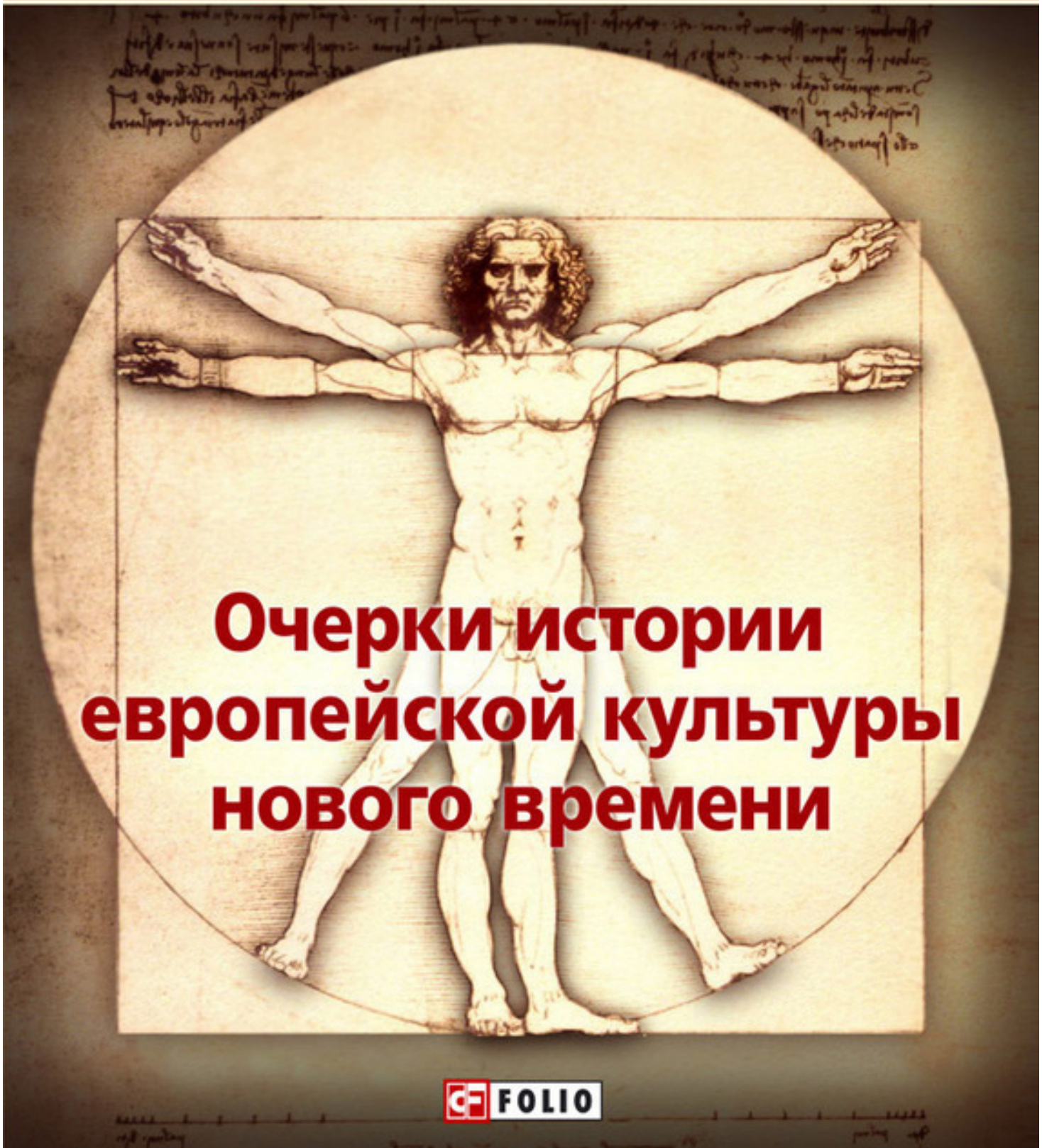
Владимир
МАЛИНКОВИЧ



Очерки истории европейской культуры нового времени

FOLIO

Владимир Малинкович

Очерки истории европейской культуры нового времени

«Фолио»

2011

Малинкович В.

Очерки истории европейской культуры нового времени /
В. Малинкович — «Фолио», 2011

Книга известного политолога и публициста Владимира Малинковича посвящена сложным проблемам развития культуры в Европе Нового времени. Речь идет, в первую очередь, о тех противоречивых тенденциях в истории европейских народов, которые вызваны сложностью поисков необходимого равновесия между процессами духовной и материальной жизни человека и общества. Главы книги посвящены проблемам гуманизма Ренессанса, культурному хаосу эпохи барокко, противоречиям того пути, который был предложен просветителями, творчеству Гоголя, европейскому декадансу, пессимистическим настроениям Антона Чехова, наконец, майскому, 1968 года, бунту французской молодежи против общества потребления. В конце книги автор поместил написанную четверть века назад статью о ностальгии русского режиссера Андрея Тарковского по уходящей в прошлое духовности.

© Малинкович В., 2011
© Фолио, 2011

Содержание

Предисловие 5
Гуманисты Ренессанса. Испытание веры 9
Истоки ренессансного гуманизма 11
Что такое красота? 15
Торжество Эпикура 18
В поисках идеального человека 23
Савонарола и конец Возрождения 28
Заключение 34
Искусство и мораль. За что Лев Толстой не любил Шекспира? 36
Статья Льва Толстого о Шекспире 37
Гамлет и Дон Кихот 41
Конец ознакомительного фрагмента. 43

Владимир Малинкович
Очерки истории европейской культуры Нового времени

Предисловие

В Советском Союзе история Нового времени начиналась с Французской революции. Западные же историки начинают эту эпоху по-разному: кто с конца Тридцатилетней войны, а кто на полтора столетия раньше – со времени Великих географических открытий. И все по-своему правы. Всё, в конце концов, определяется системой ценностей. Марксисты, для которых важнее всего социально-экономический уклад, рассматривают историю Нового времени как эпоху повсеместного утверждения, господства и упадка буржуазных отношений, а такая эпоха действительно началась в 1789 году. Для тех, кто более всего ценит в истории роль государства, логично начинать Новое время с Вестфальского мирного договора. Ведь этот договор установил границы крупнейших европейских стран и утвердил многие из ныне действующих принципов международного права. Протестанты самым важным историческим событием последнего тысячелетия, разумеется, считают Реформацию, а потому предпочитают писать историю Нового времени начиная с Лютера. А те, кто важнейшее место в жизни современного мира отводит науке, обычно начинают эту историю с Колумба (сегодня такие, видимо, в большинстве).

С определением начала Средних веков подобных проблем не было. Здесь с точкой отсчета все ясно – это год падения Римской империи. Исключительное значение этого события признают все. Для сторонников приоритета социально-экономических отношений эта дата завершила эпоху рабовладения и открыла путь развитию феодализма. Поклонники культурного прогресса, хотя и с сожалением, но вынуждены констатировать, что именно гибель Рима радикально изменила Европу[1] – отбросила ее на много столетий назад. Особое значение этого события признают и христианские историки, хотя абсолютно негативно относиться к нему они, естественно, не могут, поскольку в наступившем после падения Рима Средневековье религиозные ценности были явно приоритетными. Иными словами, вопрос о том, с чего надо начинать историю модерной Европы, решается, как мы видим, предельно субъективно.

Книга, которую вы держите в руках, – о *культуре* Нового времени. А здесь субъективизм подходов еще более выражен, и касается он не только вопроса о том, что считать исходной точкой новой истории. Как известно, само понятие «культура» по-разному воспринимается в англосаксонском и романском мире, с одной стороны, и русскими и немцами, с другой. Мне, признаюсь, русско-немецкая традиция намного ближе. В ней культура – это прежде всего комплекс *идей*, формирующих систему духовных ценностей той или иной эпохи. Рассматривая культуру подобным образом, приходится начинать ее историю в Новое время с итальянского Ренессанса. Ведь именно тогда вызрели идеи, по сей день определяющие мировосприятие людей. Во многом это случилось потому, что уровень развития науки и техники того времени уже позволял понять то, что раньше понять было невозможно. Но что-то очень важное пришло в сознание людей Ренессанса еще из времен античности, а что-то было связано

[1] На самом деле Рим, конечно, не погиб. Просто предводитель германского племени скиров Одоакр сместил малолетнего императора Ромула Августа как самозванца, а сам принять титул императора Западной Римской империи отказался и решил править самостоятельно.

с новым прочтением старых ветхозаветных и евангельских текстов. Как бы то ни было, люди стали смотреть на мир по-иному.

Думаю, именно широкое распространение принципиально нового взгляда на мир (пусть и созревшего на старой почве) привело к смене эпох. А формирование капиталистической социально-экономической формации, как и научно-технический прогресс, – это уже результат развития нового сознания. В Голландии смена формации началась еще в XVI веке, в Англии – в конце XVII-го, в Германии – в середине XIX-го, кое в каких европейских странах – еще позже. Так что Французская революция 1789 года – это хоть и важная и очень яркая страница культурной истории Нового времени, но все-таки не определяющая.

Эта книга – не история в строго научном смысле этого слова. Она написана в форме очерков, а такая форма позволяет автору свободно группировать материал, причем так, чтобы связь между отдельными фрагментами просматривалась, но не была жесткой. Допускает она и некоторую субъективность оценки тех или иных событий, дает возможность вмешиваться в описываемую ситуацию от имени первого лица, хотя и не слишком часто. Очерк – это особый жанр, наполовину документальный, наполовину художественный, а потому язык его, соответственно, должен более походить на язык публициста, чем на язык ученого.

Главная тема книги – конфликт цивилизации и культуры, начавшийся в эпоху Ренессанса и все еще не завершенный. Успехи цивилизации будут во многом зависеть от того, насколько твердо мы будем следовать правилу Витгенштейна: «Не говорить ничего, кроме того, что может быть сказано, – следовательно, ничего, кроме предложений естествознания, т. е. того, что не имеет ничего общего с философией (а заодно с религией и искусством – *В.* М.)». Но тот же Витгенштейн утверждал: «Есть, конечно, нечто невыразимое. Ясно, что этика не может быть высказана. Этика и эстетика трансцендентальны». Чем-то мистическим считал он и чувствование мира как единого целого. В сфере же цивилизации ничему трансцендентальному места нет. Но оно явно присутствует в культуре. Сегодня кажется, что культуру в конфликте с цивилизацией ожидает поражение. Не забудем, однако, что лишь тогда, когда человек сможет преодолеть ограниченность логики рационального познания, он, по Витгенштейну, «правильно увидит мир».

Каждый из очерков представляет собой самостоятельный фрагмент, но все они связаны между собой упомянутой выше темой. Поскольку историческая линия в книге намечена лишь курсивом, довольно сложным оказался отбор фрагментов, который, оставаясь произвольным, все же должен был отразить типические черты культуры описываемой эпохи и одновременно выявить ее наиболее острые противоречия. Автор выделил восемь таких фрагментов, каждому из которых посвящена в книге отдельная глава. Четыре фрагмента посвящены важным, на мой взгляд, культурным явлениям европейской истории Нового периода, еще четыре – преломлению этих событий в сознании четырех всемирно известных художников. Думаю, у автора, считающего, что культура формируется за счет восприятия обществом идей, порождаемых сознанием выдающихся личностей, есть право на такой подход.

Все художники, которым посвящены отдельные главы книги, – русские: великие писатели XIX столетия Гоголь, Толстой, Чехов и кинорежиссер конца XX века Андрей Тарковский. Выбор, конечно же, не случаен. Но он объясняется не только тем, что автор воспитан в традициях русской культуры, и тем, что русское искусство оказало на общеевропейские культурные процессы большое влияние. Главное здесь – в другом. Все упомянутые художники были людьми европейской культуры, какое-то время жили на Западе, их талант очень высоко ценила европейская интеллектуальная элита. Однако на происходящие в Европе исторические процессы они смотрели все же со стороны. Поскольку их родина находилась хотя и совсем рядом с Западной Европой, но – в другом измерении. Дух Нового времени проник в Россию не очень глубоко, там еще долго сохранялась атмосфера иного, домодерного, мира. По существу, рус-

ские художники жили сразу в двух эпохах, а это давало им определенные преимущества – у них было гораздо больше возможностей для сравнительного анализа.

Несколько слов о мотивах отбора автором упомянутых выше фрагментов. Начинается книга, как уже сказано, с итальянского Возрождения. Именно гуманисты Ренессанса, по сути, первыми предложили людям формировать свое мировоззрение, не ссылаясь на церковную традицию. Не порывая отношений с католической церковью, они, тем не менее, нанесли весьма ощутимый удар по духовным приоритетам Средневековья. Хотя большинство гуманистов Возрождения сами не совершили особо значимых научных открытий, они, тем не менее, своей защитой сенсуализма открыли дорогу для эмпирической науки Нового времени.

Толстовская критика творчества Шекспира, которой посвящена вторая глава, мне представляется уместной здесь потому, что в ней речь идет о появлении в эпоху барокко системы ценностей, принципиально отличной от христианской (и об отображении этой системы в искусстве того периода). Конфликт этических установок двух эпох не раз проявлялся впоследствии – как во времена Толстого, так и позже, уже в наши дни.

Вольтерьянству посвящена следующая глава. Объяснять почему, думаю, нет нужды. Ведь именно Вольтер и его последователи заразили Европу идеями просвещения, которые все еще определяют магистральное направление развития нашей цивилизации. И материализм или агностицизм, давно уже составляющие основу мировоззрения большинства европейцев, начали откровенно проповедовать тоже они.

Глава о Гоголе – это, по сути, рассказ о романтизме как форме культурного противодействия буржуазной и безрелигиозной цивилизации Нового времени. Родился романтизм в Германии, но особенно выразительно проявил себя в художественном творчестве русских писателей, причем как тех, кто следовал канонам романтической школы, так и тех, кто был реалистом по форме, но оставался романтиком по своей сути (а такими были почти все великие русские писатели). Фантастический проект Гоголя, который он пытался реализовать в «Мертвых душах», это пример неудачных попыток славянофильского противодействия модернизации России по западноевропейскому образцу.

Охвативший в конце XIX века едва ли не все европейское искусство декаданс был также одной из форм запоздалой романтической реакции на чрезмерный рационализм и практицизм эпохи Просвещения, но уже в западноевропейской культуре, развивающейся в совершенно отличных от российских условиях. В декадансе отражен чрезвычайно важный, на мой взгляд, момент борьбы культуры против цивилизации, связанный с попыткой художников оторвать искусство от действительности.

Еще более глубокий, чем у западных декадентов, скептицизм по отношению не только к тем или иным социальным и духовным процессам, но ко всей безысходно трагичной жизни, демонстрирует нам судьба и творчество Антона Чехова. Его пессимистическое отношение ко всему окружающему отвечает, мне кажется, настроениям многих склонных к рефлексии сегодняшних европейцев. Неслучайно чеховские пьесы вот уже более столетия ставятся во всех театрах Европы и не теряют своей актуальности.

Бунт парижских студентов в мае 1968-го, хотя и выразил себя в форме острого политического и социального протеста против буржуазного строя, но, в сущности, был явлением духовной культуры, поскольку имел целью защитить свободу личности, освободить ее от навязываемых современной цивилизацией стандартов, что путами связывают человека по рукам и ногам.

В конце книги – два эссе о творчестве Андрея Тарковского, написанные еще четверть века назад. Тоска по исчезающей из нашей жизни духовности звучит в фильмах Тарковского пронзительнее, чем у других режиссеров, но присутствует она в творчестве очень многих современных художников. И сам факт такого исчезновения и та тоска, которую испытывают по этому поводу люди искусства, – все это очевидные приметы эпохи модерна. Не обратив на них внимания, мы, думается, не сможем понять историю культуры Нового времени.

Разумеется, проведенный автором отбор фрагментов предельно субъективен. Но только таким, думается, он и может быть, поскольку объективных критериев определения того, что важно и что не важно в истории, не существует. Для тех, конечно, кто не обладает непоколебимой уверенностью в том, что знает, как проявляют себя «объективные закономерности» или в чем заключается Божий промысел.

Автор этой книги к столь уверенным людям себя не причисляет, и его постоянно одолевают разного рода сомнения. В одном все-таки у него сомнений нет – в том, что наступило-таки время осмыслить историю культуры и цивилизации нашей эпохи. Ведь сегодня мы все в Европе являемся свидетелями завершения эпохи модерна и наступления совсем иных времен. Их, по-видимому, можно было бы назвать эпохой постмодерна, если бы в наше время процесс глобализации не связал очень тесно Европу с остальным миром. А там все еще существует и, как мы видим, активно проявляет себя культура *до*модерного периода, в чем-то похожая на культуру европейского Средневековья. Трудно сказать, чем закончится глобализация, но одно очевидно: нам еще не раз предстоит столкнуться с проблемами, что порождены конфликтом культуры и цивилизации.

Гуманисты Ренессанса. Испытание веры

Языческое небо… вытесняло небо христианское в той мере, в какой идеал исторического величия и славы вытеснял в тень идеал христианской жизни.
Я. Буркхардт, «Культура Возрождения в Италии»

По узким римским улочкам учитель и ученик прошли к церкви Санта-Мария-ад-Мартирес. Хотя в последние десятилетия здание церкви порядком подпортили, превращая зачем-то в крепостное укрепление, бывший языческий пантеон все еще был великолепен. Античный портик и, особенно, необъятных размеров купол поражали воображение. Пройдя сквозь церковный притвор и массивные бронзовые двери, путники остановились. Взгляд их устремился вверх, на льющееся прямо с небес сияние.

В центре полусферы, покрывавшей сверху античную ротонду (пятьдесят шагов в ширину и столько же в высоту), находилось большое, метров десяти в диаметре, отверстие, служившее единственным источником освещения. Светящийся столб воздуха соединял это отверстие с зеленым мрамором пола. Из-за яркой окраски стен, воздух многоцветно переливался, да так, что каждая пылинка светилась по-своему. Как только там, в вышине, туча перекрывала солнце, воздушный поток резко менял цвет, и тогда праздничная атмосфера храма вдруг превращалась в торжественно-печальную. В какое-то мгновение почти физически ощущалось живое дыхание божества. Казалось, будто не свет падает с неба, а спускается к людям Божий Дух. «Восьмое чудо света», – тихо произнес Леонардо Бруни.

Если бы, войдя в храм, гости взглянули на изображения святых, размещенные по периметру, то наверняка обратили бы внимание на образ Богородицы с младенцем, написанный, по преданию, самим евангелистом Лукой. Но их заворожило воздушное сияние, вызвав чувство неожиданной сопричастности с безграничным универсумом – Космосом. «Как у Платона: весь мир – одно бесконечное живое существо, заключенное в совершенную форму шара, – подумал Леонардо Бруни. – Соединить бы космологию Платона с очищенным от всего лишнего учением Христа, связать бы воедино науку и веру!» Вслух же он произнес: «Когда-нибудь, надеюсь, смогут собраться для совместной молитвы под одним большим куполом все жители Рима. Тогда, быть может, на них снизойдет Дух Святой». Затем добавил: «У нас во Флоренции это может произойти совсем скоро». И Бруни рассказал своему ученику о том, что в его родном городе великий скульптор и архитектор Брунеллески вот уже несколько лет возводит огромный купол в соборе Санта-Мария-дель-Фьоре. И вскоре туда смогут прийти на молитву сразу все жители Флоренции. «А зачем, учитель? – спросил вдруг юный Лоренцо. – Разве чудесный храм пригоден только для молитвы? Разве красота не самодостаточна? Пусть люди, глядя на творение великого мастера, насладятся красотой и порадуются жизни. Неужели этого мало?» Помолчав, Бруни ответил вопросом на вопрос: «Но столь уж многие способны воспринимать прекрасное? Совершенное творение искусства, скорее всего, оценит по достоинству лишь один из десяти человек. Большинству нравится только то, с чем они сталкиваются в повседневной жизни. Их вполне устраивают примитивные, но полезные в быту постройки и предметы обихода, хорошо знакомые ремесленные поделки. Искусство нужно далеко не всем, тогда как совместное моление в чудесном храме приблизит к Богу каждого из тысяч собравшихся».

Девятнадцатилетний сын адвоката Лоренцо Валла и давно уже ставший знаменитым философ и общественный деятель Флорентийской республики Леонардо Бруни встретились в 1426 году в Риме. Юный Лоренцо хотел постичь премудрости классической латыни, а знаменитый флорентиец, который знал этот предмет едва ли не лучше всех в Италии, согласился ему помочь. Тексты Вергилия, Горация, Квинтилиана, Цицерона, Сенеки приводили юношу в

восторг, и его безграничное восхищение античностью полностью разделял Леонардо. Но слова, сказанные в римском Пантеоне юным Лоренцо Валлой, учителя смутили. За первым вопросом следовали все новые и новые. Как все-таки соотносятся между собой искусство и вера? Должно ли художественное творение доставлять людям только наслаждение, или же у него есть более высокое предназначение? Можно ли совместить мирские радости с христианским учением о Царствии Небесном, куда уже насладившемуся в своей земной жизни богатому и благополучному пройти труднее, чем верблюду сквозь игольное ушко? И кем, в конце концов, является человек – одним ли из множества беспрекословных рабов Божьих, или же венцом Божьего творения, существом разумным, самодостаточным и свободным? Ответить на все эти вопросы было совсем не просто.

Состоялся ли в действительности такой разговор, точно не знаю. Скорее всего, нет. Но в том, что затронутые в нем проблемы взаимоотношения искусства и религии, земных и духовных благ горячо обсуждались первыми гуманистами Ренессанса, у меня сомнения нет. Вокруг них тогда разгорались самые жаркие споры.

Истоки ренессансного гуманизма

Идеология итальянского Возрождения начинает формироваться в первые десятилетия XV столетия. Очевидно, однако, что к титанам Возрождения нужно причислить и великого Франческо Петрарку, умершего за пятьдесят лет до этого. Хотя стихи Петрарки еще во многом традиционны, сам он, несомненно, принадлежит уже Новому времени. Причем в это время он вошел одним из первых. Потому что, открывая в себе человека будущего, постоянно обращался к античному прошлому.

Историки литературы, как правило, имена Данте и Петрарки ставят в один ряд. Между тем, эти два величайших итальянских поэта во многом не похожи. Данте активно участвовал в спорах позднего Средневековья. Он страдал, вынужденно покинув родину, был глубоко погружен в политику. Аристотель для Данте, как и для схоластов, был единственным Философом (с большой буквы). Верил Данте и в то, что даже самые великие из античных мудрецов, которых он сам, конечно, предпочел бы видеть в раю, должны были все же попасть в ад.

Иным был Петрарка. Политические процессы того времени для него вторичны, изгнание его не пугает, он с удовольствием разъезжает по миру и признается в том, что «не любит свой век», ностальгируя по временам античности. В отличие от Данте, который стремился создать итальянский литературный язык, Петрарка отдавал предпочтение латыни, причем рафинированно классической. Он собрал у себя лучшие произведения античной литературы, которые ценил выше всего прочего. Аристотеля уважал, но в ряду многих, считая его несвободным от серьезных ошибок. Князем философии Петрарка первым из всех мыслителей позднего Средневековья объявил Платона. Католическую столицу Рим называл источником скорби и обителью бешенства, новым Вавилоном. И что особенно важно: Петрарка открыто заявлял о своей вере в неиссякаемый потенциал человека, которого он называл «отблеском Бога на земле». В своих помыслах и поступках, считал Петрарка, человек, особенно творчески одаренный, должен быть свободен: «Никто никогда не запретит мне идти туда, куда мне нравится, избегать того, что мне не по душе, испытывать себя в делах, никем не предпринимавшихся».

По сути, именно Франческо Петрарка стал родоначальником гуманизма Возрождения. Это не просто констатация заслуг Петрарки перед историей. Такой вывод представляется важным еще и потому, что свидетельствует: идеология гуманизма начала зарождаться в Италии *до того*, как туда стали съезжаться византийские ученые, спасающиеся от нашествия турок-османов, т. е. до основательного знакомства элиты итальянских городов-государств с наследием Платона. В середине XV века, когда рухнула Византийская империя, у значительной части итальянской элиты уже не было твердой веры в догмы католической церкви, она была глубоко поражена бациллами эгоизма. А во времена треченто (даже после смерти Петрарки) не только у простых итальянцев, но и в высших слоях общества вера в христианские ценности еще сохранялась. Была и готовность пострадать за других. Обращение к культурным традициям Рима времен республики и первых столетий империи, когда самые выдающиеся античные мудрецы предпочитали следовать учению стоиков, выделяя среди них Цицерона, Сенеку, Марка Аврелия, веру элиты треченто никак не подрывало, а скорее поддерживало. Марк Аврелий, например, всегда утверждал, что истинное благо – в любви ко всем людям, и это никак не противоречило духу христианству и господствующим в Средние века принципам общечеловеческой взаимоответственности. Правда, пантеизм стоиков не согласовывался с доктриной католической церкви, но напомню, что философы Древнего Рима старались «соединить аристотелевский теизм со стоическим пантеизмом таким образом, чтобы… целесообразное устройство мира объяснялось вездесущием созидающей его силы» (В. Виндельбанд). Такого рода синкретизм был характерен для мировоззрения не только Марка Аврелия, но и других стоиков. Их твердость в отстаивании своих верований, предпочтение, которое они отдавали «наслаждению

духовной пищей», способствовало тому, что христианская церковь к ним относилась лучше, чем к другим античным философам.

Правда, Цицерона, которого более других уважали первые гуманисты Возрождения, вряд ли можно считать последовательным стоиком. Его философия тоже была эклектичной. Только эклектизм Цицерона проявлялся в соединении важнейших постулатов учения стоиков не с философией Аристотеля, а с платонизмом и даже с эпикурейством (враждебным, казалось бы, стоицизму). Весьма своеобразными были представления Цицерона о прекрасном. И они особенно нравились итальянской элите конца XIV – начала XV века. Ведь больше всего она ценила у древних литературное и художественное творчество. Все в мире, по Цицерону, пронизано красотой и искусством, причем в искусстве человек способен воссоздать идеал совершенной красоты, которой нет в природе. Ссылаясь на платоновское учение об идеях как мыслимых образах, Цицерон писал: «Художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ красоты, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию».

Римская поэзия, с которой итальянцы позднего Средневековья были знакомы, конечно, лучше, чем с греческой, была едва ли не основным стимулом творчества их литераторов. Петрарка в своей речи на Капитолийском холме (во время награждения его лавровым венцом величайшего из поэтов) с глубоким почтением вспоминает своих предшественников из античного Рима – Вергилия, Горация, Цицерона, Овидия, Флакка и других. После Петрарки подобные ссылки на творения древних как на идеальные образцы стали делом обычным.

Европейское общество (в первую очередь элита Италии) начинает проявлять интерес к вопросам о смысле красоты и значении искусства уже в XII–XIII столетиях. То, что это произошло именно в то время, вовсе не случайность. Интерес элиты был вызван изменившимися тогда историческими условиями и спецификой религиозной жизни Западной Европы.

Уже в VIII–IX веках в Италии начинают быстро развиваться города-государства, не имеющие своей так называемой «первичной экономики». У них не было достаточно пространства для развития земледелия или скотоводства, но зато имелся выход в Средиземное море, соединяющее Европу с Константинополем и богатыми странами исламского мира. Первыми поднялись города Амальфи, который был расположен в узкой лощине между гор, и островная Венеция. Жесткая необходимость, а вовсе не романтическая любовь к приключениям обрекала население этих очень неудобных для жизни поселений, по словам Ф. Броделя, «очертя голову броситься в морские предприятия». Опасные авантюры принесли этим городам богатство и славу. Правда, спустя несколько веков процветание Амальфи закончилось – город был захвачен и разграблен пизанцами (сегодня это лишь небольшой курортный городок). Но Венеция оставалась центром средиземноморской торговли в течение почти тысячелетия. Правда, у нее появились сильные соперники – Пиза и, особенно, Генуя, но более богатыми и влиятельными, чем Венеция, эти города так и не стали.

Крестовые походы хотя и превратили Средиземное море в место кровавых баталий между Европой и Азией, но торговое могущество итальянских городов не подорвали. Более того, существенно укрепили. Без «пересадки» и пополнения запасов на Апеннинском полуострове корабли крестоносцев не могли достичь берегов Леванта, и итальянцы на этой необходимости неплохо нажились. Торговые контакты между северо-западом и юго-востоком Средиземноморья стали регулярными. Из богатых и в те времена более развитых стран Ближнего Востока в Европу ввозили (главным образом, через Италию) золотые динары, украшения, шелковые и шерстяные ткани, пряности и драгоценности. Чтобы все эти товары было выгодно доставлять на Запад, нужна была готовность европейцев за это платить. В XII–XIII веках они уже были к этому готовы.

Усовершенствование орудий сельского хозяйства и появление новых методов обработки почвы способствовали росту производительности труда в земледелии и появлению излишков

продуктов. Для крестовых походов потребовалось развитие оружейного дела, обработки металлов и кожи, рост производства сукна. Ремесло превращается из придатка сельскохозяйственного производства в самостоятельную отрасль экономики. Ремесленники уходили из деревни в города и при посредстве купцов сбывали свою продукцию на ярмарках, во множестве разбросанных по всей Европе. Всего лишь за два столетия (с 1200 по 1400 гг.) количество городов в Центральной Европе увеличилось в десятки раз. Западноевропейская экономика окончательно вышла из стадии натурального хозяйства. Феодальная система позволяла крупным землевладельцам включать избыточную продукцию в денежный товарооборот. Накопленные средства феодалы и богатые купцы тратили не только на покупку жизненно необходимых товаров, но и на то, что способствовало повышению их социального статуса, доставляло удовольствие и считалось красивым.

Италия стала занимать особое место в Европе и как поставщик заморской роскоши (и заморской мудрости), и, чуть позже, как основной производитель тонкой шерсти и украшений на континенте. Феодальная система в Италии раньше, чем в большинстве других европейских стран, стала вытесняться капиталистической. Важное место в развитии экономики всей Европы стали играть итальянские банкирские дома. Уже в середине XIII века было отменено крепостное право на землях Болоньи и Флоренции. Во многих итальянских городах общественную жизнь контролировали ремесленные цехи и купеческие гильдии. И система управления там была достаточно демократичной. За власть боролись между собой земельные аристократы, крупные буржуа (владельцы текстильных предприятий, торговых факторий и кораблей, банкиры) и ремесленники, причем при власти не всегда и не везде находились представители только знатных и богатых фамилий.

Появившаяся у зажиточных людей возможность наслаждаться неизвестными ранее красотами и удовольствиями, естественно, ставила перед ними вопрос о критериях оценки того, что является красивым. Особенно важно было понять глубоко верующим людям (в то время такими были практически все), в какой мере их страсть к наслаждениям может быть оправдана христианской доктриной. Вряд ли они могли бы рассчитывать на такое оправдание, если бы католическая церковь оставалась верна идеалам первохристиан или, хотя бы, традициям времен папы Григория Великого. Но церковь, стремясь удержать под своим контролем не только духовную, но и светскую власть, погрязла в политических интригах, поддерживая одних и воюя против других «кесарей». Религиозным переживаниям верующих она уделяла явно недостаточное внимание.

Удержать доверие паствы католическое духовенство попыталось за счет красоты богослужений. Об особом месте церковной мессы в религиозной жизни говорил еще Григорий Великий. Он утверждал, что священнослужители, на которых нисходит Божья благодать, во время совместной молитвы со своей паствой распространяют часть этой благодати и на мирян, помогая им избавиться от грехов и спастись после смерти. Но Григорий при этом делал акцент на духовных сопереживаниях священников и мирян во время общей молитвы, а не на внешней стороне церковного обряда. Во времена же позднего Средневековья католическая церковь стала отдавать приоритет внешнему оформлению процесса богослужения. Верующих старались привлечь в церковь не столько содержанием проповеди или искренностью моления, сколько великолепием церковной архитектуры, оформлением интерьера, упорядоченностью самой службы, красотой и выразительностью песнопения.

Освященный в конце XI века папой Урбаном II собор монастыря в Клюни в течение пяти столетий считался главным христианским собором, а клюнийский устав, основанный на строгом соблюдении внешней стороны богослужения, стал образцом для большинства католических монастырей. В строгих прежде романских церквях появляются во множестве различные украшения, а вскоре романский стиль культовых сооружений и вовсе вытесняется архитектурой готической. Казалось бы, в основе готики – устремленность церковного здания вверх, к

Богу, в Царствие Небесное. Но царство Бога, хотя и именуется Царством Небесным, вовсе не расположено где-то вовне. Оно находится внутри нас. И христианин, искренне желающий познать Бога, должен обратиться к своей собственной душе, где он и может обнаружить присутствие Творца. Так верили христианские подвижники, но иначе, по-видимому, на это смотрели те, для кого главной задачей было привлечение в церковь верующих за счет внешнего эффекта, а не глубины религиозного чувства. Надо признать, что нужного ей эффекта церковь достигла.

Однако, добиваясь эмоционального воздействия на верующих при помощи художественных средств, католическая церковь сама себе создавала проблему, которой не было со времен падения Римской империи. Чем значительнее становилась роль искусства, тем более самостоятельную роль играл творец этого искусства – художник. Безымянные прежде художники считались ремесленниками. Теперь же они обретают имя, а вместе с ним и право автономно толковать сюжеты и искать формы, необходимые для создания своих произведений. Они больше не хотят быть просто ремесленниками, потому что они – творцы. Италия XIII–XIV веков уже хорошо знала славные имена Джотто, Дуччо ди Буонинсенья, Симоне Мартини, Пьетро и Амброджио Лоренцетти. Еще раньше становятся знаменитыми французские поэты и писатели – Пьер Абеляр, Кретьен де Труа, трубадуры Арно Даниэль, Жоффруа Рюдель, Пьер Видаль и другие. Затем пришло время великих итальянцев – Данте, Боккаччо, Петрарки. Вопрос об отношении ремесла и творчества перерастал в проблему плотских и духовных наслаждений. Предстояло определить и характер взаимосвязи между искусством и религией.

Во все времена люди жаждали плотских удовольствий, всегда среди них было немало обжор и прелюбодеев. Чем больше у людей появлялось избыточных средств, тем большим становилось число любителей наслаждений. Города Италии времен позднего Средневековья были переполнены продажными женщинами – это означало, что их услуги пользовались достаточным спросом. Вовсю грешили не только миряне, но и монахи, священники, церковные иерархи, даже папы. Но при этом все знали: избыточные плотские наслаждения греховны. Иное дело – произведения искусства. Еще бы, художественное творчество служило делу церкви, становилось едва ли не главным средством приобщения людей к вере. Если искусство столь важно в церкви, то почему состоятельные люди не вправе украшать художественными изделиями свой дом? И те, кто относил себя к элите средневекового общества, начали соревноваться между собой, собирая произведения искусства.

Постепенно все больше и больше внимания уделяется уже не содержанию, а форме художественного произведения. Проблема прекрасного получает самостоятельное, отличное от религиозного содержание. Но верующим важно быть уверенным в том, что, наслаждаясь прекрасным, они не совершают греха. Казалось бы, наслаждение искусством легче всего признать богоугодным делом. И потому неудивительно, что наиболее образованные представители элиты начинают защиту права человека на наслаждения с оправдания того, что легче всего рассматривать как явление духовного порядка, – с придания религиозного смысла таким понятиям, как красота и искусство.

Вправе ли христианин наслаждаться прекрасным? Что есть прекрасное, и где предел наслаждений, допустимых для верующего человека? Гуманизм Ренессанса, по сути, как раз и начинается с попыток ответить на эти вопросы.

Что такое красота?

У первых гуманистов вера в Бога еще крепка. Стараясь не отойти от сути христианского учения, они не хотят подгонять решение под желаемый ответ. Их, очевидно, беспокоит ощущение двойственной природы красоты. С одной стороны, в красоте, вроде бы, проявляет себя идеальное (божественное?) начало, но с другой – в ней же порой скрывается источник плотского наслаждения. Красоту мы воспринимаем с помощью органов чувств, и она, в свою очередь, обостряет нашу чувственность. Дух же Божий от человеческих чувств зависеть не может. Как примирить эти противоречия? На примерах Петрарки, Николая Кузанского и Фичино попробуем проследить за меняющимися во времени представлениями гуманистов об искусстве и красоте.

По мнению Петрарки, разум и вера требуют преодоления нашей страсти к наслаждению искусством, тогда как чувства человека этому противятся. Показателен в этом смысле фрагмент из его книги «Лекарства от превратностей судьбы», где один персонаж *(Рассудок),* споря с другим *(Весельем),* говорит: «Тебе нравятся стиль и краски художника… Живые жесты бескровных фигур, движение недвижных образов, рвущиеся с места изображения, черты дышащих жизнью ликов чаруют, и ждешь, что вот-вот зазвучат слетевшие с их уст слова. Здесь страшно то, что всего больше этим пленяются высокие умы. Возле картины, мимо которой с легким и недолговечным изумлением проходит грубый невежда, человек тонкой души с благоговейными воздыханиями проводит долгие часы… Как велика сила недуга, в который вложено столько ума и таланта, когда и стадность, корень заблуждений, и давность лет, мать привычки, и авторитет, покрывающий массу всевозможных пороков, постоянно способствуют тому, чтобы чувственность и косность исподволь отклоняли и отвлекали душу от более высоких созерцаний. Если тебя так пленяет этот обман, эта лживая тень истины с ее пустой мишурой, то подними взор к Тому, кто украсил человеческое чело выражениями чувств, душу разумностью, небо звездами, землю цветами, – и посмеешься над создателями искусственной красоты». Очевидно, Петрарка, который не только восхищался произведениями искусства, но и сам творил «искусственную красоту», ощущает глубинный внутренний конфликт между тем, что мы называем *прекрасным*, и тем, что считаем *истинным.*

Сто лет спустя увлеченный идеями гуманистов кардинал Николай Кузанский (Кузанец) пытался преодолеть этот конфликт, провозглашая пантеистический принцип «Бог во всем, и все в Боге». Этот принцип всеединства соединял Дух Божий с душами человеческими и эйдосом (идеей) всякой вещи, которая проявляет себя в совершенстве формы. Основой такого совершенства, по Кузанцу, является пропорция, а воспринимать конкретное как часть единого и всеобщего нам помогает гармония. Соответственно, воспринимая пропорции и гармонию частей в целом, мы постигаем суть прекрасного. Как человек верующий, Николай Кузанский отказывался определять гармоничность и пропорциональность в числовых выражениях. Измерить совершенство формы способна лишь данная человеку Богом душа.

Постижение красоты – процесс духовный, поскольку даже то, чем мы восторгаемся в чем-то телесном, на самом деле находится вне тела, в божественном всеединстве. Человек обладает способностью ощущать это всеединство, поскольку человеческий микрокосм является хотя и малым, но, в идеале, совершенным отражением универсума. «Если кто видит прекрасную женщину и поступает по духу, он приписывает сияние ее красоты Богу, т. е. отдается изумлению той бесконечной красотой, некой отдаленнейшей тенью которой является эта женская красота», – писал Николай Кузанский. В то же время он признавал, что из-за сопротивления плоти человек далеко не всегда поступает по велению разума и веры. «Плоть подобна зажженному маслу, которое кипит и бурлит, а душа постоянно подкладывает дрова… лишь бы напитать это пламя; через глаза – прекрасные краски, через уши – мелодии, через уста – сладкие

вкусы, через нос – благовония. И все это плоть получает сверх должного предела, из-за чего разгорается и воспламеняется сердце… Всякая плоть извращена и гниет».

Человек, по Николаю Кузанскому, независимо от того, как, духовно или чувственно, постигает он красоту, питается одной и той же пищей. Лишь внутренний компас, который Кузанец называет «премудростью предвкушения божественной сладости», помогает человеку выбрать духовный путь, направленный вверх к Богу, или греховный плотский, ведущий вниз. Соответственно, кардинал-гуманист считает искусством лишь то творчество, которое имеет своей целью отображение идеального, т. е. божественного, образа человека или природы.

Как и Петрарка, Николай Кузанский ощущает двойственную природу красоты. Он пытается избавиться от этого ощущения, соединяя в одно целое христианскую доктрину с элементами учения Аристотеля и Платона. Компиляция получилась довольно привлекательной, но все же, увы, искусственной. Платон, например, отвергал присутствие эйдоса в неодушевленных предметах, а католическая церковь считала ересью всякие пантеистические воззрения (за них она впоследствии сожгла на костре Джордано Бруно, ценившего, кстати, выше других мыслителей как раз Николая Кузанского).

Связать христианство с учением античных авторов – прежде всего Платона и неоплатоников – стремился и самый известный, пожалуй, философ Ренессанса Марсилио Фичино. Побуждаемый выдающимся мыслителем Византийской империи Георгием Гемистом (Плифоном), он на средства Козимо Медичи создает во Флоренции Платоновскую академию и переводит на латинский язык самые важные работы Платона и Плотина. На основе этих работ Фичино конструирует свою собственную «ученую религию» (docta religio), по сути, синкретическую платоновско-христианскую теологию.

«Бог есть высшее сияние света», – пишет Фичино. И свет этот проникает в каждого из нас. Чувственное познание не может дать нам полное представление о божественной истине. Зрительно воспринимая окружающее пространство, мы подходим лишь к границам вещного мира, т. е. воспринимаем лишь тень истины, поскольку сама она находится вне этих пределов. Проникнуть за пределы мира отдельных вещей может лишь тот, чья душа горит светом проникающей в нее любви к Богу. Платон в свое время утверждал: «На божественный свет нельзя указать перстом разума, но следует воспринимать его в ясной безмятежности благочестивой жизни». Связав это платоновское высказывание с христовой заповедью любви, Фичино предлагает нам концепцию круговорота божественной любви: «Свет Бога, выходя за границы интеллекта, не может быть постигнут естественным разумом человека, но только любовью. Лишь благодаря нашей любви к Богу этот свет благодатно проникает в нас».

Круговращение любви обеспечивается красотой. Именно красота служит той искрой, что воспламеняет нашу душу любовью. Любовь, по Фичино, – это желание красоты. Стремление к красоте выводит людей из состояния покоя в состояние активности, притягивая любящих. Фичино в своем комментарии к «Пиру» Платона восхваляет античного бога любви и красоты Эроса. При этом он напоминает, что есть красота высшая, которая зажигает нас сближающей с Богом любовью небесной, и есть красота любви земной, способной удовлетворить лишь похоть и прочие низменные пристрастия человека. Художник, создавая идеальные подобия божественных образов и тем самым помогая людям почувствовать красоту высшего порядка, конечно же, делает богоугодное дело и достоин всяческой похвалы. Знакомясь с его творчеством, мы учимся постигать гармонию.

Хотя Фичино считает свою философию научной, в ней очень много элементов религиозного мифотворчества. Неслучайно он так увлекался неоплатониками и переводил «Эннеады» Плотина. Ведь неоплатоники были убеждены: истину невозможно передать в системе рационально четких определений, поскольку она беспредельна и является «сверхсущим». В то же время Фичино стремится оправдать чувственное познание, которое позволяет нам приблизиться к пределам вещного мира и подготовиться к преодолению этих пределов уже с помощью

божественной любви. В этой своей попытке Фичино опускается до грубого механицизма. Вот что он пишет: «Красота трояка – красота душ, тел и голосов. Красота душ – постигается умом; тел – воспринимается зрением; голосов – только слухом. И так как мы можем наслаждаться красотой только посредством ума, зрения и слуха, а любовь есть желание наслаждения красотой, то любовь всегда довольствуется умом, зрением и слухом. Зачем же тогда обоняние? Зачем необходимы осязание и вкус? Эти чувства воспринимают запахи, вкусовые ощущения, тепло, холод, мягкость, твердость и им подобное. Ни в одном из этих качеств не заключена человеческая красота, так как они являются простыми формами. Красота же человеческого тела может быть обнаружена лишь в согласовании различных членов. Эрот рассматривает плод красоты как ее предел. Она имеет отношение только к уму, зрению и слуху… Влечение же, которого ищут другие чувства, называется не любовью, а бешенством и распутством… Плотское неистовство склоняет к разнузданности и потому к несогласованию. Поэтому оно склоняет к безобразию, любовь же – к красоте. Безобразие и красота – противоположны. Следовательно, противоположны и влекущие к ним стремления. Поэтому страсть к совокуплению, т. е. к супружеству, и любовь не только не являются одинаковыми стремлениями, но и побуждают к противоположному». Трудно сегодня воспринимать подобные сентенции всерьез. Жаль, что довольно стройная концепция «ученой религии» допускает столь примитивное разделение любви и греха. Впрочем, в XV веке все это воспринималось по-другому.

Если не учитывать общую атмосферу того времени, когда Николай Кузанский и Марсилио Фичино писали свои трактаты, можно прийти к выводу, что оба использовали учение Платона для религиозного оправдания чувственных форм познания красоты и любви. Но такое оправдание идет вразрез с учением церкви, а они были священниками. В этом случае возникает подозрение в искренности их веры. Фичино, к тому же, можно было бы упрекнуть еще и в готовности менять свою философскую позицию в угоду обстоятельствам. Ведь в молодости он увлекался схоластикой, затем восхищался творчеством эпикурейца Лукреция Кара, под влиянием Пифона стал переводчиком и убежденным последователем Платона и неоплатоников, позже принял сан священника, дружил с Савонаролой, а после казни проповедника стал вдруг одним из его хулителей. Предельная непоследовательность действительно была характерной чертой многих гуманистов Ренессанса (более того, они сознательно противопоставляли ее догматизму церковных фанатиков), однако в случае Николая Кузанского и Фичино говорить о ней все-таки не стоит. Дело, думаю, в другом.

За несколько десятилетий до работ Николая Кузанского и Фичино уже предпринимались попытки оправдания чувственных наслаждений. Одними из первых выступили в защиту идей Эпикура Козимо Раймонди и тот самый Лоренцо Валла, который, по нашей версии, встречался в Риме со своим учителем латыни Леонардо Бруни. Надо признать, что эти попытки были успешными, и к середине XV столетия значительная часть итальянской элиты уже не стыдилась своей жажды любых форм наслаждения. Кузанец и Фичино хотели бы изменить ситуацию, но при этом не отказаться от основных постулатов ренессансного гуманизма. Платоновский идеализм, которого прежде итальянцы почти не знали, понадобился Николаю Кузанскому и Фичино для того, чтобы отделить злаки от плевел, высокую любовь от пагубных земных страстей. Рационально объяснить такое различение они не могли (да и вряд ли это вообще возможно), но вспомним, что именно Платон утверждал, будто божественный свет постигается не умом, а «благочестивостью» всей жизни. Как раз потому, что Кузанец и Фичино были людьми искренне верующими, они и пытались защитить идеальную красоту и платоническую любовь с помощью мифотворчества. Раймонди же и Валла, думаю, были людьми не столь религиозными.

Торжество Эпикура

Когда мы сегодня говорим о Ренессансе, то вспоминаем, конечно, не трактаты Лоренцо Валлы или Козимо Раймонди, а прежде всего творчество великих художников того времени. Именно бессмертные работы живописцев, скульпторов, зодчих позволяют нам составить общее представление о культуре Возрождения. Однако это представление все же будет далеко не полным, если мы не уделим должного внимания теориям и практике неоэпикурейцев той эпохи. Ведь их интерпретация идей Эпикура наложила существенный (на мой взгляд, исключительно важный) отпечаток на духовную жизнь всех последующих поколений европейцев.

Надо заметить, что Раймонди и Валла выступали не против Платона (когда они начали защищать эпикурейцев, Фичино, переводчик основных трудов этого философа, еще не родился), а против тех, кто пытался возродить учение стоиков. «Почему стоики пренебрегают в человеческом счастье тем, что непосредственно касается человека? Почему заботятся о душе и презирают тело – обиталище души?» – вопрошал в своем трактате в защиту Эпикура кремонец Козимо Раймонди. Он признавал, что «тот, чья душа удручена, не может быть счастлив», но не верил и в счастье добродетельного мудреца, терзаемого невзгодами. Пытаясь опровергнуть мнение стоиков о том, что счастье только в душе, поскольку именно она управляет телом, Раймонди говорил: «Глупо по этой причине совсем не принимать во внимание тело, ибо душа часто следует природным свойствам тела и без него обычно ничего не может сделать». Рассказав притчу о короле, который не способен что-либо хорошее совершить, если у него совсем нет свиты или же его слуги грубы и неопрятны, защитник Эпикура решил, что таким образом он посрамил стоиков и больше ими заниматься не следует. Труднее всего, по словам Раймонди, опровергнуть аргументы перипатетиков.

Действительно, убеждения античных стоиков были основаны на вере в богов, которых уже никто не почитал. Учение же Аристотеля (в интерпретации Аверроэса и его европейских последователей) усилиями схоластов, в том числе весьма авторитетного Фомы Аквинского, давно стало частью официальной доктрины католической церкви. Защищать Эпикура от нападок церковников в то время было опасно, и дальнейшая судьба самого Раймонди это подтвердила. И все же автор трактата смело бросается в защиту права человека на чувственные наслаждения: «Право же, кто… тщательно поразмыслит о том, какие разнообразные вещи создала природа для одного человека, тот не усомнится, что наслаждение есть высшее благо и всего следует добиваться ради него. В самом деле, мы видим великое и прекрасное множество вещей на суше и на море, многие из которых созданы для жизненной необходимости, однако гораздо больше – для наслаждения… Природа, наверное, не создала бы таких вещей, если бы не захотела, чтобы человек наслаждался ими и деятельно к ним относился». Далее Раймонди пытается уверить нас в том, что и вся деятельность человека в хозяйственной, культурной, политической сферах направлена на то, чтобы «провести жизнь с наслаждением».

Для огромной массы людей, вынужденных трудиться ради куска хлеба насущного, такое заявление могло бы показаться странным, но обращался Раймонди не к ним, а к тем, кто мог довольствоваться отнюдь не только самым необходимым. Весьма самонадеянно звучит и утверждение философа, будто природа создает лишь то, что необходимо человеку. Тем не менее, мысли Раймонди вполне соответствовали духу эпохи, которая с подобных утверждений как раз и начиналась. Гуманисты Ренессанса вовсе не намерены были сопереживать слабым, их целью было возвеличить *идеального* человека, готового занять самое высокое, после Бога, место в универсуме. Такому человеку и природе не грех прислуживать.

Влияние Раймонди, жившего в маленькой Кремоне и вскоре после написания трактата в защиту Эпикура покончившего с собой, вряд ли было значительным. Иное дело – книга римлянина Лоренцо Валлы «О наслаждении» («Об истинном и ложном благе»), которая четыре

раза перерабатывалась и многократно переиздавалась как при жизни автора, так и после его смерти. С этой книгой итальянская элита была хорошо знакома. Как и у Раймонди, эпикурейцы в этой книге спорят со стоиками и ортодоксальными католиками. Причем в первом варианте книги позицию гражданского стоицизма защищает как раз учитель Валлы Леонардо Бруни.

Сам автор книги, несомненно, занимает сторону эпикурейцев. Аргументы Валлы против стоиков, по сути, те же, что и у Раймонди: «То, что создала природа, может быть только свято и достойно похвалы… Природа сделала доступными для тебя наслаждения и одновременно создала душу, склонную к ним. Ты же (речь идет о стоике – *В. М.)* не благодаришь природу и, не знаю из-за какого бешенства (именно так следует назвать эту болезнь), предпочитаешь вести жизнь одинокую и печальную. И чтобы еще больше увеличить несправедливость, вы, стоики, выступили против природы, под руководством которой могли бы жить счастливо, как с ласковой матерью, если бы у вас было хоть немного ума».

В первой части книги «Об истинном и ложном благе» Валла оправдывает, по сути, любую форму наслаждения, которое человек способен получить посредством своих органов чувств. Прелести женского тела природа создавала, по мнению Валлы, для возбуждения похоти – «чтобы мужчинам при виде таких соблазнов сгорать от желания», подобно овидиевому быку Пасифаю, «выбиравшему больше среди телок, чем среди других коров». То же касается и мужской красоты: «Как мы провожаем женщин пылающим взором, так и они нас. Никто не станет отрицать, что мужчины и женщины для того рождаются красивыми и, что особенно важно, со склонностью ко взаимности, чтобы наслаждаться, взирая друг на друга, любя друг друга». Чтобы иметь возможность наслаждаться в полной мере, нужны все органы чувств. Обоняние, осязание, вкус – отнюдь не исключение. «Если есть неприятный запах, все остальное, что могло быть приятным, обязательно теряет свою прелесть… Нельзя отвергать жен, какими бы они не были – некрасивыми, строптивыми, косноязычными, немыми, больными, но тех, от которых исходит неприятный запах, отвергать можно». Высоко оценивает Валла и наслаждение вкусом. Вино он воспринимает с особым восторгом: «О, вино – создатель веселья, учитель радостей, спутник счастливого времени, утеха в несчастье! Ты – руководитель пиров, ты – вождь и правитель свадеб, ты – судья мира, согласия и дружбы…» Не сомневается Валла, что только для украшения людей «создала природа золото, серебро, драгоценные камни, дорогую шерсть, мрамор». Словом, не бойтесь никаких соблазнов, доверяйте своим чувствам, наслаждайтесь: «Да здравствуют верные и постоянные наслаждения в любом возрасте, для любого пола!».

Но как же быть с добродетелями – «усладой души»? «Добродетель – пустое и бесполезное слово, ничего не выражающее и не доказывающее, и ради него ничего не следует делать». Да, можно совершать поступки, которые могут нанести тебе ущерб, но только при условии, что ущерб этот будет в достаточной мере компенсирован будущими наслаждениями. К благам души Валла относит высокий социальный статус, родственные связи, власть, общественные должности, а также наслаждение искусством и знанием. Валла высмеивает веру стоиков в то, что добродетель является «сама себе лучшей наградой». Благодеяния, по его мнению, следует совершать не ради требований высокой нравственности, а исключительно ради собственной пользы. Благоразумие и рассудительность нужны для того, «чтобы уметь предвидеть выгодное для себя и избегать неблагоприятного». Умеренность – «чтобы воздерживаться от какой-либо одной радости, с тем, чтобы наслаждаться многими и большими». Справедливость – «чтобы снискать у людей расположение, благодарность и приобрести выгоду».

И прелюбодеяние – никакой не грех. Не важна разница между мужем и любовником. Единственное, в чем Валла согласен с Платоном, так это в том, что прекрасные женщины должны принадлежать всему народу. «Кто первым изобрел благочестивых дев, ввел в обществе обычай отвратительный и достойный изгнания на край света, пусть и прилагают к нему имя религии, – возмущается автор книги. – Больше заслуг перед родом человеческим у распутниц и публичных женщин, чем у благочестивых и воспитанных женщин».

После всего вышесказанного вряд ли кого-то удивит, что Валла отвергает жертвенность во имя высоких идеалов. «Я не могу в достаточной степени понять, почему кто-то хочет умереть за родину, – признается он. – Ты умираешь, так как не желаешь, чтобы погибла родина, словно для того, кто погибает, не погибает вместе с ним и его родина». Валла издевается над привязанностью человека к родной стране, говоря: «Где хорошо, там и отечество». Смешной ему кажется готовность жертвовать собой ради спасения других (даже самых близких): «Кто среди всех людей наиболее дорогие? Несомненно, родители, дети, супруги, братья и затем постепенно остальные. Если же за тех, кого я только что назвал, никакое человеческое соображение не заставит меня принять смерть, неужели я буду умирать за других и предпочесть своему спасению спасение другого человека… Я скорее должен спасти себя, чем сто тысяч других; для меня самого моя жизнь – большее благо, чем жизнь всех прочих людей».

Так шаг за шагом Валла переходит от защиты права человека на чувственные наслаждения «дарами божьими» к апологии предельного эгоизма и аморальности. Казалось бы, что может быть более противным христианскому учению. Но Валла все же пытается оставаться в рамках господствующей доктрины. «Высшая форма блаженства, – пишет он, – это то счастье, что испытывает душа в раю». В конце книги христианский проповедник с его многоречивыми славословиями в адрес Бога как источника всех благ объявляется победителем в споре со стоиками и эпикурейцами. Впрочем, не сомневаюсь, что любой непредвзятый читатель поймет: христианские ценности здесь побеждают лишь для отвода глаз. Защищает христианство Валла не искренне, на самом деле он симпатизирует только эпикурейцу.

Не могли не заметить этого и церковники – слишком уж откровенно мысли, высказанные в книге «О наслаждении», противоречат церковной доктрине. Куда больше, к примеру, чем учение Яна Гуса. Однако Гуса церковь посчитала еретиком и сожгла на костре, а Валлу суд инквизиции лишь слегка пожурил. Более того, несмотря на то что крамольная книга продолжала издаваться и переиздаваться, папа назначил ее автора секретарем своей канцелярии и каноником одной из церквей. Никто не мешал Валле преподавать в Римском университете. Очень мягко отреагировал на издание трактата «О наслаждении» Леонардо Бруни, хотя в ней грубо высмеяны не только стоики, но и он сам как их защитник. И кардинал-философ Николай Кузанский покровительствовал Валле до самой его смерти. Почему? Думаю, это связано с изменениями общей духовной атмосферы в Италии в те десятилетия, которые отделяли время Лоренцо Валлы и Николая Кузанского от 1415 года – года, когда казнили Яна Гуса.

В первой половине XIV века римские папы, находясь в то время в так называемом «Авиньонском пленении», наслаждались там неограниченной властью, чревоугодием и роскошью. Такая жизнь требовала все больших и больших расходов, и, чтобы их покрыть, папская курия продавала церковные бенефиции (земельные участки и выгодные должности) и индульгенции. Духовной жизнью своей многомиллионной паствы, как и судьбой столицы католического мира – Рима, папы практически не интересовались. Одного из таких пап – беспробудного пьяницу Бенедикта XII – обличал, кстати, в «Письмах без адреса» Франческо Петрарка. Поэт обвинял этого папу в том, что тот вместо любви к церкви демонстрирует всем свое пристрастие к эпикурейству.

Подобный образ жизни у людей, обязанных быть образцом праведности, вызывал, естественно, массовое раздражение. Часть верующих уходила из католической церкви во всевозможные мистические и полумистические секты. Фактически без духовных пастырей встретили жители европейских стран самую страшную беду, что выпала на их долю, – чуму или, как ее называли, «черную смерть». Треть населения континента погибла в течение всего лишь трех-четырех лет (1348–1351 гг.). Многие тогда считали это бедствие Божьей карой за грехи как церкви во главе с папой, так и самих верующих. Массовое распространение получило движение «флагеллантов», т. е. бичующихся. Эти бичующиеся, оставшиеся без церковного руководства, не только страшно истязали самих себя, но и избивали и убивали всех иноверцев,

особенно евреев, которых считали виновниками распространения страшной заразы. В течение одного года, по свидетельству летописца, были уничтожены почти все евреи Германии.

После пандемии чумы стали популярными различного рода мистические учения. Не доверяя священникам, простые люди все чаще стали прибегать к помощи знахарей, магов, ведьм и колдунов. В прирейнских районах Германии появилась многочисленная секта вальденсов. Еще в 1349 году, чтобы остановить распространения сектантства, папа Климент VII широко использовал насилие. По всей Европе запылали костры инквизиции. Немецкий инквизитор Петр Пилихдорф хвастался, что в течение 50 лет инквизиция в Германии уничтожила всех еретиков и ведьм. Недовольство масс поведением церковников насилием, однако, подавить не удалось. Все настоятельнее звучало требование церковной реформы.

Критика церковных порядков со стороны известного богослова, профессора Пражского университета и проповедника Яна Гуса неожиданно получила массовую поддержку населения Богемии. Гус был последователем английского церковного реформатора Джона Уиклифа и настаивал на прекращении продаж бенефициев и индульгенций. Гус утверждал, что греховная жизнь клириков лишает церковь Божьего доверия, ибо, как сказано в Священном Писании, «слепые не должны вести слепых». Надо заметить, что в движении сторонников Яна Гуса чисто религиозные мотивы тесно переплетались с национально-политическими и социальными. Чехи рассматривали Гуса не только как церковного реформатора, но и как противника немецкого засилья на чешских землях, последовательного приверженца идеи социальной справедливости. Именно поэтому движение гуситов сильно напугало германского императора, который потребовал от церкви не церемониться с «еретиком» Гусом.

Католическая церковь к этому времени уже была до основания разрушена сорокалетним «великим расколом». Пока два папы вели войну за первенство, среди церковных иерархов началось движение за созыв (без согласия пап) церковного собора и избрания на нем нового главы католической церкви. Первый такой собор был созван в Пизе в 1409 году, однако, поскольку он не был поддержан крупнейшими светскими правителями, результат оказался ничтожным. Теперь вместо двух в Европе оказалось три папы, причем последним из них стал (под именем Иоанна XXIII) бывший пират Бальтазар Коса. Сторонники нового собора понимали: для успеха дела им нужно добиться поддержки императора. Чтобы ее получить, они готовы были во многом уступить его воле. Потому-то церковный собор в Констанце и потребовал казни чешского проповедника. 6 июля 1415 года Яна Гуса сожгли на костре.

После собора в Констанце ситуация резко изменилась. Был наконец всеми признан один папа – Мартин (из влиятельного римского патрицианского рода Колонна). Однако авторитет папы был теперь совсем не тем, что прежде. Воля его во многом зависела от воли германского императора, французского и английского королей, а затем и короля испанского. Император же, потерпев в 1431 году поражение в войне против гуситов, вынужден был сменить тактику. Он больше не рассчитывал исключительно на грубую силу и проводил более тонкую политику. Идя на уступки чешским чашникам, которым нужна была прежде всего церковная реформа, император попытался оторвать их от таборитов – борцов за независимость Чехии и социальную справедливость. Тактика эта имела успех, и в 1434 году гуситское восстание было подавлено.

Подобно императорской, менее радикальной становилась и позиция пап. Им пришлось подписать несколько конкордатов – сначала с королем Франции, а затем с Габсбургами, в соответствии с которыми французская и австрийская церкви фактически становились автономными. Утратив значительную часть своего внешнего влияния, папы попытались укрепить свою власть в Италии. Но здесь они столкнулись с противодействием властителей Милана, Венеции, Флоренции, Болоньи и Неаполитанского королевства. После Флорентийского собора 1439 года, где была подписана уния о слиянии католической и православной церквей, авторитет пап вырос, но лишь на очень короткое время. Греческая церковь согласилась на унию в расчете на помощь со стороны западных государств в войне против турок. Однако папам не удалось

привлечь для крестового похода против мусульман сколько-нибудь значительные силы, и тогда греки отказались от унии. А в 1453 году турки взяли Константинополь.

О каком-либо радикализме в политике папы больше не мечтали. Их главным оружием в борьбе за власть и влияние стали интриги, заговоры, подкуп. После Мартина V в течение почти столетия Римской церковью правили так называемые «папы-меценаты». Большинство из них были выходцами из знатных аристократических родов, хорошо знали и любили античную философию, поэзию, искусство. Они всячески поощряли развитие культуры, способствуя тем самым распространению не только в Италии, но и по всему католическому миру духа Ренессанса. При этом почти все они были откровенными эпикурейцами, любителями наслаждений, и вся их этика сводилось, как правило, к необходимости сделать все возможное (и невозможное) для процветания ближайших родственников. Непотизм при них процветал так, как никогда раньше. Стоит ли удивляться, что мысли, изложенные в трактате Лоренцо Валлы «О наслаждении», были им близки, а потому ни о каком преследовании автора этой книги не могло быть и речи.

Какая-то часть гуманистов все же почувствовала угрозу духовному развитию людей, исходящую от чрезмерного увлечения эпикурейством. Но даже они не хотели слишком резко критиковать Валлу и потому откликнулись на публикацию трактата «О наслаждении», в общем-то, доброжелательно. Ведь, в конце концов, Лоренцо Валла делал общее с ними дело, стремясь возродить традиции античной культуры и, главное, добиться для человека более высокого места в универсуме, чем то, что предназначалось ему средневековой церковной доктриной. Неприемлемую же для них восторженную оценку чувственности и апологию эгоизма Николай Кузанский и Фичино, как мы знаем, пытались опровергнуть в своих трактатах. Преимущества духовной жизни по сравнению с чувственными радостями эти гуманисты старались обосновать идеями Платона и неоплатоников, чьи работы как раз в середине кватроченто были переведены на латынь и стали модными в среде итальянских интеллектуалов.

Возрождение платонизма помогло какой-то части интеллектуальной элиты того времени сохранить веру в Бога. Но только относительно небольшой части. Большинство же оправдание любых плотских наслаждения вполне устраивало. У Лоренцо Валлы были, по-видимому, все основания писать: «Если бы этот спор о достоинстве вынесен был на голосование народа (т. е. человечества, ибо это дело мировое) и решалось бы, кому отдать первенство в мудрости – эпикурейцам или стоикам, – то, думаю, на нашей стороне было бы полное единодушие». Так в середине XV века н. э., через 1700 лет после смерти Эпикура, в Европе восторжествовали его идеи.

В поисках идеального человека

Но ведь не одной только склонностью к чувственным наслаждениям проявлял себя типичный человек Ренессанса. Не потому же он, в конце концов, полагал себя «венцом Божьего творения», что любил получать всевозможные удовольствия? Должен был и себя как-то проявить. Очевидно, что гуманисты Ренессанса пытались не только оправдать людские пристрастия, но и создать образ идеального человека. Каким же этот образ виделся лучшим людям Возрождения?

Прежде всего идеальный человек должен быть «homo universale». Универсальным человеком, в чем-то близким к идеалу того времени, несомненно, был Леонардо да Винчи. И еще Микеланджело Буонарроти. А до них – Леон Баттиста Альберти. У Альберти нет сегодня столь звонкого имени, как у Леонардо или Микеланджело, однако его вклад в создание образа нового человека, тем не менее, необычайно велик. И на почетное звание «homo universale» Альберти мог претендовать ничуть с не меньшим основанием, чем два вышеназванных художника. Да Винчи был прежде всего величайшим живописцем, и повышенный интерес к его инженерным и всем прочим изобретениям объяснялся в значительной степени выдающимися достижениями Леонардо в живописи. Альберти же был прекрасным архитектором, создателем великолепных храмов и дворцов во Флоренции, Мантуе, Римини. Он же публиковал работы по математике, картографии, механике. Но, кроме того, он был автором трактатов «О зодчестве», «О ваянии», «О живописи», философских «Застольных бесед», книг на темы практической морали («О семье», «О достоинстве», «О спокойствии души», «Домострой»), а также сатирических произведений на латинском и на итальянском (vulgare) языках. Хотя первым архитектором эпохи Ренессанса по праву считается Брунеллески, а первым живописцем – Мазаччо, но базовые принципы нового искусства впервые сформулированы были именно Альберти. И главное: он, пожалуй, лучше всех других гуманистов Ренессанса обрисовал роль человека в мироздании. Чем не универсальный человек?

Что касается искусства, то Альберти первым (еще до Фичино) советовал архитекторам и художникам основывать свое творчество на концепции «порядка и пропорции» и добиваться в своих произведениях той гармонии в отношениях между частями, которая всегда присутствует в природе. Нельзя забывать о том, писал Альберти, что разделение целого на части, как и воссоединение отдельных частей в единое целое, должно быть обусловлено функционально. Альберти наверняка был знаком с обнаруженной Браччолини работой древнеримского архитектора Витрувия «Десять книг по архитектуре». Во всяком случае, он активно развивал идею Витрувия о необходимости соотнесения отдельных элементов храмовой постройки с соразмерностью человеческого тела. Гармония, по мнению Альберти, пронизывает всю природу, в том числе тело и душу человека: «Все, что производит природа, соизмеряется законами гармонии… Без нее распадается высшее согласие частей». От того, будет ли найдена в произведении искусства (будь то зодчество, ваяние или живопись) гармония частей и целого в первую очередь зависит его ценность.

Очевидно, все творчество Альберти, как и творчество многих других титанов Возрождения, проникнуто духом пантеизма. Бог и природа у него едины, и он часто совмещает два этих понятия. Но каково все-таки место человека в сотворенном Богом мире? Отвечая на этот вопрос, Альберти обращает внимание на двойственную основу человеческого существования. С одной стороны, венец творения. С другой – существо, зависящее от Фатума, Фортуны или, как считали древние, Рока. Все это так, но Альберти полагал, что зависимость эта не слепая. Творец наделил людей способностью рассуждать, понимать, что вредно и что полезно, и эта способность помогает человеку трезво оценивать свое место в окружающем мире и приспосабливаться к нему «В уме и воображении смертных, – пишет Альберти, – природа зажгла

свет познания бесчисленных скрытых причин, исходящих из нерушимых и взаимосвязанных законов, благодаря которым можно постичь происхождение и смысл вещей». Познавая законы мироздания, человек, как существо разумное, активное, деятельное (не только homo sapiens, но и homo faber) может использовать их «первоначальное целесообразие» себе на пользу. Люди обладают особого рода потенциалом – скрытым в них стремлением к внутреннему совершенству (virtu). Именно наличие этой добродетели, дарованной человеку Богом и связывающей его со Всевышним, дает людям возможность успешно противостоять натиску судьбы.

Человек велик, но только в пределах, установленных Богом-Природой. Людям, увы, этого мало, считал Альберти, и они хотят большего: «Человек в вечной погоне за новым сам себя губит. Не довольствуясь дарованным природой, он хочет избороздить моря и переплыть, похоже, край света; он желает проникнуть под землю, в недра гор и выше облаков… Смертный враг всего, что он видит и чего не видит, он стремится всех поработить; он враждебен всему человеческому роду и самому себе». Слова это сказаны пять с половиной столетий назад, но боюсь, что сегодня они звучат еще более актуально, чем во времена кватроченто. Все беды людские, по мнению Альберти, связаны с тем, что человек вовсе не намерен прислушиваться к своему virtu и не желает познавать объективные законы природы, чтобы понять, что можно и должно делать, а чего делать ни в коем случае нельзя.

Человек свободен в своем выборе, но чаще всего использует эту свободу во вред себе и другим. «Все смертные, – пишет Альберти, – созданы природой, чтобы любить и сохранять virtu, которое представляет собой не что иное, как заключенную в душе человека хорошо организованную природу. Поэтому считаю позволительным утверждать, что порочные намерения смертных – это нарушение порядка и испорченность разума, вызванная разбросанностью мыслей и глупостью». Возмущаясь алчностью, коварством, жестокостью и глупостью людей, Альберти в сердцах вопрошает: «Есть ли животное более злобное и настолько же ненавидимое всеми, как человек?»

И все же Альберти нельзя назвать мизантропом. Он чувствует, что неразумное, бунтарское поведение человека – лишь отражение общего процесса распада бытия, а значит, в обоготворяемой мыслителем природе тоже нет гармонии, она также, как человек, непостоянна и обманчива. Знает философ, что есть один страшный, но объективный закон природы, с которым человек никогда смириться не сможет. Это закон обязательного умирания всего живого. Несомненно, Альберти глубоко сочувствует людям, сострадает тем, чья жизнь зависит от превратностей судьбы. В одном из его художественных произведений хор рабов поет: «Все обретенное нами и обещанное нам в будущем отняла жестокая судьба, не осталось ничего, кроме беспощадной смерти». «Moriamur!» («Все живое смертно!») – в ужасе вопиют мужчины и женщины, молодые и старые. Искреннее авторское сопереживание здесь очевидно. Ничего общего с лицемерными разглагольствованиями о райских кущах эпикурейца Валлы. Образцово показательный «homo universale» Ренессанса, необычайно талантливый во всем, что делал, Леон Баттиста Альберти был, увы, глубоким пессимистом.

Не меньшим пессимистом, особенно в конце жизни, был и величайший из людей Возрождения Леонардо да Винчи. Он стал художником, когда Альберти уже умер. Влияние гуманистов к этому времени уже распространилось не только на Италию, но и на всю Европу. В какой-либо защите их идеи больше не нуждались. Им покровительствовали и их всячески поощряли высшие церковные и светские иерархи. Философов-гуманистов ценили, но вот художники, даже самые великие, в число избранных еще не входили. Они недостаточно хорошо знали классическую латынь, как правило, совсем не знали греческого, не разбирались в премудростях теологии и умозрительной философии, не владели приемами риторики, необходимыми для того, чтобы побеждать соперника в словесном споре. Художник все еще считался ремесленником. Работами живописца или скульптора принято было наслаждаться, но в элитный круг его не

допускали. Словом, мудрецы-гуманисты смотрели на художников сверху вниз. Леонардо да Винчи это никак не устраивало, и он, в свою очередь, отвечал им глубоким презрением.

Презирая философа, литератора или богослова, приходится не уважать и его гуманитарное творчество. И Леонардо постоянно демонстрирует такое неуважение, противопоставляя умозрительной философии конкретный труд живописца, механика-изобретателя: «Они расхаживают чванные и напыщенные, разряженные и разукрашенные не своими, а чужими трудами, а в моих мне же самому отказывают. И если меня, изобретателя, они презирают, насколько более могли бы быть порицаемы сами – не изобретатели, а трубачи и пересказчики чужих произведений». В этом не очень справедливом высказывании явственно звучит личная обида за свой неоправданно низкий социальный статус. Но только ли этим объясняются резкие высказывания Леонардо по адресу тех, кто формировал идеологию Возрождения? Думаю, нет.

Леонардо да Винчи по природе своей и по характеру своего творчества прежде всего великий анатом. Что касается его технических изобретений, то их, думаю, следует рассматривать не как принципиально новые открытия, а лишь как их предчувствие. Живопись же (дело, в котором Леонардо достиг выдающихся успехов) дала ему в руки отличный инструмент для выявления скрытых механизмов управления различными функциями человеческого организма и природы. «Глаз художника, – пишет историк Ренессанса Эудженио Гарэн, пересказывая основные мысли Леонардо из его «Трактата о живописи», – это наука. Наука весьма тонкая, извлекающая из поверхности вещей природные энергии вплоть до лучей, чтобы потом вновь возвыситься до числа и интеллекта и, в конце концов, обрисовать некую форму, которая не есть поверхность и не кожа живых существ, но является имманентной силой, тайной мира, выходящей на поверхность в образе целостной реальности». Леонардо удавалось в своих картинах, считает Гарэн, на мгновение открыть и одновременно сокрыть все бытие. И впрямь: только Леонардо и в некоторых картинах Рафаэль (а позже – Рембрандт) обладали чудодейственной силой создавать на полотне не понятно из чего возникающее пространство взвешенной духовности.

Всякие разговоры о возможном сошествии в душу человека Духа Святого Леонардо да Винчи считал пустым словоблудием. Подобно Альберти, он верит в непреложность законов природы, в «разумные принципы» ее организации (ragioni). Как и Альберти, допускал он наличие у человека virtu – добродетели, позволяющей ему познавать важнейшие законы природы с помощью своих органов чувств. А познав, зафиксировать угаданный механизм в рисунке – с тем, чтобы потом самому создать нечто подобное. Основа всякого знания – опыт. Только он является критерием истины. Никаких умозрительных заключений, никакой философии и теологии. Те, кто этим занимается, лишь мешают человеку преобразовывать мир и, конечно, не заслуживают уважения. Очевидно: мы имеем дело не просто с социально обусловленной рефлексией обиженного да Винчи. Речь идет о мировоззрении человека, который предпочитал опыт абстрактному мышлению, всегда отдавал приоритет индукции, а не дедукции. Такое же мировоззрение будет характерно впоследствии для великого рационалиста Фрэнсиса Бэкона, которого все считают основоположником эмпирического направления в науке. В чем-то Леонардо обогнал англичанина почти на сто лет.

Можно ли на том основании, что Леонардо да Винчи не признавал правильным господствующую во времена Ренессанса идеологию, исключить его из числа гуманистов? Уверен, что нет. Единомышленником Бруни, Кузанца или Фичино он действительно не был. Но гуманистом все же был, хотя совсем не таким, как упомянутые философы. Леонардо никогда не проявлял интереса к тому, что позже Кант назовет *интеллигенцией*., – умозрительной познавательной способности человека, не ограниченной одной только чувственностью и связанной с Абсолютной идеей или Богом. Идеальный человек у Леонардо да Винчи – это рационалист, искатель, инженер, художник, пытающийся опытным путем, используя все свои органы чувств, проникнуть в тайны мира и использовать свое знание в интересах людей. Разве это не гума-

низм? Неслучайно именно «Виртувианский человек» да Винчи и сегодня символизирует величие человеческой личности, гармонично вписанной в универсум.

Вера в то, что человек способен преобразовывать все окружающее, тогда как природа этого не может, подталкивала Леонардо к мысли, что человек сильнее природы. Как мы видим, точка зрения да Винчи в этом вопросе противоречит позиции Альберти, который неоднократно предупреждал людей об опасности выхода за пределы, определенные для нас природой. Много объективных закономерностей сумел обнаружить пытливый Леонардо, и эти свои открытия успешно использовал в занятиях живописью и механикой. Много, но, конечно, далеко не все. В конце концов он вынужден был признать, что у всякого чувственного познания есть свои пределы и что гипертрофированная вера в необходимость преобразования природы может оказаться губительной для людей.

Это признание стало основой пессимизма Леонардо и заставило его поверить в скорый Апокалипсис.

Вазари пишет, что да Винчи «был в душе таким еретиком, что не присоединился ни к одной религии». Но «узрев себя близким к смерти, принялся он прилежно изучать установления католичества и нашей благой и святой христианской веры и затем с обильными слезами исповедался и покаялся… что он много согрешил против Бога и людей тем, что работал в искусстве не так, как подобало». То, что Леонардо не проявлял особого интереса к религии, имел пристрастие к магии и был явным или латентным гомосексуалистом (что для католика – страшный грех), всем хорошо известно. Но были ли у него веские основания каяться перед Богом именно за то, что он сделал в искусстве?

Точного ответа на этот вопрос не даст никто. Люди в своих оценках всегда субъективны, и никому из нас не дано знать всю полноту истины. Особенно, если дело касается взаимоотношений человека с Богом. Эуджению Гарэн полагал, что Вазари сознательно демонизировал образ Леонардо, чтобы он соответствовал духу эпохи (Вазари писал свои «Жизнеописания» уже в годы контрреформации, когда в искусстве доминировал гипертрофированно драматический маньеризм). На самом же деле, считал Гарэн, да Винчи – «философ-натуралист, который намеревался порвать с замкнутой схоластической традицией, чтобы вернуться к прямому контакту с телесной, вещественной реальностью и понять секрет сущности, а не видимости».

Мне представляется, эти слова Гарэна вовсе не противоречат тому, что писал Джорджо Вазари о безбожии Леонардо. Философ-натуралист, рассчитывающий в своем исследовании мира исключительно на данные опыта, полученные с помощью органов чувств (а именно таким был да Винчи), не может не ощущать, что за пределами чувственного восприятия остается нечто, о чем он способен только догадываться. Достигнув предела опытного познания, исследователь должен либо отказаться от дальнейших поисков, надеясь когда-нибудь (усовершенствовав при помощи различного рода инструментов возможности своих органов чувств) их продолжить, либо заняться чистыми спекуляциями. В последнем случае знание подменяют обычно либо религиозной верой, либо художественной фантазией.

С верой у Леонардо получалось не очень. Его самые значительные картины на евангельские темы либо остались незавершенными, либо религиозная задача в них подменялась какими-то другими целями. В первой из таких картин («Благовещение») Леонардо тщательно выписывает поляну с цветами, на которой преклонил колена ангел, и крылья за его спиной, а главное, сосредоточенность почти неживого взгляда посланника Бога. Полуприкрытые, затуманенные глаза Марии и едва видимая линия света между рукой ангела и этим глазами превосходно передают гипнотический посыл, идущий от ангела к Марии. Сам посыл передан великолепно, но кто посылает свою весть через медиума-ангела – Бог ли, дьявол или просто другой человек, нам знать не дано. Великолепна Мадонна Бенуа с младенцем, но ведь это всего лишь светский портрет совсем молоденькой девочки-матери с ребенком. О том, что речь идет о Богоматери и Иисусе, мы узнаем только по золотым нимбам вокруг их голов. Что каса-

ется «Мадонны в гроте» и «Анны с Иоанном Крестителем», то уже тот факт, что Леонардо пишет эти картины в разных вариантах, говорит в пользу их незавершенности. Драматический пейзаж, загадочные глаза персонажей, мистическое сфумато создают общую атмосферу таинственности, но нам не узнать, что за тайна скрыта за всем этим.

И наконец, три незаконченные и, по-видимому, принципиально важные для Леонардо картины – «Поклонение королей», «Святой Иероним» и «Тайная вечеря». Первые две из них писались во Флоренции и представляют собой, по сути, лишь эскизы к будущим картинам. У большинства персонажей пустые глазницы, у Марии и младенца Христа взгляд направлен в сторону от зрителя. Леонардо так и не смог выполнить монастырский заказ, не написал картин и покинул Флоренцию, направляясь в Милан с планами, к евангельским сюжетам никакого отношения не имеющими. «Тайную вечерю» Леонардо начал писать тринадцать лет спустя, когда тема неотвратимости возмездия за грехи стала весьма популярной в Италии в связи с вторжением французов и пророчествами Савонаролы. И эта картина, судя по всему, осталась незавершенной. И здесь масса загадок (которые, кстати, разгадывают по сей день), и здесь взгляд Иисуса отвернут от зрителя. Так, будто ему, Иисусу, а точнее автору картины, нечего этому зрителю сообщить. Вселить в зрителя какую-то надежду, столь необходимую в трудный для него период, такой Иисус не может. Напрасно Леонардо в своих дневниках издевался над Савонаролой. В трудные для Италии времена душами людей как раз владел этот монах-проповедник, а вовсе не художник, хоть и великий, но в Бога, судя по всему, не верящий.

Мне кажется, картины Леонардо – лучшее доказательство правоты Вазари, утверждавшего, будто да Винчи был плохим христианином. А если у натуралиста, достигшего предела возможного познания, нет веры, то ее место занимает магия. Неслучайно ведь знахарки, многое постигшие «на ощупь», умело излечивающие человеческие недуги, часто не верят в единого Бога, но зато доверяют многочисленным духам природы. По-видимому, и у Леонардо, когда ему опытным путем не удавалось найти искомое, пробуждалась склонность к магии. Судя по апокалиптическому содержанию последних рисунков да Винчи (особенно из Виндзорской коллекции), можно предположить, что в конце жизни Леонардо пришел к выводу о том, что переусердствовал в своем доверии опытному знанию, и впал в депрессию. А потому его предсмертное раскаяние в грехах творчества, думаю, было искренним и отнюдь неслучайным.

Савонарола и конец Возрождения

В течение целого столетия в Италии процветал Ренессанс. Радикально менялось все. Совсем не так, как прежде, строили церкви, палаццо, виллы, общественные здания и богатые частные дома. Прославили свои имена в это время архитекторы и скульпторы Брунеллески, Гильберти, Браманте, Альберти, Ломбардо, Донателло, Верроккьо, Бернини, Микеланджело. С появлением масляных красок и значительным увеличением числа частных заказов фресковая живопись начала постепенно вытесняться живописью станковой. Иначе стали воспринимать художники пропорцию, совершенно по-новому относятся они к проблемам композиции, точности передачи деталей. Новые материалы, новые художественные приемы. Большинство картин в конце кватроченто пишут уже не на библейские, а на светские сюжеты. Особой популярностью стал пользоваться написанный маслом портрет (такого живописного жанра раньше просто не было). Навсегда вошли в историю мировой живописи Мазаччо, Фра Анджелико, Пьеро делла Франческо, Мантенья, Гирландайо, Боттичелли, Беллини, Джорджоне, конечно, Леонардо да Винчи, Рафаэль, и опять-таки Микеланджело. Совсем другой, после Данте, Петрарки и Боккаччо, стала литература. Совершенствовалась классическая латынь, окончательно обрел право на жизнь язык итальянский. Прекрасные стихи и прозу на этом языке пишут Лоренцо Медичи, Саккетти, Браччолини, Полициано, Ариосто, все тот же Микеланджело.

Радикально менялось в это время и мировоззрение интеллектуальной элиты Италии. Стало модно знать и по любому случаю цитировать античных мудрецов. Считалось дурным тоном сохранять верность признаваемому схоластами Аристотелю и хорошим – восторгаться Платоном и неоплатониками. Но это напоказ. В действительности же верхушка общества куда больше, чем Платону, симпатизировала Эпикуру и, особенно, его последователям из XV столетия. Под маской христианской добропорядочности легко просматривались эгоизм, ненасытная жажда чувственных наслаждений, власти и безмерных почестей. Поступки, еще вчера признаваемые греховными, теперь таковыми не считались, потому что их совершали самые высокие церковные иерархи, включая папу, и еще потому, что их оправдывали популярные в обществе философы-гуманисты, воспитанные на образцах античной культуры. О том, что у древних греков и римлян были совсем другие боги и что первые христиане называли Рим «великой блудницей», достойной уничтожения, старались не вспоминать.

Гуманисты Ренессанса помогали избавляться от всяческих средневековых табу, и все, кто имел такую возможность, спешил радоваться жизни. Семя, брошенное Раймонди и Валлой в благодатную почву, очень скоро начало приносить плоды. В течение столетия изменилась вся система ценностей. Менялись не только религиозные воззрения, но и политические пристрастия людей, их повседневная жизнь. По-своему образ героя новой эпохи воплощал в жизнь художник и авантюрист Бенвенуто Челлини. Характерно, что в своих автобиографических записках он не стеснялся рассказывать о своих пороках – любви к скандалам и дракам, склонности ко лжи, воровству и распутству. Даже того, что он по-бандитски убивал своих соперников и обидчиков, Челлини не считал нужным скрывать. А чего стесняться – дело в те времена обычное. Проспер Мериме писал в предисловии к своей «Хронике времен Карла IX»: «Убийство или отравление в 1500 году не внушали того ужаса, какой они внушают теперь. Дворянин предательски убивал своего врага, просил помилования, получал его и снова появлялся в обществе, где никому не приходило в голову отворачиваться от него».

Мораль, основу которой составляет эгоистический интерес и жажда наслаждения властью, пытался утвердить в политике автор трактата «Государь» Никколо Макиавелли. Правда, у самого Макиавелли, надо заметить, все же было одно гражданское пристрастие – он мечтал о воссоединении и величии своей родины, Италии. Так что его нельзя считать абсолютно последовательным сторонником идей Лоренцо Валлы. Тем не менее, советы Макиавелли по управ-

лению государством таковы, что ими всегда охотно пользовались те, кто рвался к безграничной власти и смотрел на людей лишь как на средство для достижения этой цели (среди них Муссолини, Гитлер и Сталин). Еще бы, ведь он утверждал, что «страсть к завоеваниям – дело естественное», что, «расточая чужое, ты прибавляешь себе славы, тогда как расточая свое – ты себе только вредишь», что для овладения городом его лучше всего разрушить, а жителей уничтожить. И вообще, «людей следует либо ласкать, либо изничтожать, ибо за малое зло человек может отомстить, а за большое не может». Но как же быть с милосердием, с христианской нравственностью? Макиавелли так отвечает на этот вопрос: «Тот, кто отвергает действительное ради должного, действует скорее во вред себе, нежели на благо». Казалось бы, ответ неполный. Ведь из него непосредственно не следует, что собственное благо следует предпочесть «должному», т. е. высшим, в данном случае христианским, ценностям. Однако эпикурейски настроенному обществу Ренессанса все было ясно: личное благо – первично, евангельские истины – вторичны.

Но так считала, прежде всего, элита общества. А что же простой народ? На народное сознание ни Платон, ни его последователи, конечно, особого влияния оказать не могли. Греческого философа простые люди, естественно, не читали, а если б и читали, то не поняли бы. Творения художников Ренессанса на них влияли, возможно, больше, чем Платон, но не настолько, чтобы изменить что-то существенное в их мировоззрении. Впрочем, витальность эпикурейцев была бы по нраву, наверняка, всем, но лишь тогда, когда условия жизни к ней располагали. В середине XV столетия, пока все было относительно благополучно, снисходительность церкви к исчезновению разного рода табу, скорее всего, простых людей устраивала. Но в конце века нагрянули лихие времена (нашествие на Италию чужестранцев, междоусобицы, чума), и тогда все здание Ренессанса зашаталось. Первая трещина появилась при Савонароле, рухнул же фундамент после 1527 года.

Савонаролу большинство флорентийцев боготворило. Именно боготворило, а не просто уважало. Вера в душах простых людей в конце кватроченто сохранялась гораздо прочнее, чем у аристократов – избалованных, капризных, жаждущих веселья и славы, любящих забавляться игрой в словесные хитросплетения. Безусловно, все люди любят плотские наслаждения, но получать удовольствие от так называемых «игр ума» могут далеко не все. И к радикальным переменам в окружающей жизни народ далеко не всегда относится с иронией. Михаил Бахтин, думаю, был не совсем прав, утверждая, будто «все акты драмы мировой истории проходили перед *смеющимся* (выделено мной – *В.* М.) народным хором». Иногда народ в переломные времена безмолвствует, чаще безумствует, еще чаще заливается слезами (последователей Савонаролы, между прочим, называли «плаксами»).

В момент, когда всему городу угрожала смертельная опасность (а во Флоренции в середине 1490-х так и было), простые люди с легкостью доверили свою судьбу тому, кто искренне верил в Бога, говорил понятные каждому вещи и всей душой за них переживал. Никто не сомневался, что для Савонаролы, настоятеля монастыря Святого Марка, любовь и глубочайшая преданность Богу были неотрывны от любви к ближним, т. е. к ним, простым смертным. Все понимали: он готов пожертвовать собой ради их спасения на том и на этом свете. Когда Савонарола обращался к тысячам прихожан, тесно заполнявшим на его проповедях флорентийский собор (тот самый, о строительстве которого, помните, рассказывал Лоренцо Валле его учитель), слова его зажигали абсолютно всех. Ему верили, как самому Христу. Ведь эти слова его были не просто разумными и доходчивыми, но исходили из самой глубины сердца, которое, казалось, готово было разорваться от чрезмерного напряжения. Такому человеку нельзя было не поверить.

Савонарола не только обещал людям спасение после смерти (если, конечно, они перестанут грешить), но и предлагал им уже сейчас перестроить жизнь в городе так, чтобы в нем навсегда утвердилось равенство и справедливость. Именно он был инициатором свержения

тирании во Флоренции, и на основе прежде всего его планов была организована власть в ставшей, после изгнания из города Медичи, по-настоящему демократической республике. Он же спас Флоренцию от разрушения войсками французского короля Карла VIII. Все это знали и были ему благодарны. Разумеется, свою роль сыграло и то обстоятельство, что пророчества Савонаролы практически всегда сбывались.

Народ доверчив и готов многое сделать для своего кумира, но, увы, в своих пристрастиях он не постоянен. Стоит только кумиру упасть, о нем тут же забывают или (что хуже) начинают его проклинать. Так было и с Савонаролой. Когда римский папа, интриган и развратник Александр VI (Борджиа), которого ненавидела вся Флоренция, отлучил Савонаролу от церкви, а республиканская власть приказала его казнить, многие из тех, кто прежде боготворил проповедника из Сан-Марко, подбрасывали поленья в костер, в котором горело его тело. Подобное, к несчастью, часто случается в истории. И все же нельзя не признать, что в течение нескольких трудных для Флоренции лет горожане в большинстве своем безгранично верили Савонароле.

Важно отметить, что доверяли Савонароле не только люди из низших слоев общества. Высоко ценили его (по крайней мере, пока он жил) многие выдающиеся гуманисты, и среди них Фичино, Полициано, Пико делла Мирандола, великие художники Боттичелли и Микеланджело. Даже Лоренцо Медичи, которого Савонарола не раз обличал в стяжательстве и множестве других грехов, ходил на его проповеди и перед своею смертью исповедовался именно ему. Уверен: те, кто сегодня считает Савонаролу всего лишь фанатиком-ретро-градом, напрочь отвергающим все перемены эпохи Возрождения, заблуждаются. Савонарола вовсе не был чужд новых веяний, знал античных авторов, отдавал должное не только Аристотелю, но и Платону, высоко ценил последние достижения науки, а также красоту и искусство. Мудрому Фичино было о чем побеседовать с Савонаролой во время их частых встреч. Как и Фичино, знаменитый проповедник утверждал, что «красота – это форма, в которой гармонично сочетались все ее части, все ее краски». Правда, принимал Савонарола не всякую красоту и не всякое искусство. Лишь то прекрасно, полагал он, в чем проявляет себя божественный свет (такую точку зрения на красоту, наверняка, разделял и платоник Фичино). Подобным же образом оценивал Савонарола искусство. Лишь те формы художественного творчества, что не противоречат библейским заповедям (не церковной традиции, а Библии, заметим), достойны внимания и уважения. А все прочее – «суета», от которой следует избавляться. И во время двух традиционных карнавалов 1497 и 1498 годов молодые флорентийцы по призыву Савонаролы ходили от дома к дому и просили выдать им всю «суету» или «анафему». А затем сжигали ее на площади Сеньории.

Это сожжение «суеты» по сей день служит либералам поводом для осуждения деяний Савонаролы. Что и говорить, монах из Сан-Марко всегда очень резко осуждал грехи человеческие – пьянство, разврат, расточительность богатых людей, тратящих огромные средства на драгоценности и прочие украшения, тогда как большинство их сограждан живет в нищете. Он действительно настаивал на отказе от традиционных карнавальных праздников (времени, как он говорил, «разгула плоти») и на замене их молитвенным шествием молодых христиан и сбором пожертвований в пользу бедных и несчастных. Безусловно, Савонарола хотел изменить к лучшему нравы флорентийцев и в этом своем стремлении был часто излишне усерден. Но не забудем, что все это происходило тогда, когда неуемная жажда плотских наслаждений получила оправдание лучших людей общества и стала нормой поведения. Особенно для людей богатых или влиятельных, в том числе для монахов и церковников, которые обязаны были подавать пример нравственной жизни. Неслучайно Бахтин, говоря о Рабле – самом типичном, быть может, представителе литературы Возрождения, утверждал, что карнавальная культура той эпохи служила раскрытию *«веселой относительности»* любых проблем. Напомню: важнейшей из таких проблем была тогда проблема веры в Бога. Эту веру как раз и поставили под сомнение гуманисты Ренессанса. А Савонарола ее защищал. Тогда-то и началась продолжаю-

щаяся по сей день война идеалистов и релятивистов. Впрочем, сейчас, в эпоху постмодерна, эта война, кажется, завершается победой последних. Во всяком случае в Европе.

В последние годы кватроченто спор шел, по сути, не о том, какие блага можно считать допустимыми, а какие нет, а о том, сохранится ли вообще у людей потребность в духовной жизни. Что удивительного в том, что монаху-доминиканцу Савонароле духовная жизнь представлялась неотделимой от веры в Иисуса Христа. Как и протестанты в последующем, Савонарола верил в божественное предопределение. Грешники, по его мнению, так же достойны сочувствия, как и праведники. Именно Божья благодать, сошедшая на людей истинно верующих, заставляет их творить добрые дела. Несмотря на это свое убеждение, Савонарола считал, что «наша свобода не может быть фатально управляема посторонней силой, будут ли то звезды, или страсти, или даже сам Бог». У человека все же есть возможность самостоятельно сделать шаг навстречу идущей от Бога благодати. И помочь ему свободно осуществить такой выбор должна христианская любовь. Именно она «есть мера и закон для всего, для всех человеческих поступков». Трудно и сегодня не согласиться с тем, что любовь, основанная на чувстве глубокого сопереживания своим близким (круг которых посредством все той же любви может расширяться до бесконечности), являет собой колоссальный потенциал.

Нет, Савонарола не был ретроградом. Как сказал автор его двухтомной биографии итальянский историк и философ-позитивист Паскуале Виллари, «он желал веры согласной с разумом, религии, идущей рука об руку со свободой церкви, которая не лишала бы человека отечества и никогда не становилась бы в противоречие с голосом совести и добродетелью». Об искреннем желании Савонаролы согласовать веру и разум свидетельствуют слова из его, пожалуй, самой важной работы «Триумф Креста»: «Итак, не будем ссылаться ни на какой авторитет, а будем руководствоваться только разумом… Разум восходит от видимого к невидимому, ибо наше познавание начинается с чувств, улавливающих только внешнюю сторону явлений. Интеллект же проникает в самую сущность их и от познания ее возвышается к невидимому и к Богу». Разве не ясно, что Савонарола подразумевает здесь под интеллектом именно то, что три столетия спустя Кант назвал *интеллигенцией.* Ни Леонардо да Винчи, ни, позже, Бэкон до понимания значения интеллигенции, замечу, так и не возвысились. И церковь, которой великий проповедник, несмотря ни на что, доверял, не захотела понять Савонаролу. Оттолкнув его от себя, Ватикан упустил последнюю возможность изнутри реформировать католическую церковь и таким образом избежать раскола.

Гибелью Савонаролы, по сути, завершился в Италии XV век. Почти все великие итальянские гуманисты – Альберти, Браччолини, Бруни, Валла, Ландини, Никколи, Пико делла Мирандола, Полициано, Раймонди, Тосканелли, Фичино – творили именно в этом столетии. А в следующем гуманистическая мысль ушла за Альпы, в другие европейские страны. В Италии в новом веке прославил свое имя Макиавелли, но его очень трудно назвать гуманистом. Хотя очевидно, что в своем «Государе» он развивает мысли Раймонди и Валла, защищавших право человека наслаждаться, в том числе и властью. Последователи Эпикура в первые двадцать-тридцать лет квинточенто еще оказывали влияние на общественное сознание. Наследовавший папскую тиару вскоре после смерти Александра Борджиа Юлий II особым распутством не отличался, но духовному руководству церковью предпочел политические и военные игры. Совсем не обращать внимание на тот факт, что за последние сто лет доверие к церкви сошло почти на нет, он, конечно, не мог. Но вместо того, чтобы заботиться о возрождении духовности (как это делал казненный Савонарола), папа, желая вернуть разбежавшуюся паству в церковное стадо, всячески запугивал верующих преследованиями еретиков. Как ни странно, этот ретроград в делах религиозных был покровителем искусств, и именно при нем и при Льве X были созданы лучшие творения Рафаэля, Микеланджело и Тициана. Это был пик искусства Возрождения. Очевидно, что почва, благоприятная для его развития, была подготовлена фило-

софами в предыдущем столетии, но когда цветок расцвел, самых известных гуманистов уже не было в живых.

В политике Юлий II взял курс на укрепление папского государства, пытаясь объединить вокруг Рима всю Италию. Чтобы этого добиться, нужно было поссорить между собой основных претендентов на итальянские земли – Германскую империю, Францию и Испанию. Поначалу папе удалось добиться значительных успехов. При поддержке французов он смог присоединить к папскому государству довольно большие территории в Северной Италии. Но затем Юлий поссорился с Францией и стал собирать против нее (и империи) коалицию держав. В результате сложных интриг папа оказался в одном лагере с семейством Медичи, которому вернул в 1512 году Флоренцию. Когда Юлий II умер, папой под именем Льва X стал представитель этого семейства (Джованни Медичи).

Делами духовными новый папа, вернувший традиции времен Александра Борджиа, занимался еще меньше прежнего. Вновь в Ватикане стали нормой непотизм и пьяные оргии, средства на которые шли от продажи должностей и индульгенций. Начавшуюся в Германии Реформацию папа поначалу всерьез не воспринимал, называя ее «монашеской склокой». «Склока» эта, однако, расколола церковь сначала в Германии и Швейцарии, а потом и по всей Европе. Испанский король

Карл I Габсбург, став германским императором Карлом V, объявил себя защитником «веры предков» ив 1521 году издал так называемый Вормсский эдикт, осуждающий Лютера за его антицерковные тезисы. Однако вождя Реформации поддержали большинство немецких князей. Папа же сколько-нибудь серьезно влиять на ситуацию уже не мог. Ему в это время нужно было как-то сохранить свое государство, что было совсем непросто. Бывшее Неаполитанское государство теперь принадлежало Испании, а значит императору Карлу V, тогда как север Италии находился в руках французского короля Франциска I. От спора этих двух властителей зависела судьба страны. Рим уже был лишь объектом, а вовсе не активным участником этой исторической драмы.

В 1521 году Лев Хумер, а через полтора года папскую тиару надел его родственник Климент VII (Джулио Медичи). При нем произошло страшное для Рима событие – Sacco di Roma, которое, по существу, и завершило эпоху Ренессанса. Папа своими заигрываниями с французами настроил против себя Карла V, и в мае 1527 года императорская армия, значительную часть которой составляли протестанты, захватила, разрушила и разграбила Рим. Десятки тысяч жителей Вечного города погибли. Такого позора история католической церкви прежде не знала.

Sacco di Roma произошло на фоне бесконечных войн, разоряющих страну, периодических вспышек чумы, продажи индульгенций, безобразного поведения пап и других церковных иерархов, утраты веры значительной частью элиты итальянского общества. Неудивительно, что многие итальянцы восприняли это событие как наказание за страшные грехи. Такому восприятию в огромной степени способствовал раскол христианского мира и отпадение от католической церкви большей части Германии, Швейцарии, Англии, скандинавских стран, позже Голландии. Среди тех, кто поддержал Реформацию, было немало гуманистов – Меланхтон, Рейхлин, фон Гуттен. Многим вчерашним вольнодумцам, которые все же не желали покидать лоно католической церкви, показалось, что пришло время великого раскаяния. Мода на Эпикура и Платона в Италии очень скоро сменилась появлением элитных кружков мистиков – поэтов, философов, художников (они называли себя *spirituali).*

Самым влиятельным в Италии был кружок испанского философа-мистика Хуана де Вальдеса, в который входили представители самых знатных фамилий – Джулия Гонзаго, Виттория Колонна, Катерина Чибо, Констанца д'Авалос (герцогиня Амальфи), знаменитые в то время интеллектуалы Пьетро Паоло Верджерио, Бернардино Окино, Маркантонио Фломинио и другие. С этим кружком были связаны кардиналы Поул, Бемпо, Канторини, а также (через Вит-

торию Колонну) великий Микеланджело. Все эти люди хотели реформировать и духовно возродить католическую церковь. По сути, они были близки в своих взглядах не столько Лютеру, сколько Савонароле. Впрочем, Ватикан и в этот раз не готов был что-либо менять в церкви по существу и, как всегда, прибег к насилию. Итальянских реформаторов почти сразу же начали преследовать. Ответом Ватикана на раскол церкви было учреждение в 1540 году ордена иезуитов – «правительства воинствующей церкви», как сказано в папской булле. Началась жестокая Контрреформация.

Обновления церкви не произошло. Кружки «итальянских реформаторов» вскоре распались, не оставив серьезного следа в политической и религиозной истории. Что же касается искусства, то в большой мере под влиянием католиков-реформаторов сформировался новый художественный стиль, пришедший на смену Ренессансу. Стиль этот называют маньеризмом, и начало ему положили Франческо Пармиджанино картинами «Видение святого Иеронима» и «Возвращение Савла», написанными во время осады Рима, и Микеланджело Буонарроти своим «Страшным судом» Сикстинской капеллы. Достоверно известно, что Микеланджело, когда писал «Страшный суд», находился под духовным влиянием своей возлюбленной (возможно, платонической) Виттории Колонна, которая в то время была душой самого модного кружка «спиритуалов». Некоторым живописцам и скульпторам (например, Понтормо, Бронзино, Вазари, Челлини) новый стиль всего лишь помогал решать их чисто художественные задачи. Но для Микеланджело, позднего Тициана, Тинторетто, Эль Греко и других маньеризм означал еще и возможность проявить в творчестве свои глубокие переживания религиозного характера. В маньеризме все не так, как в искусстве Раннего и Высокого Ренессанса. Изломанные линии, цветовые контрапункты, драматические диагонали, светом пересекающие все полотно, удлиненные, непропорциональные фигуры, преимущественно религиозные сюжеты – все это необходимо было для того, чтобы зритель мог почувствовать разлитое в атмосфере очень высокое напряжение. Нет больше покоя, гармоничной соразмерности деталей и целого. Нет человека – венца творения, есть растерянные, испуганные люди с искаженными лицами и фигурами, которых в едином потоке несет неизвестно куда вихрь событий. Возрождение закончилось, началось время хаоса. Начавшаяся в конце XVI века эпоха, растянувшаяся на добрых два столетия, получила в истории название *барокко.*

Мрак заявляет право первородства
На мир – и утверждает превосходство,
Свет в небеса изгнав. И с этих пор
Быть хаосом – Вселенной приговор.
Покуда Бог не изречет другого,
Ни звезд, ни солнца не видать нам снова.

Джон Донн

Заключение

Сегодня чаще всего говорят о Ренессансе исключительно в восторженном тоне. Так, будто с него началось возрождение жизни после тьмы Средневековья. Нет сомнения: Ренессанс принес в мир много нового, прекрасного, важного и нужного людям. Но вряд ли этот период заслуживает одного только славословия. Время было сложное, и происходившие тогда события, с точки зрения их влияния на будущее Европы, нельзя, мне кажется, оценивать однозначно.

Во-первых, нет оснований утверждать, будто именно с Ренессанса началось восстановление прерванного во времена нашествия варваров развития культуры. Не забудем, что в Средние века шел процесс распространения по континенту христианских ценностей, повлиявших на формирование европейской ментальности. Даже в эпоху раннего Средневековья (наиболее «дремучую», по мнению многих) культурное развитие не прекращалось. Именно в это время язычники, разгромившие Римскую империю, стали христианами, и тогда же были созданы их первые государственные образования. Католическая церковь уже в то время решающим образом влияла на все, что происходило на западе континента, тогда как на востоке важную роль связывающего звена между Европой и другими цивилизациями играла Византия. Более тысячи лет сохранялась там очень своеобразная культура высокого уровня, значение которой, мне кажется, до сих пор в полной мере не оценено.

Что касается позднего Средневековья, то именно в этот период были заложены те начала экономической и общественной жизни, которые определяют характер сегодняшней Европы. Навсегда ушло в прошлое натуральное хозяйство, развивались промышленность и торговля, создавались профессиональные объединения ремесленников и торговцев (цехи и гильдии). Невозможно переоценить и политические процессы того времени. Их результатом стало формирование государств, и сегодня присутствующих на карте Европы: Франции, Англии, Испании, Португалии, Польши, Дании, Швеции, Норвегии, Московского государства и др. Во многих итальянских городах возникли республики с достаточно хорошо организованной системой власти (иногда олигархической, а порой и достаточно демократической). Германские города юридически закрепили свое самоуправление в кодексах права (любекском, кельнском, магдебургском). Люди учились грамоте, во многих европейских городах открылись университеты, развивалась, хотя и в довольно жестких рамках, научная мысль. Европейским ученым был хорошо известен Аристотель, пусть и в интерпретации Аверроэса (иногда не менее интересной, чем сам первоисточник). Элита была знакома с лучшими произведениями римских философов и поэтов (благо, латинский язык был официальным языком как церкви, так и университетов). Да и искусство начало возрождаться еще задолго до Ренессанса. Сегодня любители архитектуры восхищаются готикой, пожалуй, не в меньшей мере, чем творчеством зодчих Возрождения.

Второе и главное: далеко не все, что принес с собой Ренессанс, достойно положительной оценки наших современников. Сменилась культурная парадигма: теоцентрическая модель впервые за всю европейскую историю стала вытесняться антропоцентрической. Человек решил поставить себя в центр вселенной. Результаты такой перемены проявились быстро, но оказались не очень обнадеживающими. Ценности духовные стали стремительно вытесняться ценностями не просто заземленными, но имеющими преходящий смысл, а то и вовсе сиюминутными. Потребности плоти вышли на первый план, а жажда власти оказалась сильнее всяких нравственных правил. Христианство, история которого насчитывала полторы тысячи лет, неожиданно оказалось в глубоком кризисе.

О причинах неустойчивости, а то и полной утраты веры многими гуманистами и художниками Ренессанса лучше других, мне кажется, сказал Якоб Буркхардт: «Эти могучие в духов-

ном плане люди, носители Возрождения, зачастую проявляли в религиозном отношении детские черты и не ведали греха… Если неверие приобрело столь значительное распространение среди высокоразвитых людей, то это объясняется, среди прочего, тем, что их духовные и душевные силы были в значительной мере отвлечены решением великой задачи земного существования – открыть и воспроизвести мир в слове и образе». И впрямь, люди Ренессанса прежде всего были исследователями, зараженными духом поиска. Они ощущали в себе неиссякаемый импульс к творчеству, и когда им удавалось понять или открыть что-то новое, создать на полотне образ, впечатляюще отражающий реальность, или самостоятельно что-либо изобрести, у них возникала иллюзия богоподобия. Казалось, что вот-вот они своим знанием смогут объять весь мир. По сути, их гуманизм как раз и проявлялся в чрезмерном восхвалении людского потенциала. Для человека, по их мнению, все было доступно, а значит, ему все должно быть позволено. И нет для него ничего греховного. Очень часто человек Ренессанса был убежденным эгоистом, порой циником, равнодушным ко всему, что его прямо не касалось. Люди, как пишет Виллари, «были испорчены душевно: в них угасли всякая гражданская и личная доблесть, всякое нравственное чувство».

Ответственность за то, что многие люди эпохи Ренессанса перестали чувствовать потребность в моральных нормах, лежит, конечно, не только на них, но и на церкви. Веками она сдерживала желание людей реализовать свои творческие возможности, проповедовала необходимость самоуничижения человека, силой укрощала всякое его стремление к свободе. И лишившись в конце концов доверия своей паствы, она не сумела вовремя предотвратить раскол христианства.

Реформация освободила верующих христиан от церковного диктата, но одновременно заложила в свою доктрину мину замедленного действия, которая, вскоре взорвавшись, серьезно подорвала основы религиозной веры, да и всякой духовной жизни. При переводе Библии на немецкий язык Лютер определил божье призвание человека словом *Beruf,* которое означает также профессиональную деятельность. Сам Лютер не придавал этому большого значения, оценивая мирские деяния людей всего лишь как допустимые, но, с религиозной точки зрения, не очень важные. Однако слово было сказано. Вольность в переводе Библии сыграла историческую роль. Она, по мнению Макса Вебера, помогла утвердиться в протестантизме догмату, согласно которому выполнение мирских обязанностей так, как они определяются его профессиональным и социальным статусом, является для человека «единственным средством стать угодным Богу». То есть эти обязанности становятся призванием человека, «наивысшей задачей нравственной жизни человека».

Кальвинизм развил эту линию дальше, теологически оправдав капитализм и положенный в его основу принцип накопительства (уровень профессионального успеха определялся размером накопленного капитала). Успехи в бизнесе, хотя это и звучит парадоксально, стали мерой исполнения людьми своего долга перед Богом. Раз так, то именно развитию бизнеса, а не религиозным переживаниям, им следовало посвящать свою жизнь. Духовные же усилия людей утратили прежнее значение, и неудивительно, что многие от них совсем отказываются.

А католическая церковь так и не смогла оправиться от удара, полученного в век Ренессанса. Перестроить церковную жизнь согласно требованиям времени эта церковь по-прежнему неспособна. И сегодня она, хотя и охватывает почти миллиард верующих, на наиболее образованную и активную часть общества влияет мало. Соответственно, не очень велика и роль этой церкви в важнейших мировых процессах. Испытание, которому во времена Возрождения подверглась вера христиан в Бога, оказалось слишком тяжелым, и выдержали его, к сожалению, далеко не все.

Искусство и мораль. За что Лев Толстой не любил Шекспира?

Авторитет, покрывающий массу всевозможных пороков, постоянно способствует тому, чтобы чувственность и косность исподволь отклоняли и отвлекали душу от более высоких созерцаний.
Ф. Петрарка, «Лекарство от превратностей судьбы»

Сегодня всякий человек, знакомый с литературной классикой, наверняка причислит Льва Толстого и Уильяма Шекспира[2] к числу самых выдающихся писателей всех времен и народов. Известно, однако, что Толстой на дух не переносил творчество Шекспира. Многие литературные критики объясняют эту стойкую нелюбовь Толстого к Шекспиру его нежеланием делиться с кем-то своею славою. Есть и такие, кто полагает, будто Толстой вовсе не испытывал антипатии к Шекспиру, а просто играл в «игру умных с умными о дураках»[3]. Чтобы убедиться в этом, важно, де, следить не за тем, о чем он черным по белому писал в статье «О Шекспире и о драме», а за тем, что там недосказано. И тогда все, чего не увидит простак, легко обнаружит человек с хорошим литературным вкусом. На мой взгляд, все это чепуха, и подобные точки зрения не стоит принимать во внимание. Толстому, человеку предельно искреннему, особенно в конце жизни, приступы зависти и страсть к «умным играм» (столь характерная для нашего, постмодерного, времени) были не свойственны. Однако факт остается фактом: Толстому никогда не нравились пьесы Шекспира. Хотелось бы понять почему.

[2] Или того, кто писал под этим именем.

[3] Н. Гранцева. Шекспир, Толстой и смерть информации // «Нева». – 2008**. –** № 12.

Статья Льва Толстого о Шекспире

В уже упомянутой статье «О Шекспире и о драме» Лев Николаевич пытается объяснить свое отношение к творчеству английского драматурга. Впервые статья о Шекспире была опубликована в конце 1906 года, а уже в следующем году ее перевели на английский язык. Статья вызвала возмущение в европейских литературных кругах. Ни об одной из пьес Шекспира Толстой не сказал доброго слова. Если бы подобным образом величайшего из драматургов обругал кто-то другой, его бы просто высмеяли, посчитав невеждой. Но Лев Толстой – автор величайших творений мировой литературы, и от его критики шекспировских пьес не так уж легко отмахнуться.

Пытались утверждать, что Лев Николаевич, превратившись в «толстовца», перестал быть художником. Сам Толстой эту точку зрения не оспаривал, но любому непредвзятому наблюдателю очевидно, что блестящий литературный вкус он сохранил до конца жизни. Подтверждение тому – лучшие из произведений Толстого, написанных им в конце жизни: роман «Воскресенье», впервые поставленная уже после смерти писателя пьеса «Живой труп» и, наконец, художественный шедевр – повесть о Хаджи-Мурате. Безусловно, погрузившись в «толстовство», Лев Николаевич не перестал быть великим художником. Только теперь он считал, что у человека, даже литературно одаренного, есть дела поважнее, чем художественное творчество. Когда Толстой писал свою статью о Шекспире, он как раз завершал «Хаджи-Мурата». И в одном из его писем есть такие слова: «Все пишу Хаджи-Мурата, *балуюсь* (выделено мной – *В.* М.)… хочется отделывать, а многое требуется более важное». Самыми важными тогда были проблемы нравственные. Так считал Толстой, но совсем иначе смотрели на это литературные снобы того времени, как, впрочем, и последующих поколений. Искусство для них – превыше всего. О том, что в мире, обделенном духовностью, места для искусства может и не оказаться, они предпочитали не думать. Ни сто лет назад, ни даже сейчас, когда это становится все более очевидным. Прочитав толстовскую статью о Шекспире, тогдашние литературные гранды постарались ее «замолчать»: мол, одна из причуд гения. А через три года Лев Толстой умер, и о его шекспировской статье все забыли. Когда в 1941 году этой темой заинтересовался Джордж Оруэлл, он с трудом смог найти у антикваров текст толстовского очерка.

В своей работе Лев Толстой подвергает драматургию Шекспира уничижительной критике – и за ее художественную несостоятельность, и за аморализм автора. Подробно проанализировав содержание «Короля Лира» и менее подробно разобрав еще несколько популярных шекспировских пьес, он пришел к таким выводам.

Драмы Шекспира не имеют самостоятельного значения, все лучшее в них заимствовано из «каких-нибудь предшествующих сочинений». Это касается «Короля Лира», «Гамлета», «Отелло», пьес об Антонии, Бруте, Клеопатре, Шейлоке, Ричарде… Взятый у других материал Шекспир переделывал наихудшим образом – «искусственно, мозаически». Создавать нечто цельное из отдельных фрагментов Шекспир не умел. Повставлял к месту и не к месту всякого рода глубокомысленные сентенции, добавил кое-какие детали в расчете на сценический эффект, и все тут. В результате склеенное из чужих кусочков шекспировское творение от такой обработки первоисточника только проигрывало.

Ситуации, в которых оказываются герои шекспировских драм, начисто выдуманы. Происходящее на сцене не соответствует описываемому времени и месту действия, никак не вытекает «из естественного хода событий и свойств характеров». «У Шекспира все преувеличено: преувеличены поступки, преувеличены последствия их, преувеличены речи действующих лиц, и потому на каждом шагу нарушается возможность художественного впечатления». Шекспир не верит в то, что говорит, все, что происходит на сцене, его лично не волнует, к судьбе своих

героев он равнодушен. «Он задумал их только для сцены и потому заставляет их делать и говорить только то, что может поразить его публику».

Характеры действующих лиц, за редким исключением (Полоний, Фальстаф), у Шекспира никак не выражены. Прежде всего потому, что отсутствует «главное, если не единственное средство изображения характеров» – индивидуальный, присущий тому или иному персонажу, и только ему одному, язык. В пьесах Шекспира «речи одного лица можно вложить в уста другого». Все герои говорят там «не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди». Нет языка – нет характера. Хуже всего выписаны Шекспиром типичные черты знаменитого принца датского. «Ни на одном из лиц Шекспира так поразительно не заметно совершенное равнодушие к приданию характерности своим лицам, как на Гамлете… Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер».

Общее заключение Толстого по поводу художественных достоинств шекспировских пьес абсолютно категорично: произведения Шекспира не имеют совершенно ничего общего «с художеством и поэзией».

Разумеется, Лев Николаевич ждал возражений: «Ну, а глубокомысленные речи и изречения, произносимые действующими лицами Шекспира? – скажут хвалители Шекспира. – Монолог Лира о наказании, речь Кента о лести, речь Эдгара о своей прежней жизни, речи Глостера о превратности судьбы и, в других драмах, знаменитые речи Гамлета, Антония?» И, отвечая на предполагаемые вопросы, автор статьи заявляет: ничего мудрого и нового во всех этих монологах нет. К тому же в драмах им не место, т. к. цель драматического произведения – «вызвать сочувствие к тому, что представляется», а подобного рода высказывания этому никак не способствуют.

Говоря об этической стороне творчества Шекспира, Толстой постоянно ссылается на мнение известных «хвалителей» шекспировских пьес – немца Георга Гервинуса и датчанина Георга Брандеса. С их оценкой этической позиции автора «Короля Лира» и «Гамлета» он полностью солидарен: «Определение миросозерцания Шекспира его хвалителями совершенно верно».

В основе мировоззрения Шекспира, считали Гервинус и Брандес, лежит оправдание всякой активной деятельности и, в то же время, «разумной умеренности». Даже деятельность из дурных побуждений, даже убийство из честолюбия лучше полной бездеятельности. Направление деятельности для Шекспира особого значения не имеет. Строго следовать ценностям высшего порядка, в том числе христианским, если это сопровождается «чрезмерным напряжением сил», вовсе не обязательно. Гервинус писал о Шекспире: «Он не допускал, чтобы границы обязанностей шли дальше предначертаний природы. Поэтому он проповедовал разумную и свойственную человеку середину между христианскими и языческими предписаниями».

Брандес добавляет к этому: «Неправда и обман (у Шекспира) не всегда бывают пороком, и даже вред, причиняемый другим людям, – не непременно порок: он часто лишь необходимость, дозволенное оружие, право. В сущности, Шекспир всегда полагал, что нет безусловных запретов или безусловных обязанностей. Он не сомневался, например, в праве Гамлета умертвить короля, не сомневался даже в его праве заколоть Полония». Идеал Шекспира – личность, стремящаяся реализовать себя, независимо от внешних и внутренних обстоятельств, в том числе и от моральных императивов. «Заповедей не существует; не от их соблюдения или несоблюдения зависят достоинства и значение поступка, не говоря уже о характере; вся суть в содержании, которым единичный человек в момент решения наполняет под собственной ответственностью форму этих предписаний закона». Рамки такой ответственности определя-

ются совсем простой формулой: «Собственность, семейство, государство – священны. Стремление к равенству людей – безумие». Все остальное допустимо.

Соглашаясь с этой оценкой, Толстой, однако, делает свой собственный вывод: «Содержание пьес Шекспира есть самое низменное, пошлое миросозерцание, отрицающее всякие, не только религиозные, но и гуманитарные стремления».

Но если драмы Шекспира, с точки зрения Толстого, столь безобразны, зачем он занимался их анализом? Ответ прост: потому что пьесы Шекспира невероятно популярны, а значит, аморальные идеи их автора оказывают и будут оказывать разлагающее влияние на умы и чувства многих людей. И Лев Николаевич счел для себя обязательным пояснить читателю, в чем заключается секрет популярности бездарных, по его мнению, пьес Шекспира.

Он признает, что Шекспир умеет «вести сцены, в которых выражается движение чувств». Несмотря на неестественность положений, в которых оказываются герои шекспировских драм, на фальшивый язык и отсутствие характеров, сама по себе смена множества противоречивых переживаний, передаваемая Шекспиром «часто верно и сильно», при хорошей игре актеров, может, как считал Толстой, вызвать сочувствие зрителя к действующим лицам. Кроме того, Шекспир, будучи актером, знал и умело использовал сценические приемы, способные взволновать публику. Он «умел не только речами, но восклицаниями, жестами, повторением слов выражать душевные состояния и изменения чувств». В качестве примера Толстой приводит эпизод, когда король Лир во время принципиально важного для него монолога вдруг просит расстегнуть ему пуговицу.

И все же необычайную популярность Шекспира Толстой объясняет вовсе не этим. Он убежден: слава Шекспира «есть одно из тех эпидемических внушений, которым всегда подвергались и подвергаются люди». До конца XVIII века Шекспир был почти неизвестен за пределами Англии. Театральную моду в Европе диктовали французские «классицисты». Но потом в Германии появился «кружок образованных, талантливых писателей и поэтов, которые, чувствуя фальшь и холодность французской драмы, стали искать новой, более свободной драматической формы». Они и решили противопоставить мертвому искусству французов наполненную, по их мнению, живыми страстями драматургию Шекспира. «Так что первая причина славы Шекспира, – пишет Толстой, – была та, что немцам надо было противопоставить надоевшей им и действительно скучной, холодной французской драме более живую и свободную… Во главе кружка стоял Гете, бывший в то время диктатором общественного мнения в вопросах эстетических». Желая «разрушить обаяние ложного французского искусства» и «дать больший простор своей драматической деятельности», а также в силу «совпадения своего миросозерцания с миросозерцанием Шекспира» Гете и провозгласил Шекспира великим поэтом. А так как Гете, по Толстому, был непререкаемым авторитетом для европейского общества, его взгляд на творчество Шекспира подхватила и широко распространила пресса. «Критики, – по мнению Толстого, – писали все новые и новые статьи о Шекспире, читатели же и зрители еще более утверждались в своем восхищении, и слава Шекспира как снежный ком росла и росла и доросла в наше время до того безумного восхваления, которое, очевидно, не имеет никакого основания, кроме внушения».

Здесь, мне кажется, необходим комментарий. Внимание Европы к английскому драматургу в XVIII столетии действительно привлекли немецкие литераторы из «Бури и натиска», которые в 1771 году решили отметить в Страсбурге «День ангела» Уильяма Шекспира. Но главным в этом деле был вовсе не Гете. Он, правда, прислал в Страсбург из Франкфурта текст речи «Ко дню Шекспира», но «провозгласил великим поэтом» автора «Гамлета» все же не он, а Гердер. В конце шестидесятых годов XVIII века опубликовал свои переводы шекспировских пьес Кристоф Мартин Виланд, и уже в 1770 году в альманахе «Von deutscher Art und Kunst» была опубликована статья Гердера «О Шекспире». Авторитет философа, литературного кри-

тика и поэта Иоганна Готфрида Гердера в элитных кругах Германии и всей Западной Европы был в то время несоизмеримо большим, чем авторитет Гете, который только-только начинал писать стихи и, по собственному признанию, преклонялся перед Гердером.

Это замечание мне представляется важным, потому что Гердер был религиозным проповедником, противником не только французского классицизма, но и французского Просвещения и заподозрить его в желании навязать немцам арелигиозное мировоззрение никак нельзя. А между тем Толстой потому и занялся Шекспиром, что в его творчестве не было «религиозного содержания», якобы присущего драме изначально. И он полагал, что тем, кто создавал посмертную славу Шекспиру (по Толстому, начало процессу положил Гете), это было на руку – они сами, мол, отрицали религиозный смысл драмы. Думаю, такое заключение было бы неверным и касательно Гете, но вдвойне оно несправедливо по отношению к глубоко верующему протестантскому священнику Гердеру, первым в Европе прославившему Шекспира.

Конечно, Лев Толстой отдавал себе отчет в том, что одними только славословиями Гете (на самом деле Гердера) в адрес Шекспира необыкновенную популярность этого драматурга объяснить нельзя. И он пишет: «Основная же, внутренняя причина славы Шекспира была и есть та, что драмы его пришлись pro capite lectoris, то есть соответствовали арелигиозному и безнравственному настроению людей высшего сословия нашего мира». Толстой искренне верил, что вся беда в извращенном сознании высшего сословия, что народное сознание всегда оставалось религиозным, и опыт знакомства с русской крестьянской общиной помогал ему, несмотря ни на что, сохранять эту веру. Не забудем, однако, что сам Толстой признавал: религия способствует формированию у людей такого отношения к Богу, которое присуще не всему народу, а, прежде всего, «передовым людям». Парадокс, однако, заключается в том, что все эти люди, так или иначе, связаны с «совершенно развращенным», по мнению Толстого, высшим сословием. В результате – порочный круг. Искусство, рассчитанное на вкусы высшего света, сначала превращалось в пустую, безнравственную забаву для знатных и богатых, а затем начинало развращать широкие массы «посредством выставления перед ними ложных образцов для подражания».

Таким образом, искусство, по Толстому, отказалось от своего истинного предназначения. Он писал: «Жизнь человечества совершенствуется только вследствие уяснения религиозного сознания (единственного начала, прочно соединяющего людей между собою). Уяснение религиозного сознания людей совершается всеми сторонами духовной деятельности человеческой. Одна из сторон этой деятельности есть искусство… Писать драму может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей об отношении человека к Богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному». Шекспир, с точки зрения Толстого, ничего в этом смысле важного сказать не может. Содержание всех его произведений безнравственно. Толстой увидел серьезную опасность для духовного развития людей в том, что публика, увлеченная творчеством Шекспира, может утратить способность различать добро и зло. Потому-то он и протестовал против «возвеличения безнравственного писателя», ложь которого способна губительно повлиять на сознание человека.

Гамлет и Дон Кихот

Мы подошли к сути конфликта Льва Толстого с почитателями английского драматурга. Толстому не так уж важно продемонстрировать читателю неталантливость Шекспира. Куда важнее убедить его в неизменности религиозной основы всякого искусства. В том, что драма, «чтобы иметь значение, которое ей приписывается, должна служить уяснению религиозного сознания». Такою, по мнению Толстого, драма была всегда – в дохристианском и христианском мире.

Трудно не согласиться с тем, что древнегреческая трагедия была наполнена религиозным содержанием. Но уже в Римской империи античная драматургия в значительной мере утратила свой религиозный смысл, что вынужден признать и Толстой. Искусство Средневековья, конечно, было насквозь религиозным. В средневековом театре долго доминировала церковная драма (литургическая и полулитургическая), к которой затем добавились миракли (представления о чудесах) и мистерии, тоже, в основном, религиозного содержания. Правда, не театр, а в первую очередь архитектура и изобразительное искусство определяли общую направленность средневековой эстетики, но этот факт, в принципе, ничего не меняет – религиозная суть всех видов художественного творчества в то время не вызывает сомнения. Но к началу XVI века многое изменилось. Настало время Ренессанса и Реформации, и искусство стало иным.

Толстой с этим, в общем-то, согласен. «При появлении протестантства в самом широком смысле, то есть появлении нового понимания христианства как учения жизни, – пишет он, – драматическое искусство не нашло формы, соответствующей новому пониманию христианства, и люди Возрождения увлеклись подражанием классическому искусству». В самом факте обращения к античной традиции Толстой не видел ничего дурного, но это увлечение, с его точки зрения, может быть оправдано лишь как явление временное. В конце концов, писал Толстой, «искусство должно было найти (как оно и начинает находить теперь) свою новую форму, соответствующую совершившемуся изменению понимания христианства». Возможно, в начале XX века, когда Толстой писал свою статью, ему могло показаться, что искусство действительно «начинает находить» формы, соответствующие новым представлениям о сути христианства (в России как раз тогда начинался Серебряный век философии и поэзии), но сегодня, сто лет спустя, очевидно, что такие формы найдены так и не были. Духовная жизнь европейцев, не получив импульса к обновлению, стала стремительно деградировать.

Надо отдать должное Льву Николаевичу. Он очень точно подметил время, когда искусство стало терять свой религиозный смысл. Это время последовало сразу за Ренессансом и Реформацией. Духовный мир человека вырвался за тесные пределы многовековой христианской традиции. Реформация, освободив человека от церковной опеки, перевернула (как и положено подлинной революции) все прежде существовавшие устои европейского мира. Теперь люди должны были сами, без посредников, определять свои взаимоотношения с Богом. Больше не было поводыря, который указывал бы им, куда идти и что делать. Решая, что хорошо, а что плохо, люди полагались, в основном, на самих себя – во всяком случае, когда это не касалось дел государственных. Резко подскочила самооценка человека, что проявилось в появлении идеологии гуманизма, которая поначалу отстаивала безмерные, как тогда казалось, возможности человека.

На самом деле эти возможности оказались далеко не беспредельными. Отказавшись от церковных наставлений, человек шел по жизни, без конца ошибаясь, спотыкаясь, нанося себе и другим увечья. Очень скоро он почувствовал, что окружающий его мир полон острейших противоречий, что в нем отсутствует какое-либо связывающее единство и господствует разрушительный хаос. Человек больше не ставил перед собой никаких универсальных целей, теперь он стремился лишь к удовлетворению собственных желаний, любой ценой добиваясь богатства,

власти, славы, наслаждений. Но он уже успел утратить ощущение собственного величия, что появилось у него в начале Ренессанса или Реформации. Обладая способностью видеть явления окружающего его мира, человек «не мог понять ни их начала, ни их конца» (Паскаль). Жизнь, которая раньше казалась вечной, продолжающейся на небесах, теперь воспринималась им как нечто скоротечное и эфемерное. Один из героев пьесы «Мера за меру» выражает отношение современников Шекспира к жизни следующими словами:

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.