если оно полезно для церкви. Такую трактовку предложил испанский теолог Бартоломе де Медина (1527—1581), и она нашла сторонников среди иезуитов, например, Луис Молина. Против выступали, в частности, янсенисты, например, в «Письмах к провинциалу» Блеза Паскаля.

Иезуиты активно использовали казуистику, систему пробабилизма, а также применяли различные приемы для трактовки вещей в выгодном для себя ключе, в частности мысленные оговорки и т. п. Из-за подобной морали в бытовом языке слово «иезуит» стало синонимом хитрого, двуличного человека. Иезуиты оправдывали право руководствоваться в своем поведении не положениями христианской морали, а толкованием соответствующего высказывания какого-либо церковного авторитета в желательном духе, лаксизм (от лат. laxare – ослаблять: смягчение нравственной ответственности из-за несовершенства человеческого разума»: «не ведают, что творят»), мысленная оговорка (право дать такое ложное показание, которое могло бы быть правильным, если его дополнить невысказанной оговоркой пли ограничением). Главная, первоначальная цель, которую поставило себе «общество Иисуса», заключалась в подавлении реформации и в защите католической церкви против распространившегося духа сомнения и свободомыслия. В самой иерархии иезуиты преследовали всякое стремление к уступкам, соглашениям и внутреннему обновлению церкви. Они стремились к своей цели с одной стороны проповедью, исповедью, воспитанием подрастающего поколения, отстранив от него постепенно другие ордена, с другой – развитием своеобразных учений о грехе, добродетели, нравственности. Главным основанием иезуитской догматики служит Фома Аквинат, особенно в отношении к учению о непогрешимости папы и о господстве его над всеми государями. Это учение иезуиты развили до последних крайностей, прибегая к подлогам и даже изменениям текста Священного Писания. Из положения о неограниченной власти папы, которому, для блага христианской церкви и спасения душ, приписывалось право разрушать подданных от присяги и низлагать государей, иезуиты последовательно выводили принцип народовластия. Признавая власть папы непосредственным установлением Бога, а власть государей – проистекающей из воли народа и потому подлежащей контролю народа, а в последней инстанции – контролю папы, иезуиты развили целую теорию революций, неповиновения законам, сопротивления государям и даже «тираноубийства» (сочинение иезуита Марианы). Теорию эту они не только проповедовали, но и применяли на практике. Нравственные тео-

рии иезуитов оправдывают обман, ложь, клятвопреступление, уничтожают всякое благородное побуждение к нравственному возрождению и усовершенствованию, разнуздывают самые грубые инстинкты, устанавливают компромисс между Божьей правдой и человеческой неправдой. Недаром они доставили иезуитам славу снисходительных духовников; от которых без труда можно получить отпущение всякого греха. Для разработки своих нравственных теорий иезуиты воспользовались казуистикой – той отраслью средневекового богословия, которая занималась применением общих нравственных законов к конкретным случаям и разрешением возникающих при этом вопросов совести (casus conscientiae). Во многих случаях – по учению казуистов – у нас нет полной уверенности в том, что мы поступаем согласно с нашими обязанностями. Из двух представляющихся нам взглядов на данный вопрос каждый может опираться на известные основания, но ни один из них не может считаться несомненно достоверным (certa opino), а является лишь вероятным, правдоподобным (probabilis). При этом оба противоположные мнения могут иметь за себя равное число оснований (aeque probabiles), или в пользу одного из них может быть приведено большее количество оснований (тогда оно probabilior), а в пользу другого – меньше оснований (minus probabilis). Самое правдоподобие может опираться или на основания внутренние (probabilitas intrinseca), или на внешние, т. е. на авторитет сведущих лиц, заслуживающих уважения и доверия учителей и авторов (probabilitas extrinseca). От более или менее правдоподобного мнения (opinio probabilior или minus probabilis) различают более или менее безопасное мнение (opinio tutior или minus tufa). Более безопасное мнение – то, следуя которому легче избегнуть нарушения законов, чем следуя противоположному. Из различных казуистических сочетаний мнений, более или менее правдоподобных и более или менее безопасных, иезуиты усвоили то, которое дает всего больше поблажек человеческим слабостям. Это – система пробабилизма, которая сводится к тому, что менее безопасному мнению можно следовать и тогда, когда оно менее правдоподобно. С точки зрения многих пробабилистов, всякий может, не взвешивая оснований за и против по существу и не составляя себе собственного убеждения в дозволенности или недозволенности данного действия, поступать сообразно с тем мнением, которое считается правильным со стороны признанных авторитетов и потому есть мнение правдоподобное, хотя бы он сам лично считал противоположный взгляд более основательным. Затем, при разъяснении понятия probabilitas extrinseca многие заходили так далеко, что говорили: всякое мнение правдоподобно, т. е. на практике можно следовать всякому мнению, которое высказывается несколькими авторами или даже одним, хотя бы все другие авторы оспаривали его, если только оно не осуждено явственно Церковью. В конечном своем результате пробабилизм упраздняет всякий внутренний голос совести, все веления нравственности, заменяя их суждениями признанных авторитетов, т, е. самих иезуитов. Это учение идет еще гораздо дальше, чем положение, что цель оправдывает средства – положение, которое действительно вытекает из теории и практики иезуитов, хотя в учебниках их и не выставляется в качестве общего руководящего принципа. В силу положения, что цель оправдывает средства, нравственная оценка поступка производится по намерениям лица, его учинившего, в силу же пробабилизма должен быть одобрен поступок безнравственный как по цели, так и по средствам, если только для обоснования его может быть приведено «правдоподобное» мнение. В связи с пробабилизмом стоит учение иезуитов о грехе, существенным признаком которого является у них преднамеренность (чем исключается возможность согрешения по неведению и невежеству). Они расширяют до крайности понятие о грехах простительных, не требующих даже покаяния, и допускают мысленные, подразумеваемые оговорки и ограничения (reservatio et restrictio mentalis). [Пример: На вопрос, предложенный убийце, он ли убил такого-то? – совершивший убийство может смело отвечать: нет, подразумевая про себя, что он не посягал на жизнь убитого им человека «до его рождения»], двусмысленные клятвы, подтасовку намерений [«Позволительно сыну, отвлеченным намерением (absoluto desiderio), желать отцу своему смерти, конечно, не как зла для отца, но как добра для себя, ради ожидае-

мого значительного наследства» – тезис иезуитской морали, осужденный папой Иннокентием XI]. Любимейшим приемом иезуитов при разработке вопросов морали является перенесение методов юриспруденции в область религиозно-нравственную и, между прочим, аналитическое разложение цельных понятий. Так путем различения трех степеней нужды, двух категорий средств и трех разрядов потребностей они выводили ряд правил как нельзя более удобных для людей, желающих уклониться от подачи милостыни и вообще помощи ближнему. Для иезуитов нравственные принципы христианства не были руководящей нормой, наоборот, нравы и обычаи руководили ими при формулировании христианских принципов. Сами иезуиты удачно называли иногда свою систему нравственного богословия theologia accomodativa, т. е. богословием, приноровленным к воззрениям и нравам людей известного времени и места. Того же основного приема своего они держались и в своей миссионерской деятельности.

Первым иезуитом, защищавшим пробабилизм (в конце XVI ст.), был Васкез. Вскоре пробабилизм сделался господствующим учением и как бы специфической принадлежностью иезуитского ордена. Из иезуитов, которые развили систему пробабилизма до худших ее выводов, выделяются Санчез, Гуртадо, Карамюель, Диана. Паскаль, в своих «Провинциальных письмах», выставил моральное учение иезуита Эскобара во всем его безобразии (систему другого знаменитого казуиста иезуита – Бузенбаума, сравнительно умеренного в своих выводах, представил в сокращенном изложении Ю.Ф. Самарин). В новейшее время сочинения патера Гюри и Альфонса Лигвори доказали, что иезуиты и поныне ни в чем не отступились от воззрений и приемов казуистов XVII в. Сами папы не могли отнестись равнодушно к «распущенной морали» и к «облегченному благочестию», проповедовавшимися иезуитами. Для противодействия распущенной морали папа Александр VII созвал генеральный капитул доминиканцев и намеревался издать буллу против пробабилизма, но, отвлеченный от этой мысли иезуитом-кардиналом Паллавичини, ограничился осуждением 45 тезисов (1665-1666 гг.); папа Иннокентий XI в 1679 г. осудил еще 65 положений иезуитской морали (между прочим, тезисы, относящиеся к двусмысленностям и мысленным оговоркам). Но иезуиты не отказались от своих доктрин, подобно тому, как и в других случаях они не останавливались перед явным неповиновением папе, как только его стремления не совпадали с интересами ордена. С Павла III до Климента XIV почти не было папы, которому бы не приходилось бороться против заносчивости и непокорности иезуитов. Орден, учрежденный для укрепления колебавшегося папского авторитета, приобрел, с течением времени, такое влияние и власть в церкви, что подчинил себе даже главу её и заставил пап служить интересам ордена.

Это то, что лежит в основе Римского, или «иезуитского» барокко. Барокко, которое было продиктовано исключительно Контрреформацией. Это барокко было принято на вооружение господствующими классами и даже при классицизме во Франции данное барокко процветало в Версале при дворе короля-солнца, Людовика XIV. Видимые противоречия между рациональным сдержанным классицизмом и экстатичным, не знающим нормы, иступлённым барокко «снимались» в жизненной практике королевского двора. Известно, какую большую роль играли иезуиты при дворе французского монарха. И принцип пробабилизма здесь и скрашивал все противоречия. Это как в музыке барокко, разрабатывавшей активно принцип полифонии. В XV—XVI веках полифония стала нормой для подавляющего большинства артефактов композиторской музыки, как церковной (многоголосной), так и светской. Наивысшего расцвета полифоническая музыка достигла в творчестве Генделя и Баха в XVII -XVIII века (в основном, в форме фуг).

Но было ещё и «*низовое барокко*», в основном вдохновлённое идеями протестантизма. Так возникает протестантский эпос, повествующий о восстании ангелов, идеализирующий Сатану, который становится центральной фигурой эпохи. Именно это «*низовое барокко*» и подходило напрямую к вопросу о возможном договоре с дьяволом, то есть с тем персонажем, кото-

рый традиционно в рамках христианства средневековья воспринимался не иначе, как воплощённое уродство и безобразие, о чём мы уже и говорили в нашем начальном пояснении.

В советском литературоведении было принято рассматривать барокко аристократическое и барокко «низовое», или буржуазное. И в этом был определённый смысл. Согласно М. Веберу, именно протестантская этика и лежит в основе «духа капитализма» («Протестантская этика и дух капитализма» М. Вебер, 1905 год). Основная идея этой работы заключается в анализе воздействия религии на капиталистическое устройство общества.

В начале книги Вебер замечает, что статистически в Германии держателями капитала являются преимущественно протестанты. Далее, обращаясь к XVI веку, он замечает, что Реформацию приняли исключительно богатые и экономически развитые регионы Империи. Хотя впоследствии капитализм распространился и на католические страны, тогда как чистый кальвинизм скорее бы препятствовал экономическому развитию. Однако Вебер обращает внимание на союз протестантизма и буржуазии. Причина этого, по мнению ученого, заключена в особом мировоззрении, которое способствует большему «экономическому рационализму» протестантов, тогда как католики были скорее «отчуждены от мира» и равнодушны к земным благам. Вместе с тем, английские, голландские и американские пуритане были не менее аскетичны, чем католики, а таких реформаторов как Лютер, Кальвин, Нокс или Фоэт сложно назвать сторонниками прогресса. Однако в протестантах аскетизм причудливым образом сочетался с богатством, что находит свое выражение в лютеранском понятии «призвания» (*Beruf*). По мнению Лютера, конкретная профессия каждого человека становится для него непосредственным выражением божественной воли, заветом Господним, выполнять свой долг именно в *этом,* конкретном положении, которое человек занимает по воле провидения. Следовательно, если ты купец и имеешь дело с капиталом, то ты, согласно этой концепции, получаешь некий «мандат неба». Твоя деятельность оправдана и освящена по воле провидения.

Приземлённость, «экономический рационализм» и власть денег – всё это создавало почву для оправдания князя мира сего. Капитализм не мыслим без денег, а деньги христианской традицией всегда воспринимались в мистическом аспекте. Иуда продал Христа за тридцать сребреников. Деньги всегда мистичны, их власть прихотлива, а богатства призрачны. Сказано в Евангелие от Матфея: «Не копите себе богатств на земле, где моль и ржавчина портят их и где воры, забравшись в дом, крадут. Вы же копите себе богатства на небе, где ни моль, ни ржавчина их не испортят и где воры, забравшись, не украдут. Ведь там, где богатство твое, будет и сердце твое». Получалось, что Лютер оправдывал накопительство, оправдывал земные блага. Здесь следует отметить, что именно Лютер считался одним из прототипов доктора Фауста. Мир человека эпохи барокко буквально соткан из противоречий. «Низовое барокко» протестантов, ориентированное на прихотливую власть денег, способствует возникновению общей для всей эпохи концепции Судьбы, капризной Фортуны. И это вполне объяснимо. Купец доверяет свой товар, порой, всё своё достояние, прихоти морских стихий или случаю, который подстерегает его на пути из города в город, из страны в страну по незнакомой, враждебной и раздираемой религиозными конфликтами территории. Это мир полный опасности, житейских бурь. Здесь надо выжить любой ценой, здесь не столько в чести рыцарское благородство, сколько смекалка, природная хитрость, откровенное плутовство. И в русле «низового барокко» создаётся образ пикаро, плута, пройдохи. Это один из героев времени. Это человек, который всё поставил на карту и которому надо выжить любой ценой. Если надо, то он готов договориться и с самим Дьяволом («Хромой бес»). Для барокко характерна идея спящего бога – деизм. Бог мыслится не как Спаситель, но как Великий Архитектор, который создал мир подобно тому, как часовщик создаёт механизм. Отсюда такая характеристика барочного мировоззрения как механицизм. Закон сохранения энергии, абсолютность пространства и времени гарантированы словом бога. Однако, сотворив мир, бог почил от своих трудов и никак не вмешивается в дела Вселенной. Такому Богу бесполезно молиться. Надо полагаться исключительно на

свою счастливую фортуну и, главное, самому не плошать, а пытаться в любой ситуации воспользоваться удачным случаем. Ведь Дьявол – тоже плут, а плут всегда поймёт другого плута. Такой подход к делу рождает у человека барокко совершенно иное представление о смерти. Смерть теряет характер «приручённости», как сказал бы Ф. Арьес. Смерть не несёт умиротворения. Наоборот, сами похороны и надгробия превращаются в некое беспрерывное театральное представление, представление, полное мирских и даже сексуальных мотивов. Человек эпохи барокко словно говорит нам перед смертью: «Небо подождёт. С этим земным существованием я ещё не очень готов расстаться». Как пишет об этом Ф. Арьес в своей книге «Человек перед лицом смерти»: «В эпоху барокко смерть неотделима от насилия и страданий. Человек не завершает жизнь, но «вырван из жизни, с долгим прерывистым криком, с агонией, раскромсанной на бесчисленные фрагменты», как пишет исследователь французской поэзии барокко Ж. Руссе. Эти дышащие насилием сцены смерти возбуждают зрителей, приводя в движение первичные силы, сексуальная природа которых сегодня очевидна… Возьмем ли мы экстаз св. Катарины Сиенской на фреске Содомы в Монтеоливетто, это упавшее на подушки пышное тело с нежной грудью под кисеей и полными плечами, или млеющих святых жен работы скульптора Бернини в Риме, особенно же его знаменитую св. Терезу в неистовстве экстаза, – всюду увидим мы ту же чувственность страдания и наивысшего религиозного возбуждения. Мистический экстаз этих святых – экстаз любви и смерти, любви к Богу и смерти лишь в здешнем, земном мире. Смерть уже не останавливает чувственное наслаждение, а ещё один шаг – и мёртвое тело само становится объектом вожделения… Вплоть до конца XVII в. художники стремятся подчеркнуть, оттенить «контраст между живым и мертвым. Рождается целая гамма красок, которыми передают первые признаки смерти. Будь то воскрешаемый ангелом сын Агари в пустыне на картине Эсташа Ле Сюёра в музее в Ренне, или убитый Ахиллом Гектор у Донато Крети в Болонье, или даже мертвый Христос в «Снятии с креста» Рубенса в Вене – всюду та же мертвенная бледность и трупная синева тела, тронутого смертью и внушающего ужас или скорбь. Но наступает момент, когда первые признаки смерти начинают внушать не ужас, а любовь и вожделение, как это уже хорошо видно в «Адонисе» Николя Пуссена… Нечто смущающее происходит в XVII–XVIII вв. в глубине бессознательного, в мире воображаемого. Именно там Эрос и Смерть сближаются и проникают друг в друга». По мнению исследователя, любовь к мёртвому телу в эпоху барокко чем-то напоминает такую психическую патологию, как некрофилия. Ф. Арьес далее приводит следующие факты: «Мумии можно было видеть в то время не только на кладбищах, но и на алтарях. Мощи святых – это уже не кости, сложенные в драгоценную скринию, а настоящие мумии, одетые, как живые, и выставленные на всеобщее обозрение, наподобие восковых или деревянных статуй умерших на катафалке. Такие мумии святых, покоящиеся в стеклянных реликвариях, можно встретить во многих итальянских церквах, особенно в Риме. Они лежат на спине или на боку, облаченные в длинные одеяния, причем видимая часть скелета нередко обтянута тонкой сеткой, удерживающей кости вместе. Там же в Риме семейство Дориа хранило мумию даже у себя дома, в маленькой частной часовне своего дворца. Я не уверен, что многие из наших современников согласились бы держать мумию своего родственника в собственном доме, да еще в соседней комнате. Но, как мы увидим в дальнейшем, развитие чувствительности в это время сделало более тяжелой и непереносимой для живых смерть тех, кого они любили, и вызвало настоящий, подчас маниакальный культ памяти об усопшем не редко сексуального характера».

А как ещё это новое и довольно странное, как и вся эстетика барокко, отношение к смерти проявлялось в типах бытового поведения? Например, в Амстердаме была очень распространена публичная аутопсия, то есть вскрытие трупов. Дело в том, что в медицине XVII века происходила революция не менее значимая, чем события в астрономии, когда выяснилось, что Земля вращается вокруг Солнца. Теперь пересмотру подлежала старая, восходящая еще к Аристотелю и Галену схема устройства живого существа. Согласно этой устаревшей теории,

причиной всех болезней было нарушение в человеческом организме правильных соотношений между четырьмя жидкостями – кровью, черной желчью, желтой желчью и флегмой. За полторы тысячи лет накопилось множество фактов, противоречащих этой теории, и вскрытие трупов должно было внести сюда окончательную ясность. Возможность пересмотра базовых принципов науки о человеке будоражила умы, общественный интерес к биологии был огромен. А когда разрешили проводить публичные вскрытия, в анатомических театрах начались аншлаги. Остро стал вопрос о консервации трупов. Всё дело заключалось в исследовании кровеносных сосудов. Интерес к сосудам был связан с открытием англичанина Уильяма Гарвея, доказавшего, что кровь движется от желудочков сердца по артериям и возвращается к предсердиям по венам. Это был еще один аргумент против теории Галена. А поскольку рассматривать сосуды на быстро разлагающемся трупе сложно, нужна была какая-то новая технология. Ее-то и создал Рюйш, выдающийся анатом из Голландии. Он научился промывать сосуды, закачивать в них воздух, а затем сушить. Полученные препараты можно было хранить в течение многих десятилетий и не спеша исследовать.

Люди толпами собирались в анатомическом театре, пили хорошее вино, танцевали, вели приятные беседы и заодно наблюдали внимательно за тем, как известный хирург вскрывал при них очередной труп. Явление, просто, немыслимое в эпоху Средневековья. Анатомия стала модной наукой: даже в городах, не имевших университетов, таких, как Дордрехт или Гаага, открывались общественные курсы. Хотя, в принципе, они предназначались для подготовки хирургов, там всегда было не протолкнуться из-за обилия любопытных. Университеты, со своей стороны, публично оглашали время занятий по вскрытию, открывая двери всем желающим, что иногда мешало учебной работе. Про то, как Европа начинала анатомировать трупы, можно писать детектив. Студентам-медикам приходилось похищать мертвые тела с эшафотов, из могил и приносить профессорам, готовым провести урок. Студентов ловили, наказывали, штрафовали.

В XVII веке в некоторых европейских городах несколько раз в год стали производить публичные вскрытия тел казненных преступников. А особо уважаемым врачам разрешали вскрывать трупы скончавшихся в городской больнице бродяг. Посмотреть на анатомический урок собирались сливки местного общества. Обустраивались специальные помещения с рядами стульев для публики, и первые ряды резервировались не для медиков, а для наиболее уважаемых граждан. Строительство анатомического театра было большим событием в жизни города. Так, открытие анатомического театра в Гааге отметили публичным вскрытием «двух девочек, сросшихся вместе». На сеанс был приглашен художник, фиксировавший знаменательное событие, – полотно затеи украсило одну из стен театра. «Урок анатомии», который был написан Рембрандтом в 1632 году и представлял доктора Тульпа на одном из его уроков в Амстердаме, свидетельствует об этом увлечении. Другим знаменитым анатомом в Голландии эпохи барокко был доктор Рюйш. В Амстердаме, где прошла жизнь Рюйша, еще в 1606 году был принят акт, регламентирующий проведение вскрытий. Городские законы объявляли вскрытие в первую очередь развлекательным мероприятием. Мертвецкая должна была стать пространством культурного досуга. А научные и учебные задачи стояли на втором месте. В этом были и свои плюсы. Дело в том, что языком научного мероприятия была латынь, тогда как развлекательное вскрытие сопровождалось пояснениями на общепонятном голландском. Для многих лекарей, нетвердо знающих латынь, это было очень кстати.

С пасторов и попечителей госпиталя входная плата не взималась. Во время вскрытия запрещалось ходить по помещению, разговаривать, смеяться и уносить с собой части препарированного трупа.

Для вскрытия использовали в первую очередь тела казненных. Поэтому в холодное время года (как уже говорилось, в жару вскрытия не производили), когда толпа зевак перед ратушей глазела, как возводят виселицу, у здания анатомического театра тоже собирались любознатель-

ные. В первый день, пока труп был еще свежим, наблюдался аншлаг. На последующих уроках зрителей бывало уже намного меньше, потому что выдержать запах разлагающейся плоти могли далеко не все.

Вскрытия Рюйша пользовались огромной популярностью. Весной 1670 года одно такое представление принесло городской казне рекордную сумму – 255 гульденов. В качестве поощрения город заказал портрет Фредерика Рюйша в окружении членов медицинской гильдии. На групповые парадные портреты было принято помещать людей, так сказать, при исполнении. Военных изображали во время патрулирования улиц, охотников – в окружении собак и дичи, а медиков – в приятном обществе препарированного трупа. Такие полотна украшали парадную залу в здании, где размещалась гильдия врачей, – теперь ее украсил и «Анатомический урок доктора Рюйша».

В Амстердаме XVII века граница между анатомическим театром и театром драматическим была куда более зыбкой, чем сейчас. И то и другое было зрелищем, живо обсуждавшимся в обществе и в светской хронике. Никого не удивляло появление печатных брошюр, где в стихах и в прозе приводились подробности гинекологической операции, проведенной местным врачом. Склоки медиков и особенности физиологии больных были предметом светских бесед. После Великих географических открытий, когда в Европу хлынули экзотические образцы флоры и фауны, коллекционирование стало одним из любимых развлечений медиков. Интерес к растениям и животным, привезенным из далеких стран, был связан не только с надеждами на их целебные свойства. Дело в том, что географические открытия давали возможность проверить, правда ли, что где-то водятся русалки, саламандры, драконы и люди с песьими головами. Доказательством считались высушенные или заспиртованные образцы.

Однако ни один коллекционер не мог похвастаться заспиртованной русалкой или хотя бы ее жабрами, и все эти чудесные существа постепенно перемещались из области биологии в область мифологии. В портовом Амстердаме образцы заморских растений и животных продавались оптом, и в коллекции Фредерика Рюйша таких предметов было довольно много. Но главной ценностью его собрания были все-таки анатомические препараты.

По идее, коллекция препаратов была наиболее продвинутым способом документации работы анатома. В медицинских спорах высушенный или заспиртованный орган выглядит убедительнее, чем словесное описание и даже рисунок. Поэтому коллекционирование было увлечением всех, кто имел хоть какое-то отношение к медицине. Кто-то использовал медицинские препараты для научной работы, кто-то в качестве учебного пособия, кто-то для привлечения публики.

Коллекция Рюйша была настолько большой, что для ее демонстрации пришлось арендовать отдельный дом. Текст договора, который анатом заключил с городом, гласил, что дом арендуется не для жилья, «а только для размещения скелетов, черепов, а также других останков человека, включая бальзамированные части тел». С любопытствующих посетителей взималась плата, врачам экспонаты демонстрировались бесплатно. Кроме того, был отпечатан каталог, украшенный собственноручными рисунками Фредерика Рюйша.

Созданный Рюйшем музей мог похвастаться большим собранием скелетов, различных органов и заспиртованными человеческими зародышами – от маленьких, размером с горошину, до вполне сформировавшихся. Последние неизменно вызывали большой интерес у посетителей. Самым впечатляющим экспонатом этой серии был четырехмесячный плод внутри матки с плацентой и пуповиной.

Скелеты, мышцы, сосуды, отдельные органы – все эти материалы давали возможность изучать анатомию в комфортном пространстве музея без отвратительного запаха и холода мертвецкой. В какой-то момент Фредерик Рюйш серьезно занялся живописью. Вообще-то, до изобретения фотоаппарата умение рисовать было частью профессии анатома. Но он увлекся, так сказать, чистой живописью. Недоброжелателям это показалось странным. В одном из пам-

флетов, посвященных Рюйшу, говорилось: «Он пишет маслом змей, чтобы дать выход своему яду, он пишет жаб, чтобы выразить свою отвратительную природу, он пишет цветы, чтобы напомнить, что все его прекрасные препараты столь же недолговечны».

Однако Рюйш знал, что делал. Для него не существовало границ между анатомическим препаратом и художественным объектом. Граница между анатомическим препаратом и произведением декоративно-прикладного искусства была весьма условна, поэтому Рюйш украшал заспиртованные органы кружавчиками, воротничками, цветочками.

Вообще, это было стилем эпохи. Слово «инсталляция» появилось позже, но именно так хочется назвать, например, интерьер анатомического театра Лейденского университета, где посетителей встречал ряд скелетов с вымпелами в руках. На вымпелах были размещены краткие изречения о бренности человеческого тела. Под деревом располагались мужской и женский скелеты, которые должны были изображать грехопадение. Музейные витрины оформлялись как натюрморты, где скелеты располагались вокруг горки из камней, извлеченных из почек и мочевого пузыря, а на камнях находились деревья из высушенных сосудов, заполненных красным воском, бальзамированные органы, чучела птиц. Фредерик Рюйш увлеченно придумывал подобные жутковатые инсталляции. Скелеты держали в руках пики и знамена и, казалось, рвались в бой. Экспонаты сопровождались изящными надписями: «Смерть не щадит даже созданий нежного возраста», «Человек, рожденный женщиной, живет очень недолго и имеет множество недостатков», «К чему любить мирские вещи?» Детский скелет с чучелом цветастого попугая в руках украшало изречение «Необратимое время пролетает мимо». А на гробике с черепом новорожденного посетители видели цитату из Горация «Ни одной голове не убежать от безжалостной Прозерпины». Таким образом, анатомические пособия вписывались в средневековую традицию моралистических изображений, напоминающих о бренности жизни и неизбежности смерти. Экспонировались и прообразы современной социальной рекламы. Например, Рюйш демонстрировал изъеденные сифилисом кости известной амстердамской проститутки Анны ван Горн.

Но были здесь и идиллические объекты. Детские скелеты с цветочками и бабочками. К заспиртованным детским рукам Рюйш прикреплял высушенных экзотических насекомых. Создавая свои композиции, Фредерик Рюйш не имел намерения оскорбить общественную нравственность. Да никто и не собирался оскорбляться. Все эти объекты воспринимались как медицинские пособия или же произведения изобразительного искусства. В бэкграунде у голландцев были ужастики Босха, и шокировать их было непросто.

Фредерик Рюйш ценил свое искусство, поэтому каталоги всячески подчеркивали белизну костей, упругость кожи и другие эстетические достоинства экспонатов. Посетителям предлагалось обратить внимание на то, что скелеты стоят на собственных конечностях, а не скреплены проволокой. Рюйш охотно рассказывал, как он заполнял препараты воздухом, воском или ртутью и какой огромный труд стоит за всеми этими приемами. Однако подобные презентации имели явно рекламный характер. Подробности технологий Рюйш хранил в глубоком секрете.

Многотомный каталог коллекции одновременно служил и предпродажным описанием. Стареющий анатом всерьез намеревался продать свое собрание. «Пока я жив, – писал он, – выставляю это творение, которое я завершил, на продажу, дабы еще до смерти быть уверенным, что о моих открытиях останется память».

Продавал Рюйш не только коллекцию, но и созданную им технологию бальзамирования. Он предложил все это Лондонскому королевскому обществу, однако сделка не состоялась, поскольку 30 тысяч гульденов, которые просил анатом, были слишком крупной суммой. В итоге покупателем сокровищ голландского анатома стал российский император Петр Алексеевич. Когда в составе Великого посольства Петр I инкогнито путешествовал по Европе, он интересовался не только строительством кораблей. В числе прочего молодой царь пытался зани-

маться медициной, что и привело его в созданный Рюйшем музей. Царя настолько поразила красота бальзамированных детских тел, что он приложился к одному из препаратов. Фредерик Рюйш с гордостью писал: «Я так искусно приготовил препарат, что великий монарх его поцеловал». Петр стал брать у Рюйша уроки анатомии. Правда, от посещения публичных вскрытий пришлось отказаться, поскольку публика ломилась посмотреть на русского царя, а не на труп. Ажиотаж сделал демонстрацию практически невозможной.

Петр был хорошим учеником и практически сразу стал реализовывать полученные знания. В 1706 году в Москве начала работать больница – первое медицинское учреждение, созданное по европейскому образцу. А сам царь, охотно перенимавший внешние черты европейского быта, приступил к составлению собственной коллекции заспиртованных редкостей, которая положила начало собранию Кунсткамеры.

В 1716 году Петр вновь посетил Амстердам, где публично назвал Фредерика Рюйша своим учителем. Начались переговоры по покупке коллекции знаменитого анатома, и в конце концов ящики с экспонатами прибыли в Санкт-Петербург. По условиям контракта Рюйш передавал русскому царю не только коллекцию, но и технологию бальзамирования. Считается, что эта технология была использована после смерти Петра I для подготовки его тела к церемониальному прощанию. Оно находилось в открытом гробу около месяца. Все, чем интересовался Петр I, было обязательным для его подданных. Новые институции, традиции и моды внедрялись быстро и жестко. Методы, при помощи которых царь проводил «реформу здравоохранения», хорошо демонстрирует известный анекдот о посещении Петром анатомического театра в Лейдене. Заметив, что кто-то из свиты с отвращением смотрит на тело, лишенное кожного покрова, Петр приказал своему брезгливому спутнику зубами отрывать плоть от препарированного трупа.

Первые медицинские учреждения создавались и в Москве, и в Петербурге. К тому, что медики работают с трупами, общество еще не привыкло, и вскрытия воспринимались как надругательство, а то и кощунство. Чтобы изменить отношение подданных к анатомии, Петр использовал не только кнут, но и пряник. После завершения строительства Кунсткамеры, где была размещена коллекция Фредерика Рюйша, царь издал специальный указ, гласивший, что вход в этот музей является бесплатным. Указ также требовал «приучать, потчевать и угощать» посетителей музея. Хранителю коллекций выделялось 40 тыс. рублей в год на то, чтобы угощать посетителей кофе, «цукербродами» и венгерским вином. Император старался своим примером заставить подданных изучать медицину. Пользуясь знаниями, полученными у европейских медиков, царь охотно рвал приближенным больные зубы, а иногда норовил взяться и за скальпель. В дневнике одного из соратников Петра есть такая запись: «Герцогиня Мекленбургская находится в большом страхе, что император скоро примется за её больную ногу: известно, что он считает себя великим хирургом и охотно сам берется за всякие операции над больными».

В результате в общественном сознании медицина и анатомия вошли в число тех наук, которыми должен интересоваться всякий сторонник прогресса. Работа с трупами или хотя бы посещение анатомических театров казались непременным условием приобщения к тайнам жизни и мироздания.

В то время Амстердам стал центром анатомических исследований.

Всё это свидетельствовало о распространении Просвещения и об успешной борьбе протестантизма с суеверием. Но эпоха барокко была эпохой противоречивой и даже несмотря на распространение моды на анатомические театры власть суеверий оставалась необычайно сильной даже, может быть, в самой просвещённой стране этой эпохи, в Голландии. Рассыпать соль, уронить нож, перевернуть на столе каравай – все это сулило несчастья.

Разбитое зеркало, тиканье невидимых часов, зажженные три свечи предрекали скорую смерть. Люди следили за дрожанием язычков пламени, вслушивались в лай собак, пение

петуха, карканье ворон, уханье филина – во всем им чудились знамения свыше. Критический возраст – 63-й год жизни – составлял тяжелый барьер, преодоление которого без затруднений обещало отдалить уход в мир иной еще на много лет. Путешествуя в дилижансе, следовало обращать внимание на волосы попутчиков: если они крашеные или накладные, следовало готовиться к встрече с разбойниками.

Считалось, что в рождественскую ночь пчелы в ульях жужжат гимн. Аистов охраняли как священных птиц; разорять их гнезда запрещалось полицией; в городе цена дома, на крыше которого устроились аисты, возрастала вдвое. Когда приходилось принимать тяжелое решение, водили наугад по страницам Писания концом ключа и силились узреть в выбранной строфе указание Божественного Провидения. Будущее предсказывалось небесами – кометы и затмения предвещали войну или иное общее бедствие. Прорицательниц, карточных гадалок, хиромантов и ясновидящих посещали самые высокопоставленные государственные деятели. «Колесо приключений», «Гадания по планетам и звездам» и сонники на любой вкус не сходили с прилавков книготорговцев. Никто не осмеливался приходить на кладбище ночью. Все знали, что дьявол может лично явиться за первым телом, погребенным на новом погосте. По всей стране встречались дома с привидениями.

Вера в колдовство была столь велика, что в катехизисе от 1662 года выделялась целая глава, доказывавшая греховность обращения к его чарам. Правда, честные христиане могли легко обезопасить себя от их губительной силы, повернув свои туфли носами от кровати, перед тем как лечь спать. И потом, существовало два наивернейших способа распознать слуг дьявола – обнаружение ненормальных родимых пятен на их теле (следов когтя Лукавого) и взвешивание. Колдун и колдунья отличались весом меньшим, чем им полагалось иметь при их росте и конституции. Этим довольно неубедительным критерием руководствовались почти вплоть до 1610 года. Выявление «колдунов» производилось в городской палате мер и весов. Подозреваемого или подозреваемую приводили в одной рубашке и с распущенными волосами; осмотр тела и взвешивание осуществлял муниципальный гонец или повитуха, в зависимости от пола объекта исследования. Если вес признавался нормальным, испытуемого после уплаты штрафа отпускали на волю. В противном случае, установив причастность к колдовству, виновного живьем сжигали на костре. Аутодафе при дворе испанского короля, вообще, превратилось в форму своеобразного развлечения. Испания в это время известна своей инквизицией, вербовавшей к себе в тайную полицию различных членов общества. Весьма важные персоны, известные писатели – такие, как Лопе де Вега – удостоились чести служить в рядах этой полиции. Действия инквизиции были направлены одновременно против идей и людей. В каждом крупном городе, обычно во время поста, зачитывался «Эдикт веры», чему предшествовала торжественная процессия, а по оглашении эдикта произносилась проповедь в церкви или на городской площади. Текст эдикта призывал верующих сообщать о тех, «кто поддерживает еретические мнения, о подозреваемых, заблуждающихся, дерзких, о тех, кто ругается, скандалистах и богохульниках против Господа нашего Бога и Святой католической веры… и особенно о тех, кто остается привязан или выражает благосклонные чувства к законам Моисея, сектам Магомета или Лютера, равно как и обо всех, у кого есть книги авторов-еретиков или других, чьи имена фигурируют в «Перечне запрещенных книг», опубликованном Святой службой. Через несколько дней проводилась аналогичная церемония, чтобы предать анафеме тех, кто не подчинился сделанному ранее предупреждению: «Да снизойдут на них все проклятия небес и все казни египетские; пусть будут прокляты они и в городах, и в деревнях; пусть проклятие Содома и Гоморры падет на их головы». Воздействие этих угроз, усиленное громовыми голосами глашатаев, было велико, и нередко случалось, что люди доносили в Святой трибунал на своих самых близких родственников, а порой и на самих себя.

Следовательно, в большинстве случаев инквизиционную машину запускали после этих доносов, но инквизиторы могли и сами возбудить дело. Поскольку протестантизм в Испании

был искоренен при Филиппе II, а мориски изгнаны в 1610 году, «мараны» португальского происхождения, которых подозревали в тайной приверженности иудаизму, представляли собой в первой половине XVII века главный объект внимания со стороны инквизиции. Но более многочисленным контингентом среди обвиняемых были «озаренные», колдуны, монахи, осужденные за «вовлечение», и псевдомистические монахини, что симулировали религиозный экстаз, к которым добавлялись те, на кого донесли за богохульные речи или чтение запрещенной литературы. С того момента, когда осужденного помещали в «секретную тюрьму» инквизиции, он в некотором роде переставал существовать для этого мира, поскольку вся процедура проводилась в величайшем секрете. Ни имена доносчиков, ни имена свидетелей не упоминались во время процесса, и даже приговор не становился публичным достоянием в момент его оглашения, поскольку Святая служба ждала, пока не накопится достаточное количество осужденных, чтобы объявить приговоры во время свершения «акта веры».

Аутодафе (auto de fe) было действительно торжественной церемонией, обычно объединявшейся с празднованием великого события: например, оно было устроено во время празднеств по случаю восшествия на престол Филиппа IV в 1621 году; в другой раз она состоялась в следующем году по случаю поправки после родов королевы Изабеллы Бурбонской. Этот характер празднования, к участию в котором привлекались все жители города, мог бы показаться странным и даже несколько кощунственным, если не учитывать того, что речь шла о праздновании, впечатляющей манифестации триумфа истинной веры и о наведении страха на ее врагов. Поэтому описания наиболее значительных аутодафе распространялись в народе с целью наставления верующих. Можно также встретить их многочисленные описания в рассказах иностранных путешественников, которых особенно поражала необычность зрелища. Утром, в то время как звонили колокола, а в церквях проводились мессы за упокой души тех, кто должен был умереть в этот день, приговоренных выводили из тюрем и выстраивали в длинную процессию, которая затем направлялась к месту церемонии. Барабаны и трубы возвещали о начале шествия. Впереди несли штандарт с гербом инквизиции, на котором были изображены крест, шпага и оливковая ветвь – символы справедливости и милосердия. За ними шла масса «приближенных», построенных в когорты. Они несли другие штандарты, кресты и зажженные свечи. Их сопровождали монахи, принадлежавшие различным религиозным братствам. За ними следовала скорбная группа осужденных. Каждый из них шел в сопровождении двоих «приближенных», держал в связанных руках желтую свечу и был одет в sambenito – желтую тунику с крестом Святого Андрея, украшенную иногда рисунком, изображавшим вид казни, которой будет подвергнут осужденный. Трагическую и нелепую фигуру приговоренного завершал длинный заостренный колпак (coroza). «За этой жуткой толпой, которая сама себе была похоронной процессией», по словам Бартелеми Жоли, шли представители светских и церковных властей: магистрат и муниципальные судьи, королевские чиновники, «служители» инквизиции, наконец, инквизиторы (в Мадриде – генеральный инквизитор), которых сопровождал епископ города, представлявший папу римского. «Все пели Credo тихим голосом, и, глядя на этот спектакль, создавалось впечатление, что свершается Божий приговор, и Он сам сошел с небес, чтобы привести его в исполнение». На протяжении всего пути следования процессии у окон и у закрытых дверей лавок скапливалась толпа, в молчании взиравшая на этот впечатляющий спектакль, и лишь иногда из толпы слышались оскорбления в адрес приговоренных.

На месте, отведенном для аутодафе, был установлен большой эшафот, обычно выстроенный в форме латинского U: в центре находился алтарь, перед которым водружались штандарт, зеленый крест инквизиции и кафедра для проповеди. «Но приговор не приводился в исполнение непосредственно на том месте, где проходила церемония. Осуждённых с руками, привязанными к зеленым крестам, вели на костер, приготовленный на окраине города. Если в этот решающий момент они признавали свою вину и раскаивались в содеянном, то могли получить милость быть удавленными, прежде чем их тела будут преданы огню. Приходили многочис-

ленные зрители, чтобы присутствовать при этом последнем эпизоде драмы, а некоторые даже приносили хворост, чтобы поддержать пламя.

Однако взвешиватели из деревни Одерватер в Голландии прославились своей либеральностью; к их суду прибегали люди со всей Европы, зная, что обвинение в колдовстве никогда не будет подтверждено. Там и тут прибегали к испытанию водой. Связав бедолаге большие пальцы рук с большими пальцами ног, его бросали в предварительно освященную воду. Если подозреваемый оставался на плаву, его вина считалась доказанной, если же он честно шел ко дну, становилась явной его невиновность. Эта процедура имела и другой вариант: непричастность к колдовству устанавливалась в церкви погружением руки по локоть в кипящую воду. Иногда первыми признаками принадлежности к темным силам выступали миниатюрность, худоба, черные волосы на голове или теле. Именно они помогли в начале века разоблачить Клааса Ариенсзена и его жену Нееltье в Одерватере. Процессы над колдунами проходили в то время и в Шидаме, на острове Гёре. Но среди просвещенной общественности уже росло и силилось возмущение. Якоб Катс встал на защиту женщин, обвиненных в колдовстве. Ни одна из них не была казнена после 1595 года, а начиная с 1611-го практика судебных процессов над колдунами в Нидерландах вообще сходит на нет. Чего нельзя сказать о Европе в целом эпохи барокко. В Германии и Испании начинается самая настоящая «охота на ведьм», отличающаяся особой истеричностью, когда в колдовстве могли быть обвинены даже маленькие девочки. Среди женщин появилась практика самодоноса. Быть ведьмой сделалось даже чем-то модным. Мученическая смерть в эту эпоху приобрела характер садомазохистский. Но об эротической составляющей концепции Смерти в эпоху барокко мы ещё поговорим, но чуть ниже. Шарлатаны всех мастей колесили по Европе, предлагая порошки, помады и травы волшебного свойства. Власти относились к их коммерческой деятельности с настороженным спокойствием, пытаясь в то же время внести в нее некоторый порядок. Торговля снадобьями разрешалась (после уплаты сбора гильдии медиков) на рынках, ярмарочных полях и народных гуляньях, на которых живописные костюмы и зазывные прибаутки самозваных лекарей составляли дополнительное развлечение. Укутавшись в докторскую мантию с отложным воротником и нацепив парик, облаченный в пестрый костюм арлекина или вырядившийся в восточные одежды мошенник вырывал зубы, открывал секреты философского камня, расхваливал свой товар. На селе чудодейственные средства подобных обманщиков вызывали большее почтение, нежели лекарства, прописывавшиеся докторами и изготовлявшиеся аптекарями. Особенно популярным продуктом этой незаконной фармакологии стал так называемый «любовный порошок», который получил широкое распространение даже в армии.

В большинстве деревень имелся собственный костоправ или знахарь, умевший очищать кровь и сращивать переломы и лечивший хвори прикосновением либо чудодейственной силой своего дыхания. Во Франции вплоть до революции 1779 года верили, что все Бурбоны обладают силой чудодейственного исцеления от золотухи одним прикосновение руки.

Праздники эпохи барокко как воплощение снов и кошмаров

Именно в эту эпоху большую роль начинает играть церемониал, который является лишь общей ориентацией барокко на поэтику театральности. Театральность превращается в принцип существования. И если «Жизнь есть сон», как утверждал Кальдерон, то сон этот должен был быть представлен во всём своём причудливом блеске и в форме экстаза. Мир барокко – это мир крупных сил, которые играют с людьми как в шахматы. Люди в этом мире лишь куклы. Человек барокко – невольный актер, он принужден к лицедейству всей сущностью мира. Наиболее ярко театральность проявляется в кризисные, переходные эпохи, а барокко и было такой кризисной эпохой. Главный принцип театрализации жизни заключается в том, чтобы не быть самим собой, создать маску, стать другим. И в этом смысле важным для раскрытия противоречивой сущности барочной театральности может стать описание знаменитых венецианских карнавалов. Приведём подробное свидетельство о подобных празднествах по книге Питера Барбье «Венеция Вивальди – Музыка и праздники эпохи барокко». Он даёт следующее свидетельство современника относительно общей атмосферы праздника: «и без того привычное распутство достигало крайнего предела, все удовольствия поглощались до последней капли, люди погружались в наслаждение с головой. Весь город в масках: порок и добродетель неразличимы более, чем когда-либо, непрестанно меняя имя и обличье… Иностранцы и куртизанки тысячами съезжаются в Венецию от всех европейских дворов, оттого повсюду суета и суматоха… Меня уверяли, что последний карнавал посетили семь владетельных принцев и более тридцати тысяч прочих иностранцев, – извольте вообразить, сколько денег все эти люди привезли в Венецию». «Вероятно, – пишет П. Барбье, – радикальное различие между венецианским и прочими европейскими карнавалами заключалось – помимо необыкновенной продолжительности (различные праздники могли длиться по пять-шесть месяцев) – и в том, что в Венеции всякий не просто мог, но был обязан носить маску всюду: хоть на улице, хоть в гондоле, хоть в театре, в церкви, во дворце дожа, в игорном заведении, словом, везде. Все социальные барьеры при этом рушились, так что плебей становился князем, а знатная дама – пошлой девкой, и повсюду можно было видеть лишь сатиров вперемешку с маврами, королями, чертями, турками и, конечно, множеством персонажей итальянской комедии. Каждый день одно удивительное зрелище сменялось другим». Любой, равно патриций и подонок, мог, если позволял голос, притвориться существом другого пола – в соответствии с ситуацией и во избежание лишних подозрений. Даже любовные интрижки возвышались, как заметил Аддисон, до особенной изысканности: «В это время венецианцы, по природе серьезные, любят предаваться разного рода безумствам, знакомиться инкогнито и выдавать себя за какое-либо другое лицо… Подобные прятки и маскарады приводят к множеству любовных приключений, ибо венецианское ухаживание куда увлекательнее любого другого…» Пёлльниц тоже свидетельствует, что завязать отношения было очень легко: «Маскарадов здесь больше, чем где бы то ни было, люди носят маски и на улицах, и в театрах, и на балах – это любимое развлечение знати и простонародья. Посему любовных приключений множество, и нередко, будучи под маской, можно завести знакомство, которое при открытом лице было бы маловероятно». Изощренность венецианцев проявлялась не только в любовных победах. В описываемое время всеобщих увеселений повсюду устраивались также спортивные игры, самой знаменитой из которых был кулачный бой (*guerra dei pugni* или *pugnali*), часто изображаемый жанровыми живописцами и остававшийся популярным вплоть до 1705 года. Состязание устраивалось между жителями округов, *sestieri*: скажем, ставши плечом к плечу на мосту Кармини либо св. Варнавы и дождавшись сигнала, «Кастеллани» бросались на «Николетти» и пытались вытеснить с узкого мостика (перил тогда еще не было) и сбросить в канал сколь возможно больше обитателей

«враждебного» округа – а тем временем окна, террасы и лодки прямо-таки ломились от знатных особ обоего пола и простых обывателей, жаждавших не упустить ни малейшей детали воинственного зрелища. Иногда зрители присоединялись к игре и принимались метать в бойцов черепицу, кипяток, табуретки, домашнюю утварь и всё, что можно бросить; обычно при этом погибало до дюжины участников: кто-то тонул, кто-то захлебывался в грязи, кто-то бывал затоптан или задавлен падающими телами. В общем, как лаконично описывает граф де Кайлюс, «*pugnali*, то есть кулачные бои, сплачивают простолюдинов ближе всех прочих состязаний: происходят они летом, на мосту, бойцы почти голые, каждый отряд пытается удержать свою половину моста и занять чужую. Дело не обходится без нескольких смертей: мост узкий, кто-то тонет, кому-то проламывают голову». В масленичный четверг в некоторых частях города на волю выпускали быков: после отчаянной погони *popolani* старались спутать их веревками в тот самый миг, когда животные добегали до площади св. Павла и еще нескольких небольших площадей. Три быка приносились в жертву на Пьяцетте – ударом меча, под рев труб и грохот барабанов. В тот же день толпе изумленных зевак представлялась *vola*, «полет»: юноша с букетом цветов в руке соскальзывал, словно летел, с колокольни св. Марка к одному из окон дворца дожей – там он преподносил Его Тишайшему Высочеству букет или сложенные в его честь стихи, а затем возвращался наверх так же, как спустился, по веревке, словно бы летя по воздуху наподобие некого Ганимеда. Судя по всему, блистательнее всего подобный фокус был устроен во время карнавала 1727 года, описанного аббатом Конти: «В масленичный четверг одному из арсенальских достало храбрости во влекомой веревками гондоле забраться на колокольню св. Марка; на полпути он переменил одежду и сделал так, что его гондола словно бы плыла вверх. Подобного не совершалось уже более тридцати лет, и нужно быть сумасшедшим, чтобы затеять такое. Я смотрел с восторгом, но под конец прямо-таки дрожал от страха за этого юношу и был рад, когда он добрался до верхнего балкона колокольни».

В тот же четверг «Николетти» и «Кастеллани» начинали на площади св. Марка свои мавританские пляски и состязались в высоте акробатических пирамид, именуемых «Геркулесовы столпы»: используя положенные на плечи жерди, они ухитрялись построить пирамиду в четыре или пять ярусов с маленьким мальчиком наверху – затем мальчик бросался вниз, на руки подпиравших пирамиду мужчин, а все сооружение рушилось. Следующий день, последняя пятница карнавала, был днем, когда все поголовно обязаны были носить маски с утра до вечера. Тогда же на Пьяцетте сооружалось временное строение, *mac-china* (махина), служившая платформой для концертировавших оркестров и пусковой точкой для завершавшего карнавал грандиозного фейерверка. В масленичное воскресенье устраивалась травля быков – важный элемент карнавала в эпоху, когда варварство бывало не менее изысканным, чем наслаждение. В присутствии дожа и его свиты восемь быков, свободных либо удерживаемых привязанными к рогам веревками, пригонялись во двор дворца, где на них натравливали свору разъяренных псов. После безнадежной схватки еле живым окровавленным быкам отрубали головы огромным двуручным мечом, причем вся хитрость была в том, чтобы отрубить голову одним ударом и чтобы кровь не успела пролиться на землю. Вот такое «развлечение» венецианские мясниками ежегодно предлагали верховным властям. Наконец, наступал долгожданный понедельник, а за ним сырный вторник – кульминационные моменты день ото дня возраставшего общего возбуждения. Все лавки закрывались, и не было ни единого старика либо ребенка, пусть даже грудного младенца, на ком не было бы маски. Через площадь проносили гроб, сопровождаемый студентами, певшими пародийные псалмы, – то были похороны карнавала. По такому случаю вся Венеция впадала в неистовство нескончаемых увеселений, смеха, пения и танцев – и все это в калейдоскопическом мелькании маскарадных нарядов. Не устать от такого было невозможно, однако никто не жалел о днях безумия, когда часы церкви св. Франциски на Винограднике били полночь, – тем более, что ждать нового карнавала оставалось недолго. Таков был венецианский темперамент, естественно приспособленный

делить год между праздником и трудом, радостью и скорбью, грехом и раскаянием. Вот как пишет об этом аббат Конти: «Карнавал закончился, и в один миг все без малейшего затруднения перешли от отчаянных безумств к добропорядочной жизни: теперь проповеди иезуитов трогают их не меньше, чем недавно трогала музыка д'Амбревиля или пение Пьери. Машина движется точно так же, но в другую сторону, и в этом – характер народа, который любит быть до глубины души чем-нибудь потрясенным, но не особенно заботится, чту именно его потрясет…».

Чтобы понять, какой особый характер носили праздники эпохи барокко, достаточно вспомнить роман И. Лажечникова «Ледяной дом» и знаменитую сцену торжественной свадьбы карликов, которых на всю ночь собирались поместить в доме, вырезанном из льда при температуре -30 мороза. В «штате» царицы Анны Иоанновны насчитывалось около 20 карликов и карлиц. Среди них была и любимица императрицы – Авдотья Буженинова. Буженинова – это прозвище, полученное при дворе. По одной из версий, Анна Иоанновна нарекла её так в честь своего любимого блюда. Также есть версия, что карлица часто мазала тело жиром (то ли в качестве крема, то ли чтобы спастись от мороза).

6 февраля 1740 года царица, видимо по примеру Петра I, решила устроить свадьбу карлицы с разжалованным в шуты придворным Михаилом Голицыным. Для празднования правительница потребовала выстроить целый ледяной дворец между Адмиралтейством и Зимним дворцом, на Неве. Брачующихся доставили ко дворцу в клетке, вокруг которой прыгали шуты и карлики. В ледяную тюрьму их отправили на целую ночь, а тёплых вещей не дали – императрица была уверена, что и в –15, и в –40 градусов пару согреют «горячие объятия».

Не умерли Буженинова с Голицыным от холода (по слухам) благодаря тому, что находчивая жена нашла способ подкупить охранников, которые передали тёплые вещи.

Атмосферу праздников эпохи барокко прекрасно сумел передать и А.Н. Толстой в эпопее «Петр I». А в фильме «Ватель» рассказывается об известном мажордоме принца Конде во времена Людовики XIV. Этот выдающийся организатор праздников и маскарадов вынужден был совершить самоубийство лишь потому, что на кухню вовремя не доставили рыбу. Праздники эпохи барокко никак нельзя путать с тихими радостями под музыку вальсов И. Штрауса начала XIX века. Увеселения эпохи барокко всегда отличались неистовством, экстатикой и нарушением всех норм, что прекрасно и уловил Пётр I, который, можно сказать, под маской этих празднеств ломал устои патриархальной ещё во многом средневековой Росси. Иными словами, даже бесчисленные праздники эпохи барокко со всей своей пышностью несли в себе немало разрушительного, безобразного. После таких праздников из бесчисленных каналов Венеции вылавливали немалое количество трупов или находили их в узких переулках этого города и это не считая тех гостей, которые заражались во время празднеств сифилисом: город в дни торжеств был буквально наводнён проститутками. Ещё Наполеон называл Венецию не иначе, как «европейским борделем».

Ярким примером человека игрового типа эпохи барокко были монархи. Здесь стоит ещё раз вспомнить знаменитую Екатерину Медичи с её потрясающим лицемерием. Она как талантливый режиссер смогла устроить из свадьбы дочери, королевы Марго, и гугенота Генриха Наваррского настоящую «кровавую баню». Праздник получился в жанре «ходячих мертвецов». Вот так карнавал устроила эта итальянка на французском престоле! Видно, опыт венецианских торжеств не прошёл для неё бесследно. Но, в первую очередь, самым ярким актёром-монархом считается французский король Людовик XIV.

Он хорошо знал как играть короля во всем: всегда быть своим собственным зрителем, наблюдать за собой, не переставая действовать, хладнокровно обдумывая каждое слово и каждый жест. Это был человек театра, который готовит свои «эффекты», который задумывает и ставит «сцену», мастерски используя театральную машинерию. Тот, чьи внезапные импровизированные выступления скоро превратятся в систему, в стиль поведения короля-артиста. Тот,

у кого даже припадки гнева кажутся сыгранными, как на сцене, управляет Францией, как театром. Здесь следует напомнить, что знаменитая комедия Мольера «Мещанин во дворянстве» не являлась самостоятельным произведением. Постановочные сцены использовались как интермедии. А сам спектакль спектаклем и не был. Это было что-то вроде дефиле, во время которого король демонстрировал новые наряды и особенно чулки, модные подвязки и неизменные красные туфли на высоких каблуках. Король был без ума от своих точёных аристократических лодыжек, а Мольер – это всего лишь слуга, выполняющий монаршую волю. И, как Ватель, он мог совершить и самоубийство, если бы интермедии к очередной демонстрации модной одежды не были бы написаны.

Этот образ, образ короля-солнца, он продолжает формировать и требует от людей искусства воплощать его и популяризировать, что мы и имеем в случае с Мольером и его «Мещанином во дворянстве». Но правитель эпохи барокко – это большой любитель переодеваться. Он – настоящий законодатель мод. Ещё Екатерина Медичи смогла совершить целый переворот в моде французского королевского двора. Будучи маленького роста, она ввела в моду туфли на высоких каблуках. Нечто подобное в дальнейшем введёт в употребление и Людовик XIV. Считается, что именно Екатерине французы обязаны высокой кухней, развившейся при дворе под влиянием её итальянских поваров. Она же изобрела дамское седло – до нее женщины ездили верхом, сидя на своеобразной скамеечке, что было довольно неудобно. Екатерина же ввела в моду панталоны, позволявшие не только ездить верхом, но и прикрыться от простуд и грязи. Кроме того, Франция обязана ей балетом и узкими корсетами. Это были те самые балеты, из которых, в дальнейшем, и появился шедевр Мольера. Так при Екатерине Медичи, конец XVI века, придворные дамы при французском дворе должны были иметь талию не более 33 см. Корсеты из китового уса служили и ещё для одной цели – для декольте, в то время в моде было максимально смелое, максимально открытое декольте. В то время в моде была также совершенно белая кожа. Никакого загара, ни в коем случае! Дамы даже на улицу выходили со специальной маской, закрывающей лицо, такие маски чаще всего держались в зубах. Кожа должна быть белой, неестественно белой, а платье неестественно ярким. Плюс красная, максимально яркая красная помада на губах. Белое лицо, маска и ярко-красная помада на губах вызывали ассоциации со Смертью. Представить такую даму в окружении горы трупов после Варфоломеевской ночи, и картина ужасов Апокалипсиса явятся сами собой *(ил. 1)*.

Но подлинным мастером переодевания был, конечно, Людовик XIV. И мода эпохи барокко при дворе этого короля, действительно, граничила с уродством и отличалась особой неестественностью. Идеал женской красоты эпохи барокко полностью воплощает мадам де Монтеспан (фаворитка короля-солнце Людовика XIV), про которую даже в её эпоху иронично говорили, что она одета в «Золотое золото на золотом». Наряд женщины эпохи барокко в первую очередь состоял из корсета, без него просто никак, потом шла нереально пышная нижняя юбка на китовом усе, именно с помощью него она держала свой объём, китовый ус выступал здесь и в роли каркаса. Такие юбки иногда были объёмны до смехотворности, а кавалеры уж точно теперь вынуждены были держаться на почтительном расстоянии от своей дамы, ближе они просто не могли подойти. Поверх одевалось платье с длинным шлейфом. Причём нижняя юбка, обязательно более светлая, была видна из-под верхней, более тёмной, ведь она, нижняя юбка расходилась в стороны от лифа платья. В эпоху барокко в моду входят туфли на каблуке, а также перчатки, веера, зонтики и ювелирные украшения – обязательно с драгоценными и обязательно с крупными камнями.

Мужчинам в эпоху барокко также приходилось не сладко. Они носили штаны до колена, щедро украшенные кружевом рубашки. Кружево, вот ещё один символ эпохи барокко. Плюс длинные и обтягивающие ноги чулки. Мужчины также носили кафтаны длиной до колена с отложенным воротником или жабо. Банты – не мужской атрибут? Поверьте, в эпоху барокко

и банты, и кружево были обязательны для мужского костюма. Туфли и те носились с бантами, а также пряжками.

Плюс парики, пышные, напудренные парики носили как женщины, так и мужчины. Такие причёски были неимоверно пышны и не менее неимоверно высокими. А ещё в этих париках очень часто заводилась мошкара или даже мыши, всё зависело от объёма головного убора. И голова в таком одеянии ужасно чесалась, а для этого были специальные палочки, с помощью которых и дамы, и кавалеры, могли чесать себе голову во время балов и официальных приёмов. Идеалом мужской красоты этого времени считается мужественный и галантный, в тоже время воинственный придворный (большое влияние имеют военные, в связи с затяжной тридцатилетней войной). Галантному кавалеру пристало умело танцевать, быть прекрасным наездником и стрелком. Таким идеалом был, конечно же, сам король Людовик XIV.

Женщина должна быть величественна и жеманна, грациозна и кокетлива. Она обладала изящными манерами и стройной фигурой.

В первую половину XVII в. значительное влияние на моду оказывает Тридцатилетняя война, во вторую – личность и возраст Короля-Солнца. Вся жизнь французского двора подчинялась строго регламентированному порядку и этикету. Придворные и король разыгрывали огромный и бесконечный спектакль, где главным действующим лицом был Людовик XIV.

Многообразие вещей женского и мужского гардероба в эпоху барокко продолжает расти, преобладают распашные и драпирующиеся виды одежды. Наиболее популярными тканями у знати и придворных в этот период были атлас, шелк, муар, тафта, газ, а также тонкая шерстяная ткань. Барокко возвело кружево в культ. Они используются не только на воротниках и манжетах, но и передниках, чепцах, чулках и обуви. Набирает популярность гипюр. Продолжали использовать бархат, сукно.

В моду вернулась вышивка, под влиянием «версальских мод» широко распространился гобелен, который стали активно использоваться в интерьере, декоре мебели и костюмов. Ленты, шнурки, галуны, петли по-прежнему служат украшениями как женской, так и мужской одежды.

Мужская мода в течение XVII в. несколько раз менялась. Нижней одеждой по-прежнему являлась сорочка, которая шилась из тонкого сукна с кружевными воротником и манжетами. На ноги надевали длинные панталоны, украшенные лентами и разрезами, и шелковые чулки.

Поверх надевался пурпуэн и штаны различной длины. Пурпуэн состоял из короткой, до талии спинки и удлиненного переда с мысом и застегивался на груди пуговицами. К лифу пришивалась баска из трапециевидных клиньев. Рукава пурпуэна украшались эполетами. Сам пурпуэн украшался отложным воротником и кружевами, бантами и галунами.

Верхней одеждой служил плащ с квадратным воротником, который набрасывали на одно плечо и завязывали на шнурок. Плащи были в форме полукруга различной длины, для разной погоды (например, подбитый мехом) и различных случаев.

В среде военных наиболее популярной одеждой стала куртка – казак. Это своеобразный гибрид плаща и кутки, снабженный большим количеством пуговиц (до 150 штук). С помощью пуговиц такой плащ можно было задрапировать различными способами. Другой одеждой военных был «кабан» – одежда прямого покроя с разрезом на спине (для удобства) и с откидными рукавами. Дополняли костюм перчатки с раструбами.

Неотъемлемой частью одежды дворян была шпага, которая крепилась перевязью. Перевязь надевали через правое плечо, она могла быть парчовой или ременной.

В середине XVII в. в период так называемой «детской моды» (период малолетства Людовика XIV) появляются новшества в мужском костюме.

Теперь костюм состоял из короткой и свободной курточки, сшитой наподобие распашонки – брасьер, с короткими до локтя рукавами и штанами–рэнгравами, широкими как шаровары. Поверх штанов надевалась короткая юбка, которую носили низко спущенной, так что

виднелась полоска рубашки. Весь наряд отделан был оборками, бахромой, лентами, кружевом и бантами.

Позже, к концу XVII в. мужчины стали носить кафтан жюстокор (от фр. just au corp – близко к телу). Под кафтан надевали весту, которая не имела рукавов и играла роль жилета. Это была распашная одежда, длиной до колена, прилегающая к телу и имеющая расширения к низу. Подпоясывался кафтан поясом-шарфом. Рукава имели расширения и отвороты. Новшеством жюстокора были прорезные карманы. На шею повязывали кружевной воротник галстук. Штаны также претерпели изменение. Бархатные штаны кюлоты (иногда шерстяные или шелковые) имели длину до колена и разрезы с застежками.

Претерпела изменение и обувь, если в первой половине мужчины носили повсеместно сапоги, то во второй половине – их сменили туфли с высокими каблуками.

Женская одежда, как и прежде, в начале XVII в. состояла из двух платьев. Нижнее – котт, длинное, легкое, светлое, с декольте, на корсете и каркасе и с узкими длинными рукавами.

Верхнее платье роб – распашное, тяжелое, темного цвета и с завышенной талией и имело каркасную основу. Лиф платья был узким и застегивался на пуговицы (аристократки вместо пуговиц использовали драгоценные подвески). Декольте имело форму прямоугольника или овала. Костюм дополнял отложной воротник, украшенный кружевами. Рукава платья, зауженные и перехваченные лентой в нескольких местах, также украшались кружевами и высокими отложными манжетами. Верхней женской одеждой служили пелерина или длинное манто с капюшоном, подбитое мехом.

В общем, для всей женской одежды этого времени были характерны большие объемы.

С середины века, женская одежда начинает меняться.

Большое влияние на женскую моду во Франции во второй половине XVII в. оказывают фаворитки короля.

Например, Луиза де Лавальер *(ил. II)* была скромна, что нашло свое отражение в ее туалетах. Она тяготела к семейной жизни, и большое внимание уделяла домашней одежде, в это время появились домашние платья со слабой шнуровкой, халаты, домашние туфли без задника. С другой стороны, она увлекалась охотой, и в женской одежде впервые появился костюм для верховой езды – амазонка.

Другая метресса короля – маркиза де Монтеспан *(ил. III)*, любила роскошные наряды из парчи и шелка с золотыми кружевами и тяжелой отделкой. Она вернула в моду шлейфы (забытые со времен Средневековья). Сменившая ее фаворитка герцогиня де Фонтанж *(ил. IV)* обожала кружева, ленты и банты. Она ввела в моду прическу а-ля Фонтанж, украшенную кружевной повязкой. В моду вернулись тонкие и светлые шелковые ткани.

Последняя метресса короля – мадам де Ментенон *(ил. V)*, ставшая впоследствии морганатической супругой Людовика XIV, предпочитала скромные простые наряды показной роскоши. Она ввела в моду ткани в полоску, клетку и горошек (ткани в мушку). При ней утвердилась сезонность в костюмах, об этом предупреждали заранее модные листки. Она ввела в употребление кружевные зонтики, страшась загара, маски (для того, чтобы дамы могли посещать театр, скрывая краску лица, в случае скабрезностей на сцене), язык веера (зародившийся при испанском дворе).

Несмотря на частые изменения в женской моде, в целом в костюме оставались три неизменные вещи: двойная юбка, состоящая из модеста и фрипона, нижняя юбка – «секрет» и шлейф.

Фрипон – нижняя прямая, глухая юбка-колокол. Форму придавала волосяная прокладка. Модест – верхняя юбка – объемная, украшенная драпировками и шлейфом.

Платье приобретает квадратное декольте и узкие рукава ¾ с кружевными оборками. Воротник исчезает. Перчатки, палантины и муфты дополняют наряд.

Обувь, как и одежда в этот период очень разнообразна: преимущественно на каблуках, с пряжками и бантами. Носки туфель могли быть как квадратными, так и заостренными. Помимо кожи, для изготовления обуви использовались парча и атлас, а также расшитая ткань.

Прически мужчин и женщин были многообразны, основным же новшеством этого века были парики. В целом, можно сказать, что все прически состояли из затейливо уложенных локонов.

Основным головным убором и мужчин, и женщин была шляпа с большими полями, чепцы, капоры и кружевные наколки периодически входили в моду. Как мы видим, даже мода была подчинена основному эстетическому принципу барокко – принципу театральности. Приметой времени могут служить драгоценные пряжки для одежды и обуви. Наличие в костюме многочисленных драпировок требовало различных заколок. Раньше использовали аграфы, теперь их заменили броши, которые впервые вошли в обиход именно в эпоху барокко. Крупные декоративные броши, декорированные яркими камнями – изумрудами, рубинами, сапфирами, жемчугом, – украшали декольте корсажа и подчеркивали осиную талию дамы. Небольшие броши-розетки, оформленные драгоценными камнями, скрепляли модные тогда бессчетные прорези на платьях. Но, пожалуй, наиболее характерны для «стиля роскоши», как порою называют искусство этого времени, были усыпанные камнями ажурные «броши-склаважи» – их прикрепляли к шейной ленте и акцентировали ими глубокие декольте.

Все броши того времени в соответствии с барочной модой имели пышные, строго симметричные формы и были обильно украшены глубокими по цвету драгоценными камнями.

В ювелирном искусстве наиболее яркое развитие стиль барокко получил в работах французских мастеров, поставщиков двора Людовика XIV. Правление Короля-Солнца (1643-1715) стало апогеем абсолютной власти, и для оформления этой власти требовалась достойная оправа.

Самые искусные ювелиры, также, как и лучшие мастера других видов искусства, стекались к французскому королевскому двору. Интересно отметить, что золотых дел мастера пользовались там особыми привилегиями, не случайно только им и живописцам было разрешено высочайшим указом носить шелковые чулки, что до той поры позволялось лишь дворянам.

В результате деятельности работавших при французском дворе художников и мастеров сложились характерные особенности, а также те формы и элементы декора, которые отличают искусство барокко. Эмоциональному содержанию этого стиля присущи, прежде всего, яркая помпезность и сдержанное величие. Но вместе с тем в соответствии со вкусами того времени он экспрессивен и жизнерадостен, что ясно просматривается как в архитектурных сооружениях, так и в произведениях декоративно-прикладного искусства – в динамике их силуэтов, игре света и тени, пышности и сочности декора, сложности криволинейных очертаний.

В орнаменталистике барокко преобладали тяжелые гирлянды цветов и плодов, раковины и волюты, мотивы аканта, прихотливых бантов, картушей, двойного завитка в виде буквы «С».

Открытую шею дамы обвивали нитями прекрасного жемчуга, очень модного в эпоху барокко.

Театральное искусство, как и сама театральность, немыслимо без риторики, без искусства «правильно говорить». И театральная риторика проникала и в архитектуру эпохи барокко. Королевский дворец превращался в своеобразные театральные подмостки или декорации. Отсюда любовь к расписным потолкам, к этой картине нереального, выдуманного рая, присутствующего непосредственно в доме. В архитектурной планировке дворца сценографическая диспозиция играла важную роль. Восприятие строения начинается на парадной лестнице и далее при дальнейшем движении зрителя вглубь здания действует архитектурная режиссура: «подобно тому, как в хорошей речи слушатель движется от одного смыслового эффекта к дру-

гому, так и здесь выстроены зрительные эффекты, постепенно раскрывающиеся для посетителя. Так же как диспозиция внутри помещения служит иерархическому структурированию придворной жизни, так и фасад здания обращен к зрителям с целью произвести на них впечатление или вызвать благоговение перед хозяином дворца» (Л.В. Чеснокова «Театральность искусства эпохи барокко»).

По законам театральной риторики выстраивается и примыкающий ко дворцу парк. Ярким примером тому может служить Версаль. Вот, что пишет по этому поводу Д.С. Лихачёв: «Всем известны радиальные построения аллей, знаменитая трёхлучевая композиция садов Версаля. Но очень редкому посетителю Версальского парка известно, что это не просто архитектурный прием, раскрывающий внутренние виды в саду и вид на дворец, а определенная иконологическая система, связанная с тем, что Версальский парк был посвящен прославлению «короля-солнца» – Людовика XIV. Аллеи символизировали собой солнечные лучи, расходящиеся от площади со статуей Аполлона – некоей ипостаси не только солнца, но самого «короля-солнца». Понятно, что король, как самый главный актёр в этой пьесе, даже парк делает необходимым антуражем для своих «выходов» в свет».

Мода на карликов и уродов в эпоху барокко

«Кому в наши дни известно слово «компрачикосы»? Кому понятен его смысл?» – французский писатель Виктор Гюго написал эту фразу в XIX веке. А в XXI веке это слово известно, пожалуй, только любителям книг самого Гюго, описавшего страшные дела этой шайки, наводившей страх на всю Европу.

Судьба Гуинплена, героя знаменитого романа Гюго «Человек, который смеется», поражает и ужасает вот уже ни одно поколение читателей. С содроганием они знакомятся с жизнью этого человека. Маленьким мальчиком он попал в руки компрачикосов, которые изуродовали его – разрезали рот таким образом, что с него никогда не сходила страшная улыбка. Но самое жуткое в этом трагическом сюжете то, что и в действительности происходили не менее, а порой и более трагичные истории.

Так кто же они – *компрачикосы*? В переводе с испанского языка это слово буквально значит «Покупатель детей». Продавцов этого живого товара находилось достаточно: «начиная с бедняка-отца, освобождавшегося таким способом от лишнего рта, и кончая рабовладельцем, выгодно сбывавшим приплод от принадлежащего ему человеческого стада». Покупка производилась с определенной и отвратительной целью.

Вот как об этом написал Гюго: *«Компрачикосы представляли собой необычайное и гнусное сообщество бродяг. Компрачикосы вели торговлю детьми. Они покупали и продавали детей. Но не похищали их. Кража детей – это уже другой промысел. Что же они делали с этими детьми? Они делали из них уродов. Для чего же? Для забавы».*

Писатель подробно обрисовывал методы, с помощью которых из нормальных человеческих существ получались невообразимые монстры, созданные на потеху публике: *«Существовали подлинные мастера этого дела. Из нормального человека делали уродца. Человеческое лицо превращали в харю. Останавливали рост. Перекраивали ребенка наново. Искусственная фабрикация уродов производилась по известным правилам.*

Это была целая наука. Нормальный человеческий взор заменялся косоглазием. Гармония черт вытеснялась уродством. Там, где бог достиг совершенства, восстанавливался черновой набросок творения. Фабрикация уродов производилась в большом масштабе и охватывала многие разновидности. *Компрачикосы* подвергали обработке детей так, как китайцы обрабатывают дерево. У них, как мы уже говорили, были свои секретные способы. У них были свои особые приемы. Это искусство исчезло бесследно. Из рук компрачикосов выходило странное существо, остановившееся в своем росте. Оно вызывало смех; оно заставляло призадуматься. Компрачикосы с такой изобретательностью изменяли наружность ребенка, что родной отец не узнал бы его. Иногда они оставляли спинной хребет нетронутым, но перекраивали лицо. Они вытравляли природные черты ребенка, как спарывают метку с украденного носового платка. У тех, кого предназначали для роли фигляра, весьма искусно выворачивали суставы; казалось, у этих существ нет костей. Из них делали гимнастов. Компрачикосы не только лишали ребенка его настоящего лица, они лишали его и памяти. По крайней мере, в той степени, в какой это было им доступно. Ребенок не знал о причиненном ему увечье. Чудовищная хирургия оставляла след на его лице, но не в сознании. В лучшем случае он мог припомнить, что однажды его схватили какие-то люди, затем – что он заснул и что потом его лечили. От какой болезни – он не знал. Он не помнил ни прижигания серой, ни надрезов железом.

На время операции компрачикосы усыпляли свою жертву при помощи какого-то одурманивающего порошка, слывшего «волшебным средством, устраняющим всякую боль». Дети, подвергнутые этой операции, становились редкостным товаром. Их покупали для развлечения и монархов, и простолюдинов. Одни из них жили во дворцах, скрашивая жизнь пресыщенных царственных особ, а другие передвигались из города в город, развлекая шумные толпы зрите-

лей на больших площадях… Компрачикосы покупали детей в раннем возрасте, в два-три года, когда человека еще можно было «перекроить» по зверскому замыслу.

В это время почти при всех королевских дворах появляются карлики. Мода на карликов была повсеместной.

В те времена при дворах в Испании, Франции, Англии и Германии бытовала мода на карликов-шутов и цирки уродцев. Знатные особы с удовольствием покупали за значительные суммы «природные аномалии» на потеху себе и гостям. Карлики-шуты *(ил. VI–VIII)*,. «Золотым веком» карликов в Европе была эпоха Возрождения. Каждый двор, будь то королевский, княжеский или принадлежащий аристократу, настоятелю монастыря, попросту не мог обойтись без присутствия в нем карлика в роли придворного шута.

Карлик-шут мог говорить что хотел и когда хотел: такова была его привилегия. Временами исключительно едкие замечания глубоко задевали сознание господина, открывая правду, которую другие придворные и слуги не смели ему выложить. Такие карлики всегда имели доступ к королям, фамильярно обращались с суверенами и могли говорить без разрешения. Были придворные карлики, которые не были шутами, но имели другие специфические задания. Например, бить в костельные колокола, дуть в рожок во время турниров, оповещать гостей или удерживать коня во время торжеств. Маленькие люди служили также пажами, посланцами, поверенными, а временами и шпионами, чтобы выявлять разного рода интриги.

Парадоксально, но самым известным из придворных карликов был слабоумный, вдобавок ко всему очень уродливый Николас Ферри, прозванный «Деточка». Он служил при дворе Станислава Лещинского, князя Лотарингии и тогдашнего короля Польши. Все его современники в один голос утверждали, что Ферри не обладал ни рассудком, ни умом. Трудно себе представить, как ему удалось добиться любви своего господина. Когда он умер в 1764 году в возрасте 23 лет, князь приказал похоронить его в великолепной гробнице. Екатерина Медичи держала при французском дворе более 80 карликов, которые жили в Лувре. Филипп V, король Испании, симпатизировал карликам, и его придворный художник Веласкес увековечил их в нескольких своих великих полотнах.

Любовь к карликам при итальянских дворах граничила с манией. Все известные семьи – Феррари, Висконти, Медичи и другие – содержали огромное число карликов. Не уступали им и служители церкви. Например, папа Лев X, или кардинал Вители, однажды дал скандально известный обед, обслуживаемый тридцатью четырьмя карликами. После этого всем князьям на определенное время было запрещено принимать карликов на службу.

На протяжении всей эпохи барокко британские острова изобиловали карликами. Королевская любовь к ним продержалась вплоть до XIX века. Ричард Гибсон, миниатюрист, был официальным придворным художником короля Карла I. Необычный Джеффрей Хадсон, родившийся в 1619 году, был гармоничным карликом и подарен Генриэтте Марии, жене Карла I, княгиней Букингемской. Хадсон до такой степени восхвалял свою отвагу и предприимчивость, что сам сэр Вальтер Скотт сделал его одним из главных героев в повести «Певериль со взгорья». Дважды пойманный и проданный в неволю, он каждый раз спасался королевой, которая платила крупные суммы за его возврат. Взамен за такую королевскую преданность, породившую злословье, он подался за ней во Францию, куда она вынуждена была бежать в связи с событиями английской революции. Во время пребывания во Франции Хадсон был обижен одним аристократом по имени Крофте. Джеффри вызвал его на поединок и выиграл, что значительно подняло его престиж.

После серии живописнейших приключений Хадсон был заключен в Гейтхауз, где и умер в возрасте 63 лет.

В XVIII столетии в Англии гостил еще один необычайный карлик – Йозеф Бураловский. Родившийся в Польше в 1739 году, при рождении был ростом только 22 см, а за первые шесть лет жизни вырос всего лишь до 45 см. Его окончательный рост едва достигал 70 см. Очень

интеллигентный, в возрасте 18 лет он уже легко говорил на пяти языках. Йозеф был великолепным пианистом и, женившись на женщине нормального роста, отправился в концертное турне по Европе. Вероятно, он понимал, что люди приходили смотреть не на пианиста, а на карлика прежде всего, но все равно был доволен возможностью посмотреть вместе с женой на мир. Один французский критик писал о нем: «Природа нашла сама себя в миниатюрной фигуре этого Великолепного человека». После возвращения из путешествия он был принят Георгием IV в Букингемском дворце, потом поселился на постоянное место жительства в местечке Бургхам в Англии. Там он описал историю своей жизни, назвав ее «Памятники славного карлика, описание его рождения, супружества и путешествий, им самим же написанное». Князя Валии так занял этот манускрипт, что он велел издать его в виде книжки за свои средства. Бураловский умер в 1837 году в довольно пожилом возрасте.

Глава II
Искусство эпохи барокко

Бальтасар Грасиан и философское оправдание «священного безумия» художника

Испанский философ Бальтасар Грасиан – фигура весьма примечательная. Именно он в своём знаменитом трактате «Остроумие, или искусство изощрённого ума», по сути дела, оправдал так называемую *эстетику безобразного*. Историками литературы книга Грасиана обычно оценивается как наиболее значительное и программное произведение для эстетики эпохи барокко. «Искусство изощренного ума» Грасиана в этом смысле сопоставимо с «Поэтическим искусством» Буало, художественной программой классицизма XVII в.

Современного читателя не может не удивить в этом трактате то, что высшим основанием искусства слова – больше того, высшей ступенью прекрасного в сфере всего духовного творчества, включая и искусства изобразительные, даже религиозную мысль, откуда чаще всего берутся примеры, – стало у Б. Грасиана «остроумие», одна из разновидностей комического, занимающая в художественном творчестве периферийное, даже переходное место. Получается, что малое, незначительное по воле Грасиана выводится на первый план и становится доминантой, основным принципом искусства. Остроумие, по его понятиям, – это высшая творческая сила.

Синонимами к понятию остроумия обычно служат у Грасиана изобретательность, новаторство: «необычное мастерство изощренного ума и великая способность создавать нечто новое».

Эстетический трактат Грасиана открывается декларацией: *«Продолжать начатое легко, изобретать трудно, а по прошествии стольких веков – почти невозможно, да и не всякое продолжение есть развитие»*, декларацией, явно направленной против академической традиции в эстетике и искусстве, против банального «подражания – со всеми недостатками заменителя и отсутствием разнообразия» (I) *«Восхищает только талант оригинальный»* (LI), изобретательная «смелость таланта» в «условном, вымышленном» (XV). Искусство барокко было для современников модернистским «новым стилем», еретически отказавшимся от традиционных форм, норм, правил, и воспринималось как «неправильное» (откуда и название «барокко»), а противниками осуждалось как причудливая погоня за новизной, модное оригинальничанье. С модернизмом барокко схоже ещё и потому, что тот же Грасиан говорит о необходимом безумии настоящего художника. *«Всякому великому таланту присуща крупица безумия»*, – пишет в своём трактате испанский мыслитель XVII века, словно предвосхищая тем самым и творчество Ф. Кафки, и русских обэриутов (Даниил Хармс, например, и скандальный Казимир Малевич). Грасиан в данном случае лишь вспомнил известный уже древним элемент «священного безумия» в художественном творчестве.

Но если остроумие, по Грасиану, является важнейшим философским первоэлементом, без которого невозможны ни поиски истины, ни эстетическое наслаждение, ни риторическое, выражение и этой красоты, и этой истины в слове, то как же всё-таки понимает это самое остроумие первый теоретик барокко? Суть остроумия, по Грасиану, состоит в «изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума». И в этой, на первый взгляд, простой фразе заключён, в буквальном смысле, революционный смысл. Если Платон и Аристотель говорили о подражании природе, о главенствующем принципе, то есть мимесисе, то Грасиан отрицает этот принцип и всё сводит

к «единому акту разума», то есть к особенностям самой творческой личности, к оправданию «священного безумия» творца-художника, которого в данном случае мыслитель ставит на одну плоскость с самим Всевышним Творцом. В результате получается, что художник и есть Бог, но Бог, время от времени впадающий в состояние «священного безумия». Вот это и есть теоретическое оправдание существования мира по воле «больного моллюска», оправдание всего неправильного, уродливого, диспропорционального. И безобразное, как нечто противопоставленное красоте, суть которой заключается в строжайшем соблюдении пропорций, будет для эстетики барокко чем-то весьма необходимым. Но почему отказ от принципа подражания, или мимесиса, оказался таким революционным? Дело в том, что в античной эстетике подражание является основным принципом творческой деятельности художника. Исходя из того, что все искусства основываются на *мимесисе*, саму сущность этого понятия мыслители античности истолковывали по-разному. Пифагорейцы полагали, что музыка подражает «гармонии небесных сфер»; Демокрит был убежден, что искусство в широком его понимании (как продуктивной творческой деятельности человека) происходит от подражания человека животным (ткачество от подражания пауку, домостроительство – ласточке, пение – птицам и т. п.). Более подробно теория *мимесиса* была разработана Платоном и Аристотелем. При этом термин *«мимесис»* наделялся ими широким спектром значений. Платон считал, что подражание составляет основу всякого творчества. Поэзия, например, может подражать истине и благу. Однако обычно искусства ограничиваются подражанием предметам или явлениям материального мира, и в этом Платон усматривал их ограниченность и несовершенство. Собственно, эстетическая концепция *мимесиса* принадлежит Аристотелю. Она включает в себя и адекватное отражение действительности (изображение вещей такими, «как они были или есть»), и деятельность творческого воображения (изображение их такими, «как о них говорят и думают»), и идеализацию действительности (изображение их такими, «какими они должны быть»). В зависимости от творческой задачи художник может сознательно или идеализировать, возвысить своих героев (как поступает трагический поэт), или представить их в смешном и неприглядном виде (что присуще авторам комедий), или изобразить их в обычном виде. Цель *мимесиса* в искусстве, по Аристотелю, – приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познавания предмета. Художники поздней античности, как правило, выделяли один из аспектов аристотелевского понимания мимесиса. Так, в эллинистической теории и практике изобразительных искусств господствовала тенденция создания иллюзорно-натуралистических изображений (например, «Телка» Мирона). В средние века миметическая концепция искусства уступает место образно-символической, а сам термин *«мимесиса»* наполняется новым содержанием. У Псевдо-Дионисия Ареопагита, например, «неподражаемым подражанием» назван символический образ, «по контрасту» обозначающий умонепостигаемый архетип. Как мы видим, именно мимесис, идущий от греческой традиции, давал художнику вектор, уводил его в сторону объективного существования как небесной, божественной красоты и гармонии, так и божественной истины. У Грасиана же сам художник и замыкает на себе все устремления. Истина и красота определяются не внешним, высшим, горним, космическим, а лишь его вкусом, его прихотью, если хотите. Остроумие, по Грасиану, тоже имеет свои доказательства, но если в логических главное – убедительность, а в риторических – красноречие, то здесь главное – красота «самой мысли». И «чем красота является для глаз, а благозвучие для ушей, тем для ума является остроумие». А стало быть, в сфере проявления ума эстетически «царит острая мысль, повелевает остроумие». Теперь для художника совершенно неважно, какой предмет он выберет для своего творчества: высокий или низкий, прекрасный или безобразный. Главное, чтобы выбранный материал давал пищу для воображения, потому что «нет такой бедной материи, чтобы изобретательный ум не нашёл в ней себе добычи». Здесь следует, правда, оговориться и отметить, что родиной барокко явилась не Испания, а Италия, и принцип остроумия как проявления основного типа мышления эпохи

был сформулирован до Грасиана такими итальянскими мыслителями, как Эммануэле Тезауро (Emanuele Tesauro, 1592-1675) в его трактате «Подзорная труба Аристотеля» («Il cannocchiale aristotelico», 1670), в котором уже была критика аристотелевской поэтики. Э. Тезауро утверждал примат риторики над поэтикой, барочный концептуализм и теорию остроумия. Метафора, по его мнению, является универсальной категорией художественного творчества, теория метафоры-кончетто. Именно этот философ впервые сформулировал в чём состоит сущность и назначение искусства барокко. Другим итальянским теоретиком барокко является Маттео Пеллегрини (Matteo Pellegrini, 1595-1652). Его трактат «Об остротах, которые к душевным, живительным силам и понятиям взывают» (1639) призывает к утверждению концепции остроумия и «удивительного». В трактате «Истоки остроумия, касающиеся искусства» (1650) даётся определение основных установок барочной стилистики.

Музыка эпохи барокко в свете эстетики безобразного

Все знают великих представителей музыки эпохи барокко: Вивальди, Бах, Гендель. Их музыкальные произведения никого не могут оставить равнодушными. Фуга Баха ре минор давно уже стала настоящим хитом, продолжающим завоёвывать сердца слушателей. То же самое можно сказать и о знаменитых «Временах года» Вивальди. Эта музыка, кажется, написана нашим современником. А «Сарабанда» Генделя не случайно стала лейтмотивом великой картины С. Кубрика «Барри Линдон». О музыке барокко был написан прекрасный роман Паскаля Киньяра «Все утра мира». Этот роман посвящён малоизвестному композитору эпохи барокко Сент-Коломбу. Книга французского писателя – это рассказ об одинокой жизни великого художника, о музыке и искусстве, как о смысле жизни и единственной радости, о музыке, способной призвать даже мёртвых к беседе. И, на наш взгляд, это и является самой главной ведущей целью всей музыки барокко, музыки, которая, по сути дела, по-новому открыла всю глубину минорной тональности для своих слушателей. Около 1600 года определение, что такое тональность, было в значительной мере неточным, субъективным. Именно барокко внесёт в эту часть теории музыки определённую ясность. Не случайно в романе Паскаля Киньяра великий мастер игры на виоле пишет свои шедевры под очень выразительными названиями: «Слёзы», «Лодка Харона», «Гробница скорби». Барочная музыка стремилась к более высокому уровню эмоциональной наполненности, чем музыка Ренессанса. Сочинения барокко часто описывали какую-то одну, конкретную эмоцию (ликование, печаль, набожность и так далее). В это время была очень популярна так называемая теория аффектов – музыкально-эстетическая концепция, распространённая в Европе в конце эпохи Возрождения и в эпоху барокко. Барочная теория аффектов восходит к этическим теориям греческой античности, которые определяли, как вызывать (не только с помощью музыки, но также поэзии, театра, танца и др.) у человека определённые эмоциональные состояния (радость, печаль, страдание и т.д.) с помощью различных средств художественной выразительности. Согласно теории аффектов Нового времени музыка, с одной стороны, призвана возбуждать в человеке различные состояния души, с другой – сама изображает их. Афанасий Кирхер (1650) указывал 8 основных аффектов, которые способна возбуждать в человеке музыка: желание, печаль, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие и святость. Передача конкретных аффектов подразумевала использование одних и тех же (установленных теоретиками) средств музыкальной выразительности – гармонии, инструментовки, ритма, темпа и т.д. Судя по всему, печаль и восторг легли в основу теории тональности и определили собой наличие минора и мажора, печали и восторга, которые вобрали в себя и отвагу и святость, а также гнев и величие. В. Романе П. Киньяра «Все утра мира» эта концепция выражена следующим образом: «Один из его учеников, Ком Ле-Блан старший, рассказывал, что Сент-Коломб достиг величайшего совершенства в игре на виоле, уподобив ее звуки всей гамме человеческих голосов, от вздоха юной женщины до рыдания старика, от воинственного клича Генриха Наваррского до нежного сопения ребенка, увлеченного рисованием, от прерывистого стона, какой исторгает иногда наслаждение, до затаенного, почти неслышного, а, стало быть, едва отмеченного аккордами дыхания человека, всецело погруженного в молитву». Умеренность явно не подходила музыкальной стилистике барокко. Заметим, что Афанасий Кирхер был известным учёным-иезуитом. Он обладал необычайным авторитетом в эту эпоху и был общепризнанным эрудитом, обладавшим всесторонними знаниями в самых различных областях, включая и музыку. Правда, эти знания носили, если так можно выразиться, ярко барочный характер, то есть были мало структурированы, оторваны от конкретного опыта и спонтанны. Не случайно впоследствии учёные, принадлежавшие к ньютоно-картезианской парадигме, высмеют этого знатока-иезуита и даже обвинят в сумасшествии. Афанасий Кирхер брался за всё без разбору. Он даже по указанию папы римского взялся за расшиф-

ровку египетских иероглифов, но предложил при этом принцип связать египетскую письменность с письменностью коптов, что лишь запутало египтологию, которая сделала прорыв лишь с открытием в 1799 году знаменитого «розеттского камня», или плиты, с выбитыми на ней тремя идентичными по смыслу текстами. Древнегреческий был хорошо известен лингвистам, и сопоставление трёх текстов послужило отправной точкой для расшифровки египетских иероглифов. Предложенный же Кирхером метод уводил в никуда. И так было почти со всеми его открытиями. Но особенно любезен был этот учёный-иезуит сильным мира сего за то, что умел устраивать великолепные фейерверки, столь любезные в эпоху барокко, в эпоху, когда развлечения и праздники превратились в смысл жизни.

И лишь в эпоху постмодернизма он получит своё оправдание в романе «Там, где тигры у себя дома» Жан-Мари Бла де Роблеса. В этой странноватой фигуре эрудита, чем-то напоминающего знаменитый персонаж из сказки А.Н. Толстого «Буратино» Дуремара или Гаспара Арнери из романа «Три толстяка», по мнению постмодернистов, воплотилось то, что они впоследствии назовут «кризисом рациональности», или, если хотите, шизофреничной составляющей, согласно теории Ж. Деррида. Известно, что к концу жизни А. Кирхер, действительно, сошёл с ума и принялся всерьёз исследовать собственные экскременты. Видно, у барокко и эстетики XX века есть немало общего. Но об Афанасии Кирхере как о ярком представителе барокко мы поговорим чуть позже. Вернёмся к фуге и музыке этого периода.

Именно фуга станет одной из основных музыкальных форм эпохи барокко. Она, как никакая другая музыкальная форма будет соответствовать теории аффектов А. Кирхера, учёного, чьи так называемые открытия балансировали на грани сумасшествия. Иоганн Себастьян Бах считается величайшим сочинителем фуг. В течение жизни он часто принимал участие в соревнованиях, где участникам предоставлялись темы, на которые они должны были немедленно сочинить и сыграть фуги (на органе или клавесине). Бах часто включал фуги в разные камерные произведения, например, известный Концерт для двух скрипок ре минор. Наиболее известными циклами фуг Баха являются «Хорошо темперированный клавир» и «Искусство фуги» для клавесина. «Искусство фуги» является циклом фуг (а также 4 канонов) на одну тему, которая постепенно преобразуется по ходу цикла. «Хорошо темперированный клавир» состоит из двух томов, написанных Бахом в разные периоды жизни. Каждый том содержит 24 прелюдии и фуги во всех мажорных и минорных тональностях. Кроме упомянутых произведений, Бах написал очень много отдельных фуг, а также включал элементы фуг в другие свои произведения. Многие произведения И. Баха были написаны в минорной тональности, например, знаменитая фуга ре минор. Эта же тональность является ведущей и в «Хорошо темперированном клавире», в знаменитых «Страстях по Матфею», в концертах для скрипки соло и скрипки с оркестром и т.д.

Но почему именно минор будет столь любезен Баху? Вернёмся опять к А. Кирхеру. Этот выдающийся по-своему иезуит был человеком глубоко верующим. Он изо всех сил пытался соединить веру и науку. И веру в Бога он ставил в основу любого своего исследования. Когда А. Кирхер рассуждал в своей теории аффектов о том, какие чувства должна была вызывать в человеке музыка, то печаль, наиболее ярко выраженная в миноре, должна была воплощать известную фразу из Екклесиаста: «во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь». Концепция первородного греха, концепция, связанная с ослушанием Бога и с запретным плодом, сорванным с древа познания, прекрасно гармонирует с этой известной библейской фразой. Познавая, человек обречён на печаль. Познание – это его проклятие. Человек – дитя скорби. Вспомним книгу Иова, любимейшую книгу другого выдающегося деятеля барокко Лейбница, который был лично знаком с А. Кирхером и даже одно время восхищавшийся им. Лейбниц создаёт своё знаменитой учение о добре и зле «Теодицею» на основе книги Иова. А там сказано:

Погибни день, в который я родился,

и ночь, в которую сказано:
«зачался человек»!
День тот да будет тьмою;
да не взыщет его Бог свыше,
и да не воссияет над ним свет!

Под Теодицеей (от греч. – Бог и оправдываю, или Божья справедливость) обычно подразумеваются богословские концепции, стремящиеся согласовать благость Божью с существованием зла в мире. Термин впервые был введен немецким философом Г.В. Лейбницем (1646-1716), который считал, что проблему Теодицеи решает признание этого мира «лучшим из миров». На основе книги Иова немецкий философ эпохи барокко и вывел основные принципы учения о добре и зле. А сама книга Библии рассказывает о диалоге Бога и человека. В этой части Ветхого Завета Бог обращается к Иову и ведёт с ним диалог. Позднее датский философ разговор Бога и человека определит как «страх и трепет». Речь Бога не может быть воспринята обычным человеческим слухом не иначе как через преодоление ужаса, или страха и трепета. Лишь немногие истинные «рыцари веры» способны выдержать такое напряжение. Любимая тональность Баха – минор и это, на наш взгляд, не случайно. В его миноре и чувствуется этот самый ужас или «страх и трепет», по Кьеркегору. Это и есть музыкальное выражение того божественного ужаса, который завладевает душой человека, когда с ним начинает говорить Бог через музыку Баха. Это и есть основная черта музыки барокко в целом. Теория аффектов, столь популярная в этот исторический период, вполне оправдывает такое сильное эмоциональное воздействие на слушателей. Но божественные «страх и трепет» и есть аффекты, и есть выражение необычного эмоционального напряжения. Знаменитая «Сарабанда» Генделя отличается той же минорной тональностью. И в этом произведении ещё одного выдающегося композитора эпохи барокко угадывается то же стремление преодолеть земное и вступить в непосредственный диалог с Богом, стремление вызвать у слушателя состояние необычайного потрясения, или аффекта. Можно даже предположить, что это состояние было близко к тому, что называется религиозным экстазом, или особой формой истерии. Подобный экстаз, только в мраморе, был навечно запечатлён в знаменитой статуе Бернини. Имеется в виду «Экстаз святой Терезы». Такое яркое эмоциональное, граничащее с нервным срывом, обращение к последней инстанции нашего бытия было не случайно для этой эпохи. В Германии в XVII веке бушует тридцатилетняя война, возникают ярко выраженные апокалиптические настроения, и все ждут конца света. Отсюда и преобладание минора. Страшный Суд должен вот-вот начаться, и трубы ангелов Господних уже зазвучали, уже слышны первые звуки, оповещающие мир о Дне Гнева. Так, итальянский философ Бенедетто Крочи в 20-е гг. XX века утверждал, что барокко – это «игра, гонка за средствами, могущими произвести сильное впечатление на зрителя».

Эта яркая тональность, этот резкий переход от минора к мажору и наоборот будет характерен и для Вивальди, чьими произведениями необычайно интересовался и сам Бах.

Но барокко известно ещё и тем, что именно в это время появляется жанр оперы.

История возникновения оперы

В конце XVI века сообщество философов-гуманистов, поэтов и музыкантов, вошедшее в историю как Флорентийская камерата, решило возродить античную трагедию, опираться энтузиастам пришлось главным образом на дошедшие до них описания античных авторов и собственное воображение. Обратиться к античной трагедии членов содружества побудило неприятие полифонии, утвердившейся и в церковной, и в светской музыке ещё в Средник века и в XVI столетии принявшей, по мнению флорентийцев, «варварские» формы: в популярных в те времена мотетах и мадригалах число голосов могло доходить до 20, хотя и трёх голосов, когда каждый из них пел свой текст, было вполне достаточно, чтобы по меньшей мере затруднить

восприятие текста. Полифонии, «варварской» именно по отношению к слову, тонувшему в сложном переплетении музыкальных линий, члены содружества противопоставили греческую монодию, которую представляли себе как одноголосное пение с гармоничным сопровождением, и не пение в настоящем смысле слова, а музыкальную декламацию, в которой мелодические обороты, темп и ритм должны быть всецело подчинены поэтическому тексту, усиливать его эмоциональное воздействие. К музыкальной драме, «драме на музыке» (или «драме через музыку»; итал. *dramma per musica*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.