Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
http://filosoff.org/ Приятного чтения!

Лосев А. Дерзание духа
Подводя итог пройденного мною пути, могу
сказать, что самое ценное для меня — живой ум,
живая мысль, такое мышление, от которого человек здоровеет и ободряется,
радуется и веселится, а ум ответно становится и мудрым, и
простым одновременно.
Входя в аудиторию, я много раз наблюдал
сонное и как бы усталое выражение лиц у студентов, унылое и безрадостное их ощущение,
безотрадную скуку. Но когда я становился на
кафедру и начинал говорить, то часто замечал,
что лица у студентов становятся живее, что на
унылом лице моих слушателей появляется вдруг
знающая улыбка. В аудитории вместо мертвой
тишины возникал какой-то творческий шумок,
вспыхивало вдруг желание высказаться, поделиться, задать вопрос, появлялся задор, веселая
мысль.
Переход от незнания к знанию был для меня
всегда предметом и тайного и явного услаждения, будь то у других или же у самого себя.
Живая мысль делает человека бодрее, здоровее,
одновременно и сильнее и мягче, менее замкнутым, более простым и откровенным,
так что радость живой мысли распространяется как бы
по всему телу и даже затрагивает какие-то бессознательные глубины психики. Живая мысль
сильнее всего и красивее всего, от нее делается
теплее на душе, а жизненное дело становится
эффективнее и легче, сильнее и скромнее. Когда
мы возимся с какой-нибудь мелкой проблемкой,
5время тянется, бывает и скучно, и нудно, и досадно из-за невозможности быстро получить результат. Но когда наши проблемы становятся
большими и глубокими и когда их много, то даже небольшой успех в их разрешении вселяет
бодрую надежду, увеселяет и успокаивает. Только живой ум и может делать нас работниками
жизни, неустанными энтузиастами в достижении достойных человека целей, лишает
нас скуки, исцеляет от неврастенической лени, бытовой
раздражительности и пустых капризов, изгоняет
неверие в свои силы и подводит к здоровому общественному служению.
Беритесь за ум, бросайтесь в живую мысль,
в живую науку, в интимно-трепетное ощущение
перехода от незнания к знанию и от бездействия
к делу, в эту бесконечную золотистую даль вечной проблемности, трудной и
глубокой, но простой, здоровой и усладительной. Певучими радостями овеяна живая
мысль, бесконечной готовностью жить и работать, быть здоровым и
крепким. Весельем и силой заряжен живой ум.
Ваш мозг, воспитанный на стихии живой
мысли, запретит вашему организму болеть, наградит долголетием, откроет в каждой пылинке
великую мысль, превратит бытовые будни в счастье, осмыслит все трудности и
приведет к светлым победам на великих фронтах борьбы за лучшее будущее.
6УЧИТЬСЯ ДИАЛЕКТИКЕКАК ЖЕ НАУЧИТЬСЯ ДУМАТЬ?
Однажды у входной двери моей квартиры
раздался звонок. Сказали, что пришел какой-то
студент, как он говорит, по очень важному делу.
Я попросил пригласить его.
— Здравствуйте,— сказал вошедший ко
мне.— Я Чаликов, студент.
— А,— сказал я,— садись. Что это ты ко мне
забрел? Какими ветрами?
Чаликов сел и в очень серьезном тоне заговорил так:
— Только я не за консультацией. Нет-нет, я
по-серьезному.
— А что же консультация — это не серьезно?

– Я не о том, я, знаете ли, хочу научиться
мыслить. Как мне научиться мыслить?
– Ишь куда метнул! – сказал я.– Чего это
тебе приспичило?
– Знаете ли,– продолжал он довольно смущенным голосом,– мысль представляется мне чем-то таким глубоким-глубоким, ясным-ясным,
светлым-светлым, а главное – простым. Да и
точность также. Чтобы было точно-точно и понятно-понятно, как таблица умножения. Ну и
краткость тоже. Как это сделать? Что, по-вашему, тут предпринять?
Тут я понял, что мальчишка действительно
пришел для серьезного разговора. Что-то он уж
очень почувствовал, чем-то на него этаким повеяло, что-то ему померещилось из важного и
нужного. Я сказал:
9– Слушай, Чаликов. Ты умеешь плавать?
– О, это мое любимое занятие в течение
многих лет, и в детстве, и в юности. Я настоящий пловец.
– Ну, а расскажи, как ты научился плавать.
– Да что тут учиться? Тут и учиться нечего.
– То есть как это «нечего»? Разве не тонут
люди от неумения плавать?
– Но ведь это только дураки тонут. Я же
не полез сразу в глубину. Сначала берега придерживался. Бросишься, бывало, в речку, а ногами дно все-таки чувствуешь. Потом стал замечать, что, бултыхаясь в воде, в какие-то минуты
уже не опираюсь о дно реки ногами, а держусь
на воде, не знаю как. В конце концов, откуда ни
возьмись, у меня появились движения руками и
ногами, и я вдруг почувствовал, что плаваю...
– Чаликов!–вскрикнул я.–Да ведь ты
молодец. Ты, вижу, из догадливых. И главная
твоя догадка заключалась в том, что для того,
чтобы научиться хорошо плавать, надо постепенно приучиться к воде, И раз ты это понял,
то я тебе скажу так: хочешь мыслить – бросайся в море мысли, в бездонный океан мысли. Вот
и начнешь мыслить. Сначала, конечно, поближе
к берегу держись, а потом и подальше заплывай.
– Позвольте,– сказал Чаликов.– Как же
это так? Где его взять, это море мысли?
– История философии – вот море мысли.
– Значит, опять в вуз? Учебники читать?
– Постой... Я ведь тебе об этом пока еще ни
словом не обмолвился. Я сказал о море мысли,
о бездонном океане мысли.
– А как же тогда подступиться к этому
морю мысли?
10– Но ведь ты же сам сказал: чтобы научиться плавать, нужно постепенно приучить себя к
глубокой воде.
– Да, но как же это сделать?
– А вот я тебе скажу, как. Ты знаешь, что
такое окружающий нас мир?
– Ха, ну кто же этого не знает!
– Ну если ты хорошо знаешь, что такое мир,
научи меня,– сказал я . – Я вот, например, не
очень знаю.
– Ну что такое мир? Мир – это вот что...–
И Чаликов при этом сделал рукою какой-то неопределенно указующий жест.
– Ага, так мир – это, значит, мой письменный стол или книжные шкафы, что ли?
– Но почему же только это?!
– Из твоего жеста рукой я понял, что ты
указываешь на предметы в моей комнате.
– Нет-нет, зачем же? Мир – это и все другое.
– То есть как это «другое»? Земля как планета, что ли?
– Нет, почему же? Земля – только часть
мира, не весь мир.

— Ага, значит, догадался? Ну а Луна? Это
мир или не мир?
— И Луна — не мир.
— Ну а Солнце?
— И Солнце — не мир.
— Ну а созвездие Большой Медведицы?
Мир это или опять скажешь не мир?
— Конечно, и Большая Медведица тоже еще
не мир.
— Постой, да ты мне не крути голову»
И Земля тебе не мир, и Луна тебе не мир, так
где же мир-то?
11— Мир — это все. Это вообще все вещи,—
ответил Чаликов пока еще с некоторой неуверенностью.
— Эка куда хватил! Как будто ты знаешь
все вещи. Говори мне прямо: знаешь ты все вещи или не знаешь?
— Не знаю.
— Но тогда ты не знаешь и что такое мир.
— Да ведь только психические не знают,
что такое мир. Ведь это же знают решительно
все.
— Постой, постой, ты от меня не прячься в
кусты. Ты мне скажи: знаешь ли ты, что такое
мир, или не знаешь?
— Знаю. Только, правда, не могу сказать
об этом толково.
— А раз толковости у тебя нет никакой, то
вот давай и посмотрим, что другие говорят о
мире. Ну вот, если начинать с самого первого
по времени европейского философа, с Фалеса,
то, по Фалесу, мир — это наша современная глубокая тарелка, плавающая дном
кверху по воде. Скажи, пожалуйста, нравится тебе такое
представление о мире?
— Вот так европейский философ! Это какойто фантазер, а не философ.
— Пусть фантазер. А вот другой греческий
философ, Анаксимандр, учил, что в небе существуют своего рода шины, наполненные
огнем,
и этот огонь прорывается из них в виде тех небесных светил, которые мы видим.
— О господи! Одно лучше другого.
— А греческий философ Ксенофан говорил,
что Земля представляет собой неподвижное тело, которое бесконечно
распространяется по
всем сторонам и уходит в бесконечную глубину.
12— Ну и ну! И это называется философия!
— А вот согласно учению греческого философа Анаксимена, Земля есть плоский диск,
плавающий по воздуху, и небесные светила тоже плывут по воздуху вроде древесных
листьев...
— Ну уж нет! Ведь это все какой-то вымысел, поэзия, что ли, какая-то, а не
философия.
— Но тогда позволь сделать один необходимый вывод, от которого ты уже не сможешь
отказаться. А вывод этот гласит, что ты уже бросился в воду и уже пытаешься
плавать самостоятельно, без опоры ногами о речное дно.
— Как так?
— А так, что ты сразу, прямо с потолка,
взял да и разнес миропредставление древних
философов, которых все восхваляют как создателей небывалой и высочайшей
культуры. На
основании чего ты это сделал?
— Да разве тут нужны какие-нибудь основания для опровержения таких-то бредней?!
Ведь это и без всяких оснований очевидно само
собой!
— Ладно. Тут важно только то, что ты сам
раскритиковал огромный период в истории философии на основе полной очевидности.
Даже
здесь ты уже начал плавать чуть-чуть самостоятельно, то есть чуть-чуть мыслить
самостоятельно. Но теперь я хочу спросить тебя о другом. Ты
читал Джордано Бруно?
— Нет, не читал.

– А вот у Джордано Бруно и Вселенная
бесконечна и состоит из живой самодвижущейся
материи, и Земля ходит вокруг Солнца, а не
Солнце вокруг Земли, и миров вроде нашего –
бесчисленное множество...
13– Да?! Тут что-то такое есть. Тут не шины
Анаксимандра и не древесные листья Анаксимена.
– А что тебе здесь особенно понравилось?
– Да взять хотя бы бесконечность Вселенной!
– Бесконечность Вселенной? А откуда ты
узнал, что Вселенная бесконечна?
– Но ведь это же опять ясно само собой!
– То есть как это ясно само собой? Мне, например, не очень ясно. Согласись, ясно тебе в
этом вопросе только то, что, в какой бы точке
мироздания ты ни оказался и как бы далеко ни
отлетел от Земли, все равно можно лететь еще
дальше.
– Совершенно верно.
– Но тогда твоя бесконечность есть только
отсутствие конца.
– Совершенно верно.
– Но такое определение бесконечности мне
совсем не нравится,– сказал я.– Да и вообще,
разве можно определить что-нибудь при помощи
отсутствия чего-нибудь? Отрицание чего-нибудь
еще не есть определение. Если о китайском языке ты знаешь только то, что не знаешь ни того,
что китайский язык существует, ни того, что его
не существует,–это еще не значит, что китайского языка не существует или что он есть бесконечность.
Мой собеседник ответил:
– Но ведь ясно, что бесконечность – это то,
что не имеет конца!
– И все-таки бесконечность есть нечто определенное или, по крайней мере, есть просто
нечто!
– Конечно!
14– Но если это есть нечто, то что же это такое, в конце концов? Безрукость и безухость
тоже есть нечто, но только потому, что всем известны руки и уши. Да и то,
отсутствие чего-нибудь говорит мне очень мало. Бесконечность мира есть
отсутствие в нем конца. А под отсутствием конца ты понимаешь, видимо, отсутствие пространственной границы...
– Да.
– Значит, ты знаешь, что такое пространственная граница мира?
– Нет, такой границы я не знаю.
– Но тогда получается, что ты говоришь о
безрукости, не зная, что такое рука.
Чаликов здесь несколько смутился.
– Да и вообще, Чаликов, почему ты отождествляешь конечность с наличием границы?
– А как же мне думать иначе?
– Вот представь себе шар. И представь себе,
что по его поверхности ползет муравей. Ведь
сколько он ни будет ползти по этому шару, он
нигде не найдет границы для своего движения.
И шар в этом смысле будет для него совершенно безграничным. Тем не менее сам-то шар
вполне измерим в отношении поверхности и даже обладает вполне конечной величиной. Так
это или не так?
– Как будто бы так.
– Но если это действительно так, то ты
должен понять современных ученых, которые
утверждают, что совместимость безграничности
и конечности мира не только возможна, но что
только так и может быть. В своем путешествии
по миру ты нигде не найдешь его границы, и

поэтому ты думаешь, что мир действительно бесконечен. А на самом деле он конечен, хотя дви-
15гаться по этому миру ты можешь бесконечно.
Более того, этот конечный мир может расширяться, и ученые даже вычисляют, с какой скоростью происходит это расширение.
— Позвольте, позвольте! Вернемся к нашему муравью. Мне хочется спросить: а почему
бы этому муравью не отделиться от шара, по
которому он ползет, и не взлететь в то пространство, которое уже не есть шар, а только пока
еще окружает этот шар?
— Взлететь, конечно, можно,— сказал я.—
Но ведь это значило бы для муравья перестать
быть плоскостным существом и перестать ползать по поверхности шара, а взлететь в какое-то
новое пространство, уже не плоскостное, то есть
взлететь в какое-то новое измерение.
— Конечно.
— Но тогда и тебе тоже будет необходимо
оказаться в пространстве какого-нибудь высшего измерения, ну, например, хотя бы
в четырехмерном пространстве. Тогда ты действительно мог бы судить о
пространстве трех измерений, в котором ты движешься. А иначе тебе просто
невозможно будет сказать, бесконечно ли
на самом деле то пространство, в котором ты
двигаешься, или, может быть, оно вполне конечное.
— Да, да! Вот об этом-то я и не подумал.
Ведь и на самом деле, судить о трехмерном пространстве можно только с точки
зрения четырехмерного пространства, а об этом последнем —
с точки зрения пятимерного пространства»
И так далее.
— Но тогда ты не должен считать уж такими последними глупцами древних философов, которые тоже умели совмещать бесконечность
16мира и его конечность, вечное движение по мировому пространству и в то же время его
пространственную ограниченность.
— Но ведь тогда будет необходимо признать,
что силою самого пространства я не могу выйти
за его пределы.
— Правильно, правильно. Ты двигаешься по
мировому пространству, но, доходя до предполагаемой его пространственной границы, ты не
можешь выйти за пределы этой границы, а начинаешь двигаться по периферии целого или
как-нибудь еще. Ведь говорят же физики, что
световой луч, пущенный в мировое пространство,
после известного времени возвращается в ту же
самую точку, откуда он начал двигаться, но
только с другой стороны.
Чаликов покраснел от возбуждения и продолжал говорить совсем уже увядшим голосом:
— Ага. Но ведь это значит, если говорить
попросту, что мировое пространство имеет какую-то свою собственную структуру; и мы действительно не можем выйти за пределы мира,
как и козявка, помещенная в банке, не может
выйти за пределы банки, хотя может двигаться
бесконечно.
— Так, так,— сказал я.— Структура — да.
Это самое главное. Ведь без структуры нет никакой раздельности. А если в предмете нет никакой раздельности, то это значит только то,
что мы не можем приписать ему никаких
свойств. Ведь всякое свойство предмета уже
вносит в него какую-то раздельность.
— Да, да, да! Это — так. Но тогда меня начинает беспокоить другое. Мне приходит мысль:
не обладает ли определенной структурой также
и то пространство, в которое верил я до сих пор
17и с точки зрения которого называл глупцами
всех древних?

— Несомненно, так. Ведь ты только представь себе: твое пространство бесконечно, оно
нигде не имеет никакой пространственной особенности, то есть оно везде однородное, нигде
не оформленное. Да еще прибавь к этому, что
космическое пространство абсолютно темное,
прямо-таки сказать, черное. Да кроме того, температура космического
пространства, как говорят, двести семьдесят три градуса ниже нуля
по Цельсию. В этой страшной бесконечности
даже бесчисленные галактики и скопления неведомых светил кажутся заброшенными в одиночество и пустоту. При механической связанности всех небесных тел эта бесконечность попахивает каким-то трупом. Ну и структура же
мирового пространства у тебя! Это не структура, а какая-то тюрьма, если не прямо кладбище.
— Да ведь оно, конечно, вроде этого,— сказал Чаликов, но уже не таким упавшим голосом, а с некоторой надеждой на выход из тупика.— Однако не я же один так думаю?!
— А кто же еще так думает?
— Да все учебники так думают.
— Учебники! Так зачем же ты приходишь
ко мне, если ты мыслишь по учебникам, да еще
по плохим или допотопным. Ведь ты потому ко
мне и пришел, что одних учебников тебе не
хватает. Да и что такое учебники? Я тебе скажу, они зачастую излагают предмет так, что
сам собой напрашивается вывод о бесконечном,
однородном, непрерывном и лишенном всякой
малейшей кривизны пространстве. Однако это
не больше и не меньше, как миф, созданный
18Ньютоном еще в XVII веке. Да и просуществовал он, самое большее, лишь два столетия.
А теперь этот миф исповедуют только учебники,
и притом только школьные, да и то не все.
А уже учебники для высшей школы рисуют
дело в гораздо более сложном виде. Конечно, с
маленькой, узенькой точки зрения все тысячелетия человеческой мысли трактовались тобой
как нечто детское, глупое и коренным образом
противоречащее научному знанию. Вот посмотри-ка на пространство иначе, не так, как
приучила тебя твоя рутина и твоя косность
мысли. Тогда, может быть, и древние покажутся тебе не столь глупыми.
— Но ведь тогда нужно древних изучать
заново. Нужно все, что мы знаем о них, перевернуть на совершенно обратное?
— Вот и посмотри, вот и переверни, а уж
потом будешь ругаться.
— Да, конечно, но, вероятно, это будет очень
долгое занятие — пересматривать материалы о
пространстве и времени, существовавшие в науке до эпохи Ньютона.
— Но ведь ты хотел учиться мыслить, то
есть хотел учиться плавать по безбрежному морю. Вот и бросайся в море, вот и начинай плавать. Зато мыслить будешь. Понял?
— Понял,— сказал Чаликов, почесав затылок.— Понять-то я понял, но ведь работища-то
предстоит какая!
— Да, конечно. Мы же ведь и условились с
тобою понимать человеческую мысль как безбрежное море. Вот и давай плавать по нему.
Но только я хотел сказать еще кое-что. Ведь мы
с тобой пришли к выводу, что бесконечность и
конечность есть, собственно говоря, одно и то
19же. Вот я хотел бы на этом несколько укрепиться. Ты читал Канта?
— Нет, не читал.
— А вот Кант тоже говорит, что конечность
и бесконечность мира нужно признать одновременно.
— Ага, ага, значит, мы с вами кантианцы?
— Постой, постой, не швыряйся так словами, как мячиком. То, что Кант говорит, если

опустить все тонкости и детали, сводится к тому, что обычно, эмпирически мы всегда ограничены каким-нибудь небольшим пространством,
но что для цельного, теоретического мышления
такого ограниченного времени и пространства
недостаточно. Для целей полного знания мы
еще должны привнести от себя некоторого рода
идею, которая будет уже не какой-нибудь эмпирической данностью, но априорной идеей чистого разума. И это будет идея бесконечного
времени и пространства.
— Однако я тут не во всем разбираюсь. Как
же это так? Время и пространство эмпирически конечны, а теоретически бесконечны?
— Выходит, так.
— Мне кажется, что это выходит довольно
плохо. Получается, что в объективном смысле
мир сам по себе конечен, а бесконечность его
появляется только благодаря нашим субъективным привнесениям. Нет, не могу согласиться.
Если уж мир бесконечен, то лучше пусть будет
на самом деле бесконечен. А не то, что мы
только субъективно делаем его бесконечным.
Раз уж бесконечность, то давайте бесконечность
всерьез, без шуток. Если она действительно
есть, то существует объективно. А если она существует только субъективно, то мне не нужна
20такая бесконечность. Пусть сам Кант услаждается ею.
— Но ведь и конечность тоже объективна?
— Несомненно.
— Но тогда так и скажем, что бесконечность и конечность вовсе не существуют одна вне другой. Здесь, дескать, конечное и никакой
бесконечности нет. А вот там, где-то далекодалеко, существует бесконечное; и уж там,
брат, ничего конечного не ночевало. Да, как
мне, по крайней мере, кажется, конечное и бесконечное должны буквально пропитывать друг
друга, буквально быть неотличимыми друг' от
друга, быть тождественными друг другу.
— Но тогда, значит, уже всерьез, что ни
шаг, то тут же обязательно и бесконечность.
— Это ты правильно заметил. И я тебе скажу, что из бесконечности мы никуда не вылезаем, даже в своих операциях с конечными величинами. Возьми натуральный ряд чисел. Казалось бы, чего проще? Прибавил к единице
еще одну единицу — получилась двойка. Прибавил к двойке еще одну единицу — получилась
тройка. Ведь, казалось бы, всякому ясно, что
рядом стоящие числа натурального ряда отличаются друг от друга всего только единицей,
простейшей единицей. А вот попробуй эту единицу разделить хотя бы на два. Получится половина. А теперь раздели половину на два. Получится четверть. А попробуй эту четверть разделить на два — получится восьмая. И попробуй
эту восьмую тоже разделить на два — получится шестнадцатая. И сколько бы ты ни делил,
получаются все более дробные числа, а нуля ты
никогда не получишь. Нужно пройти целую
бесконечность этих делений одной и единствен-
21ной единицы, только тогда ты получишь нуль.
А ведь что это значит? Это ведь значит не больше и не меньше как то, что между соседними
числами натурального ряда, хотя и залегает
всего только единица, на самом деле залегает
бесчисленное количество дробей, то есть бесконечность. И когда мы перешли от единицы к
двойке, мы как были в бесконечности, так в
ней и остаемся. И когда мы перешли от двойки
к тройке, мы так же, как были в бесконечности,
так в ней и остались. Но ведь это значит именно то, что ты сказал,— что бесконечность и конечность неразличимо пронизывают одна другую; переходя от одной конечной величины к
другой, мы как были в бесконечности — так и

остаемся в ней. Притом имей в виду: для математики это самое элементарное суждение,
самое простое и очевидное. А для профана тут
обязательно какая-то мистика.
— Это ведь требует совмещения относительного и абсолютного, так и говорили нам на
лекции, если не путаю. Преподаватель не сумел нам, видимо, разъяснить.
Тут я взял с полки «Философские тетради»
В. И. Ленина и запальчиво сказал:
— Вот слова Ленина на 162 странице о совмещении относительности всякого знания и абсолютного содержания в каждом шаге познания
вперед. А на странице 95 Ленин так и говорит:
«Абсолютное и относительное, конечное и бесконечное = части, ступени одного и того же
мира».
— Если бы аспирант, который вел у нас
занятия, понимал, что между единицей и двойкой или между двойкой и тройкой
залегает целая бесконечность, то он, разумеется, так бы и
22сказал нам, просто и ясно. А теперь вот оно и
выясняется, что мир одновременно и конечен и
бесконечен. Но, знаете ли, мы за это короткое
время настолько много с вами наговорили, что
мне хотелось бы подвести маленький итог, чтобы не запутаться. А после этого будет у меня
к вам один вопрос, после которого я уже не решусь вас больше беспокоить.
— Давай, давай. Действительно, пора подвести итог. Но после этого у меня тоже будет
к тебе один вопрос. И тогда мы уже можем с
тобой расстаться.
— Очень хорошо. Так, значит, как же мы
резюмируем наш разговор?
— Это резюме напрашивается само собой.
Во-первых, то, что мир бесконечен,— это ничем
не доказанный предрассудок. Во-вторых, то, что
мир конечен,— это тоже ничем не доказанный
предрассудок. В-третьих, то, что мир одновременно и бесконечен и конечен, но обе эти стороны мира не сообщаются между собой, а представляют собою как бы
отдельные несоединимые области,— это тоже ничем не доказанный
предрассудок. В-четвертых, если считать, что
тут перед нами не два каких-то противоположных царства, а бесконечность и конечность есть
одно и то же, то это также будет предрассудком,
причем он связан с отказом от использования
принципа структуры. Другими словами, бесконечность не одна, а существует очень много
разных типов бесконечности. Не зная типов
бесконечности, бесполезно говорить об единстве
бесконечного и конечного. Понял?
— Понял. Очень даже хорошо понял. Но
только тут-то и возникает у меня один вопрос,
который, как мне кажется, будет в нашей се-
23годняшней беседе уже последним вопросом.
Ведь я пришел к вам, как вы знаете, с намерением узнать, что значит хорошо мыслить. Но
наш разговор как будто бы уклонился несколько в сторону. Мы стали говорить не о мышлении
вообще, но о том его специфическом преломлении, которое необходимо для
понимания, конечен ли мир в пространстве и времени или бесконечен. А вот само-то мышление? Ведь я ради
мышления к вам и пришел.
— Ну если только это, то я тоже скажу тебе
просто и кратко. Можешь ли ты мыслить какой-нибудь предмет, не отличая его от другого
предмета?
— Об этом и говорить нечего.
— Но если различать, то, значит, и отождествлять или, по крайней мере,
как-нибудь объединять?
— Разумеется. Иначе ведь будет хаос.

— Хорошо, хорошо. А если оно не объединяется, тогда как быть?
— Тогда, значит, получается противоречие.
Но с противоречием нельзя же оставаться навсегда. Тогда, значит, необходимо еще как-то и
преодолевать противоречия в предмете, для того чтобы была правильная мысль об этом предмете.
— Конечно да. И притом не только противоречия типа «белый» и «не белый», но и такие
противоположности, как «белый» и «черный».
А ведь разрешить-то такую противоположность
ничего не стоит. Если я тебе скажу «цвет», то
в этом «цвете» будет и «белое», и «черное», и
вообще какое угодно по цвету.
— Значит, мыслить предмет — это уметь
отличать его ото всего другого, но вместе с
24этим отличением также и соединять его со
всем прочим, преодолевая на этом пути возможность противоречия и противоположности.
— Молодец, правильно сказал. Но ведь и
этого еще мало для мысли. Ведь мыслить — всегда значит отвечать на вопрос «почему?». Без
этого «почему» и без ответа на него тоже ведь
не получается мышления. Но тогда преодоление всех возможных противоречий и противоположностей всегда должно быть ответом на
вопрос «почему?». Если я объединил противоположность белого и черного в одном понятии
цвета, то и для этого, очевидно, у меня должны
быть какие-то основания? И мыслить не значит
ли полагать основания и выводить из них следствия?
— О, это замечательно! Так только и может
быть. Но тогда наш вывод" о единстве конечности и бесконечности, очевидно, есть только
проблема, которую мы должны разрешить.
— И не только проблема,— сказал я запальчиво,— если у тебя будут одни только
проблемы, то это еще не будет выходом из тупика.
Проблема в самой себе должна содержать основание для ее разрешения. Она ведь только
принцип мышления, а не его результат.
— Да,— говорил Чаликов не без восторженности.— Да, да, да! Вот именно: везде
проблемы и везде основания для их разрешения. Вот
это тоже здорово! Пожалуй, это ведь и значит
просто мыслить.
— Да,— сказал я с чувством успокоения.—
Но теперь позволь и мне задать вопрос, который я тоже считаю заключительным. Вопрос вот
какой. Везде ли или, лучше сказать, всегда ли
проблемы одни и те же?
25— Но как же это может быть? Проблемы
всегда, конечно, разные.
— Хорошо. Но разные в каком смысле?
Ведь ты пришел ко мне с вопросом о мышлении
не в какой-нибудь отдельной области современной науки. Ведь не в этом дело. Мы же с
тобой хотели плавать по безбрежному морю
мысли. А разве это возможно без истории?
— То есть вы хотите сказать, без исторических проблем?
— Тут прежде всего важны исторические
горизонты. А ведь без этого и плавание по морю не получится. Ты заговорил о ньютонианском пространстве и времени. А знаешь ли, что
это невинное ньютонианское пространство и
время, которое показалось тебе в начале нашего разговора столь очевидным, было в XVII
веке результатом революции в философии? Я
тебе скажу, что до Декарта никто и не ставил
на первый план мышление, а уже на второй
план бытие, да хорошо еще, если на второй
план. А бывало и того хуже. Вот Декарт взял
да и поверил не объективному бытию, а своему собственному субъекту, а так как

человеческий субъект, взятый сам по себе, ненадежен и
вечно колеблется, то Декарт и нашел свою основную исходную точку зрения в своем собственном человеческом сомнении. Нужно, говорил
он, решительно во всем сомневаться. Но ведь
сомневаться — значит мыслить, а мыслить —
значит существовать. Вот и получилось у Декарта, что все существующее допускается или, по
крайней мере, интересно только в меру своей
мыслимости. И если продумать эту позицию до
конца, то получается, что в мире важен не сам
он, этот мир, а важно то, что мы о нем мыслим,
26и человеческий субъект тоже важен не сам по
себе, но больше в меру самой его мыслимости.
Ну а о боге и говорить нечего. И получилось:
в мире нет ничего в конечном счете реального,
совершенно ничто не обладает своей субстанцией, которая не зависела бы от нашей мысли,
то есть от субъективных воззрений человека.
Вот что значит историческая проблема. Поэтому если ты всерьез хочешь ставить проблемы и
их решать, для того чтобы научиться мышлению, то ты лучше бери исторические проблемы
истории мышления, историю философии. Вот
тогда и предстанет перед тобой целое множество исторических картин, то есть исторических
общественных мировоззрений. Только тогда ты
и поплывешь по безбрежному морю. А иначе
ты будешь только болтаться в какой-то мелкой
речке, которая доступна всем детям и которая
не требует умения плавать.
— Но простите меня,— опять залепетал
Чаликов.— Ведь тогда получится, что я разрешил проблему только для того, чтобы поставить
еще новую проблему, и так далее, без конца.
— Но ведь так же оно и должно быть, если
море действительно безбрежное. Плавание по
нему не страшно, если сохраняется ориентировка на берег, а если не на берег, то на картину
небесного свода, на положение звезд и вообще
на все, чем пользуются моряки. Потому без
всякого страха и сомнения бросайся-ка в это
море. И вот, например, приходи-ка ко мне через
месяца два-три с материалами о пространстве
и времени или о бесконечности и конечности,
такими, которые ты найдешь хотя бы в древности. Как разыскивать эти материалы, я тебе
скажу. Но только помни, что мы говорили о
27предрассудках и что мы говорили о специфике
каждой исторической эпохи. Объедини все материалы избранной тобой эпохи в таком виде,
чтобы получился ее единый принцип, чтобы
выявились ее специфические проблемы, а потом
изложишь те ответы, которые данная эпоха давала по установленной тобой проблеме.
— Хорошо. Очень-очень вам благодарен.
Пойду мыслить и плавать. И, разрешите, потом
скажу вам, что у меня получилось.
— Размышляй, Чаликов, размышляй. До
свидания.
— До свидания,— возбужденно сказал Чаликов.— Пойду размышлять. Довольно бездумно верить учебникам! Хватит! Надо и самому
копошиться.
И ДУМАТЬ, И ДЕЛАТЬ
— А, это ты опять? Здравствуй, Чаликов.
Что-то ты ко мне рановато пожаловал. Ведь мы
с тобой хотели месяца через два встретиться, а
сейчас еще и недели не прошло. Неужели ты
все продумал?
— Да какое там, продумал! Только еще

больше запутался.
— Что-то, я вижу, у тебя мозг — не того...
— Очень даже «того». Не знаю, куда и деться. Вот мы с вами говорили, что надо мыслить.
Но еще когда уходил в прошлый раз от вас, уже
на лестнице, меня вдруг как ударило в голову:
а дело, дело-то где? Мыслить — хорошо. А кто
будет работать? Вот и сейчас у меня сверлит в
мозгу это наше мышление без делания. С тем
вот и пришел к вам опять.
Тут я забеспокоился:
28— Постой, постой! Да когда же я учил такому? Мышление, выходит, одно, а дело делать — совсем другое?! Никак понять не могу,
почему такое рассуждение тебе пришло в голову?
— Потому и пришло,— сказал Чаликов запальчиво.— Я просто-напросто не понимаю: что
значит дело делать?
— Но я вижу, ты под делом что-то особенное понимаешь...
— Не особенное, а самое простое. После нашего прошлого разговора я вдруг решил, что
дело не в мышлении, а в делании. А как дело
делать, вот этого я и не понимаю. Объясните и
спасите утопающего.
— Чего ты не понимаешь? Не понимаешь
того, к примеру, что нельзя быть пройдохой?
— Почему пройдохой? — продолжал наступать Чаликов.— Дело делать не значит быть пройдохой. Да и без меня пройдох достаточно.
— Ага, так-так. Значит, ты уже кое-что понимаешь. А пронырой ты хочешь быть? Или,
может быть, ты хочешь быть пролазой, рвачом,
проходимцем, жуликом, карьеристом или, вообще говоря, дельцом?
Чаликов беспорядочно и как-то нервозно
замахал на меня руками, как будто открещиваясь от злого духа.
— Ну что мы будем здесь об этом говорить! — сказал он нетерпеливо.— Ведь не изза этих же пустяков я к вам пришел.
— Вот и хорошо,— наставительно сказал
я.— Значит, ты кое-что в делании понимаешь.
— Но я же не понимаю самого главного,—
настойчиво долбил Чаликов.
— Кстати, а не считаешь ли ты, что нахо-
29дить где-нибудь самое главное — это уже значит мыслить?
— Да, мыслить надо,— продолжал Чаликов.— Я ведь не против мышления. Я только не знаю, что значит дело делать.
— Ну хорошо,— сказал я.— Но ведь мыслить — значит вырабатывать принципы.
— Конечно, без принципов нельзя,— сказал он.— Ведь я же не какой-нибудь червь или
клоп. Да и у них, пожалуй, есть свои принципы, только что неосознанные.
— Вот, вот,— сказал я не без торжества.—
Значит, говоришь, принципы? Так после этого
я тебе прямо скажу, что ты уже понял, что
значит дело делать.
— Э, нет,— не согласился Чаликов.— Ну
откуда мне взять самые-то эти принципы? Если
бы я знал принципы дела, то мог бы и самое
дело делать.
— Хорошо,— продолжал я по возможности
хладнокровно.— Значит, дело за принципами?
— Где мне взять эти принципы, опять и
опять хочу спросить,— сказал Чаликов не без
раздражения.
Но тут я подумал, что нужно еще кое-что
уточнить.
— Ты профессионал? — спросил я.
— Да ведь это же неважно. Ну пусть я профессионал или хочу стать профессионалом. Разве это имеет какое-нибудь значение?
— А это вот какое имеет значение. Работать
по своей профессии — значит ли дело делать?
— Но этого одного, думаю, мало...

— Этого отнюдь не мало, когда это делается
хорошо. И все-таки скажи мне,— напирал я.—
Если ты хочешь дело делать, то значит ли это,
30что ты поступаешь бескорыстно? Ты делаешь
дело для торжества самого дела, и делаешь это
бескорыстно. Значит ли это, что ты и всерьез
дело делаешь?
— Пожалуй, бескорыстия мало,— сказал
Чаликов.— Нужно еще что-то. Если пьяница
напивается, то ведь пьяное состояние для него
вполне бескорыстно. Оно ведь имеет для него
значение само по себе. А если я гуляю, глазею
на природу, и она мне нравится, то ведь это у
меня тоже бескорыстное чувство. А что с этого
толку? И значит ли это, что гулять разинув рот
и бескорыстно глазеть на природу — это есть
дело делать?
— Смотри, Чаликов, не упрощаешь ли ты
вопрос,— забеспокоился я.— Ведь тогда получается у тебя, что создавать и воспринимать
художественное произведение — это тоже значит бездельничать. А вот посмотри-ка. Люди
молча и неподвижно сидят на концерте и с затаенным дыханием слушают симфонию и уж
тем самым, конечно, не преследуют никакой
иной цели, кроме бескорыстного слушания совершенно бескорыстного музыкального
произведения. Значит, по-твоему, люди в этом случае
тоже бездельничают?
Чаликов удивительным образом стоял на
своем и неожиданно для меня прямо перешел в
наступление. Он заговорил так: '
— А когда музыкант тратил много лет,
чтобы производить свой бескорыстный эффект,
разве это не значит, что ему приходилось очень
много трудиться, во многом себе отказывать,
преодолевать все неимоверные трудности музыкального обучения и вообще вариться в самой
корыстной гуще жизни, чтобы достигнуть воз-
31можности создавать бескорыстный эффект своим музыкальным исполнительством. А разве
эти люди на концерте не перестали быть людьми в житейском смысле слова, разве они не
отошли от забот жизни только в эти моменты
слушания музыки? Разве они...
Но тут я уже перебил Чаликова и заговорил
тоже не без запальчивости:
— Как? Значит, по-твоему, художественное бескорыстие совсем безжизненно, никак не
влияет на жизнь, никак не преображает нашу
жизнь и не создает для нас светлого и легкого
настроения, которое нас делает бодрыми в жизни, помогает переносить бытовую дребедень,
делает нас здоровыми, крепкими и счастливыми? Ведь художественное бескорыстие делает
нас...
Тут опять Чаликов расхорохорился и перебил мою фразу:
— Но ведь это же и значит, что художественное бескорыстие вовсе не есть бескорыстие.
Это же и значит, что оно корыстным образом
влияет на нашу жизнь. Согласен: корыстолюбие здесь более тонкое. Но раз дело касается
жизни и говорится о художественном бескорыстии, то ясно, что это вовсе не бескорыстие. Все
равно это есть то или иное воздействие на
жизнь, а значит, и корысть, пусть хотя бы и не
обывательская.
— Ладно,— сказал я ради успокоения.—
Хорошо. Но почему ты придрался к бескорыстию? Ведь вопрос у нас ставился о том,

что
значит дело делать. При чем тут бескорыстие?
— А при том,— сказал Чаликов,— что для
делания дела бескорыстие, конечно, необходимо, но, как мне кажется, его совершенно недос-
32таточно. Если я водопроводчик, то, конечно,
должен уметь делать свое дело хорошо и иметь
желание делать его хорошо. Чистая раковина —
это для меня в данном случае моя бескорыстная цель. Но можно ли отсюда сделать вывод,
что прочищать раковины — это и значит дело
делать? Я бы сказал, что бескорыстие в этом
случае, скорее, что-то отрицательное, нехарактерное и ненужное. Прочищая раковины, я должен при этом иметь, так сказать, какое-то настроение, что-то скрытое, но ярко ощущаемое.
А как ответить на все эти вопросы — вот этогото я и не могу понять. О бескорыстии кончим.
Если сводить все на бескорыстие, то от него до
тунеядства один шаг. То и другое не значит дело
делать, а значит, скорее, только бездельничать
или стремиться к безделью.
— Ладно, — сказал я.— Кончено. Договорились. Теперь я тебя спрошу вот о чем. Ты человек, как я вижу, деловой, и всякая анархия тебе чужда. Но ведь, чтобы не было анархии, нужен порядок. А чтобы был порядок, для этого
должны быть принципы и то, что подчиняется
этим принципам. Другими словами, дело делать — не значит ли это точно исполнять распоряжения вышестоящего руководителя, который по самой своей сущности как раз и должен
устанавливать порядок?
— Хе, хе, хе,— ехидно заскулил Чаликов.—
Эта шутка еще забористее всякого бескорыстия
будет.
— Ну вот, опять о бескорыстии. При чем
тут бескорыстие?
— Но разве вы не понимаете, что, подобно бескорыстию, исполнение требований конечно же необходимо, но одного исполнения
33тоже ведь мало, если ставить своей целью дело
делать.
— Но тогда так и скажи, что во всем нужна
мера, и ты напрасно захихикал.
— Я захихикал потому, что вспомнил чеховского человека в футляре.
— Ну и нашел же что вспоминать,— сказал я . — При чем тут чеховский Беликов?
— Но ведь Беликов тоже только и делал,
что исполнял приказы. И у него тоже ведь был
свой принцип — «как бы чего не вышло».
— Следовательно, ты хочешь сказать,— заговорил я, понявши, в чем дело,— что как от
бескорыстия до тунеядства один шаг, так и от
угодливого исполнения приказаний тоже один
шаг до человека в футляре. Но знаешь что?
Мы с тобой все время топчемся на одном и том
же месте. Это не так, а вот это тоже не так, а
вот это третье — опять не туда. Все это только
подходы к дому. Но не пора ли войти в самый
дом?
— Конечно, все это только подходы. Но удивительным образом почему-то все-таки никак
не удается открыть дверь и войти в дом.
Тут я догадался, куда метит Чаликов, и уже
безбоязненно заговорил на темы, которые раньше избегал затрагивать.
— Все это от нашей узости,— заговорил я
более уверенным топом.— Мы с тобой захотели
определить, что такое дело делать. А оказалось,
что дело делать — это вовсе не значит пользоваться житейскими понятиями, хотя бы и нужными, хотя бы и трижды необходимыми, хотя
бы и четырежды полезными и деловыми. Надо
выйти за пределы обыденщины, и это нужно
делать для осмысления самой же обыденщины.

34Конечно, дело делать должно быть нашей обыденщиной. Но только ли ею?
— А ведь если не обыденщина, тогда ведь
остается только сама действительность. А как ее
охватить? Ведь она же небось бесконечна. А
дело делать приходится нам, вполне конечным
существам, и среди тоже вполне конечных вещей.
— Этого, Чаликов, не бойся,— поторопился
я успокоить собеседника.— Нашего брата бесконечностями не запугаешь. Не боятся
же математики своих бесконечных величин. Наоборот, если их послушать, то только благодаря
операциям с бесконечными величинами и можно понять конечные процессы в конечных
промежутках времени и пространства.
— Бесконечности я тоже не боюсь,— сказал
Чаликов.— Но я все-таки побаиваюсь действительности. В бесконечности мы не
потонем, хотя бы по примеру математиков. Но вот действительность не есть ли то,
в чем можно потонуть?
— Не бойся, не бойся,— сказал я.— Ведь и
действительность тоже можно мыслить.
— Мыслить? — спросил Чаликов и продолжал: — Ну да. Ведь нам же на лекциях
долбили, что мышление есть отражение действительности. Так ли это?
— Конечно, так. Безусловно, так. Я только
не понимаю, о каком отражении ты говоришь.
Если, например, я брошу мяч в стену и стена
отразит его, значит ли это, что стена мыслит
мой мяч?
Тут Чаликов рассмеялся, только уже не
ехидно «хе, хе, хе», а уверенно и даже как-то
торжественно «ха, ха, ха».
35— Понимаю,— сказал он.— Речь идет, конечно, не о механическом, но о смысловом
отражении. Кто-то должен еще понять, что это отражение есть именно оно само, и только тогда
оно будет иметь смысл и будет не механическим, но смысловым отражением. Самое
важное, дорогой учитель,— это понимание. Я вот
думаю, что есть много таких научных работников, которые разделяют свой предмет на такие
тонкости и детали, что уже теряют смысл целого. По поводу таких ученых я всегда думал так:
если моль разъела и съела всю шубу, значит ли
это, что она эту шубу поняла и изучила?
Эта чаликовская мысль мне понравилась, и
я продолжал в той же тональности:
— Но ты понимаешь, какой ответственный
вопрос ты сейчас поставил? Ведь ты же поставил вопрос о целом и частях и сначала в самой
же действительности. Действительность существует прежде всего глобально, нерасчлененно.
Но та же самая действительность является одновременно и как единораздельная цельность,
как система отношений. Эта система отношений
уже в самой же действительности есть отражение ее самой как глобальной и в ней же самой
становится не только глобальной, но одновременно и единораздельно-целостнои. А когда эта
единораздельная целостность воспринимается и
строится также и нашим мышлением, то вот
это и значит, что мышление есть отражение
действительности.
— Ага,— одобрительно ответил мой собеседник.— Дело здесь попросту в том, чтобы
избежать того пугала, которое вы называли
субъективизмом и которое заключается в том,
чтобы мыслительные формы не мыслить как
36укорененные в самой же действительности, но
как созданные только человеческим субъектом
для своего субъективного использования.
— Правильно, правильно,— сказали.— Ведь
если наши мыслительные формы не связаны с
самой же действительностью, то это значит, что
в самой действительности не имеется единораздельной целостности отношений, что

вся действительность — это только наше марево и галлюцинация, что она есть пустота и «дыра». Вот
почему я всегда считал, что весь западноевропейский субъективизм есть сплошная мировая
хлестаковщина.
— Гы, гы, гы,— весело зарычал на это Чаликов.
— Но тогда,— сказал я, ободренный его
рычанием,— ты должен признать также и то,
что мышление бесконечно.
— А вот тут-то мне невдомек. Объясните.
— Ну что же тут объяснять? Ведь действительность бесконечна? Бесконечна. А мышление есть отражение действительности? Да, отражение. Но тогда и мышление должно быть
бесконечным.
— А вас не смущает, что сам-то человек чересчур ограничен и того и смотри заболеет и
умрет? Да и в течение своей временной жизни
он тоже мыслит далеко не всегда и далеко не
так, как надо. Как же это вдруг человеческое
мышление бесконечно?
— Объяснять это можно было бы тебе очень
долго... Но скажи: солнце ведь отражается в
капле воды?
— Ну да, ну да,— поспешил с ответом Чаликов.— Это ясно. Я сразу понял, что усомнился напрасно.
37— Усомнился ты напрасно. Но только имей
в виду, что символ отражения солнца в капле
воды — это вовсе не только детская картинка.
Если бы я тебе стал доказывать, то я бы тебе
сказал, что расстояние между единицей и двойкой можно дробить и пополам, и на четыре
части, и на восемь, и на сколько угодно частей,
и никогда до нуля не дойдешь. Между двумя
рядом стоящими числами натурального ряда
залегает не просто единица, а целая бездна величин, на которые она дробится, залегает в
полном смысле бесконечность. Все конечное
только потому и существует, что оно пронизано
бесконечностью.
— Да, мы касались этого вопроса в прошлый
рав,— глубоко вздохнул Чаликов.— Но тогда
нужно идти еще дальше. Если бесконечность,
данную в виде единораздельной цельности,
приписывать не действительности, а только человеческому мышлению, тогда действительность,
лишенная такой структурной бесконечности,
окажется даже и не дырой, а какой-то дырочкой. И это тем более дико, что действительность
не только есть единораздельная цельность, по
она еще также существует во времени, она же
еще и развивается, она ведь живая, и она тоже
движется.
— Конечно, и о дырочке ты заговорил правильно, и о необходимости объяснять движение
действительности ты тоже заговорил правильно
и вовремя. Скажи мне: если вещь движется, то
не потому ли, что имеется причина ее движения, то есть какая-нибудь другая вещь, которая
ею движет? Но то же надо сказать и об этой
другой вещи. И так далее до бесконечности, то
есть наш вопрос о причине движения остается
38без ответа, покамест движение одной вещи мы
будем объяснять движением какой-нибудь другой вещи. А вывод такой. Либо в нашем объяснении подвижности вещи мы уходим в бесконечность причин этой подвижности, и тогда она
остается необъясненной, непонятной, а попросту говоря, бессмысленной. (Тут, как говорят,
возникает дурная бесконечность.) Либо где-то

есть такая вещь, которая для своего движения
уже не требует никаких других вещей, а движется сама от себя и сама для себя является
причиной своего движения.
Здесь Чаликов глубокомысленно заметил:
— А почему же такой самодвижущейся
вещью не быть самой же этой вещи, движение
которой мы объясняем?
— Можно. Но вещь, которая движет сама
себя, означает только то, что она есть живая
вещь, живое существо. Ведь что мы называем
живым существом в отличие от неживой вещи? Именно то, что движет себя само.
— Значит, дескать, все одушевленно? — несколько испуганно заметил Чаликов.
— Ну, для начала скажем, что далеко не
все, но, по крайней мере, кое-что,— сказал я.
Однако, чтобы не уклоняться в сторону, я тут
же вернулся к мышлению как к отражению.—
Дорогой мой, дело же не в этом. Мы с тобой
установили, что мышление есть отражение действительности. И еще установили, что мышление является бесконечным. Теперь только подчеркнем: если действительность
есть самодвижение (поскольку кроме нее и вообще нет
ничего, а уж тем более нет ничего движущего),
то, значит, и мышление тоже самодвижно, а
иначе оно не будет отражением действительно-
39сти. Но я не это хочу сказать. Поскольку мышление есть смысловое отражение действительности и его смысловая стихия творит себя самое, то это значит, что мышление состоит в том,
что оно устанавливает принципы своего движения, то есть принципы своего же собственного
конструирования. Действительность движется
и развивается. И это она делает сама от себя.
Самое важное здесь то, что действительность
сама для себя устанавливает направление своего развития (поскольку, кроме действительности, как я сказал, вообще ничего не существует) ; а это значит, что действительность строит сама себя, конструирует сама себя и создает
принципы своего конструирования. Иначе она
не будет создавать для себя свое движение и
не будет в состоянии понимать смысл своего
движения, не сможет отражаться мышлением.
— А можно мне порассуждать? — спросил
мой собеседник.— Я думаю: что значит понимать, например, самолет? Ведь это же не значит просто его видеть, просто слышать гудение
его мотора или просто наблюдать его полезные
или разрушительные действия. Понимает самолет тот, кто знает принцип его устройства и
конструирования. Так ли я вас понял? Я хотел
бы думать, что как действительность создает
принципы своего конструирования, так и мышление, будучи отражением действительности,
тоже само строит для себя принципы своего
конструирования. Так ли я вас понимаю?
— О любезнейший мой друг и приятель! —
обрадованно воскликнул я.— Да ты же у меня
золото, а не собеседник.
— Прекрасно,— сказал Чаликов,— но только вот от нашего основного вопроса мы опять
40отклонились. Что же все-таки значит дело-то
делать? Где оно, это дело, которое надо делать?
— А разве тебе мало того, что мышление
есть постоянное созидание принципов конструирования?
— Мало. Очень даже мало,— сказал мой
собеседник.
— Как! Не понимаю. Что же такое, наконец, дело-то делать? Ведь создавать принципы
конструирования — разве это не значит понимать мышление не абстрактно, не как установку догматов, но как руководство к действию?
— А, это хорошо.
— Но раз мы заговорили о действиях, то о

действиях каких? Кто будет действовать?
— Конечно, действовать будет человек,—
сказал Чаликов.— А вот о человеке-то мы до сих
пор ничего не сказали. А ведь без человека любые глубокие мысли будут
абстрактными, далекими от жизни. Ну а что такое человек, это
уже само собой понятно, правда?
— Постой, постой,— забеспокоился я.— Ты,
я вижу, здорово разбираешься в этом деле. Научи-ка меня.
— Да чему же тут учить? Вы же сами знаете, как рассуждает на эту тему
Аристотель.
Ведь это же он сказал, что человек есть существо живое и общественное.
— Ничего, ни одного слова в этом определении не понимаю.
— Как? Вы не знаете, что такое жизнь? Вы
не знаете, что такое общество?
— Не знаю, не знаю, не знаю,— провоцировал я Чаликова.
— Но ведь ясно всякому,— сказал Чаликов,— что живое — то, что движется само со-
41бой. Жизнь, мне кажется, есть прежде всего
самодвижение.
— Но мои часы тоже движутся сами собой,— сказал я.
— Если они заведены.
— Ага, значит, тебе мало одного механизма?
— Конечно, мало,— сказал Чаликов.— Если имеется механизм, это, во-первых,
значит,
что его кто-то сделал. А во-вторых, это значит,
что кто-то привел его в действие. Если есть
табуретка, значит, есть и столяр, который эту
табуретку сделал. Я уже давно понял, в чем
не прав механицизм. Он требует, чтобы существовал извне тот универсальный
мастер, который заводит мировые часы, чтобы они двигались. Поэтому механицизм
возможен только
при одновременном признании монотеизма, то
есть единобожия.
— Ну а если монотеизм для нас не выход,—
перебил я Чаликова,— тогда как? Придется думать, что материя сама себя движет,
то есть что
вместо монотеизма надо будет признавать
какой-то пантеизм, признавать, что бог и природа составляют единое целое?
— Ну зачем идти так далеко? Ведь пантеизм — это уже какая-то религия. Да на мой
вкус, подобного рода религия-то уж очень пустая, уж очень легковесная и
бессодержательная
религия. Не надо ни монотеизма, ни пантеизма,
ни механицизма, ни всеобщего витализма с его
жизненной силой. Достаточно будет сказать,
что материя сама себя движет. Этого для нас
достаточно. И все.
— Ладно,— сказал я.— Пусть. Значит, говоришь ты, самодвижность? Согласен. Пусть
42будет самодвижность. Но если становиться па
такую точку, то, мне кажется, здесь ты еще
очень много недосмотрел. Мне, например, кажется, что жизнь есть прежде всего
становление, а именно — нерасчлененное, сплошное,
неделимое ни на какие устойчивые и взаимораздельные точки становление. Жизненное
становление нельзя составить из одних дискретных
точек. Движение вовсе не есть сумма неподвижных точек. Это, как говорят
математики,
континуум, то есть нечто непрерывное.
— Это правильно,— сказал Чаликов.— Это
обстоятельство как раз такое, над которым — и
сам не знаю почему — я много раз задумывался. Такое понимание представлялось мне
чемто труднообъяснимым, как говорят, иррациональным. Этого иррационализма,
признаться, я
всегда боялся, как дети боятся темноты.
— Но почему ты думаешь,— спросил я,—
что жизнь есть только некое иррациональное
движение? Во-первых, известно то, что именно
движется; известно, как оно движется; известно, наконец, и куда оно движется.
Чаликов вдруг сказал каким-то авторитетным и наставительным тоном:
— Но не будет ли это, дорогой паставник,
слишком большим нагромождением? Что касается меня, то, если я что-нибудь понимаю

в
жизненном становлении, это, пожалуй, только
«как», которым характеризуется процесс жизни. Если же я говорю о жизненном процессе как
таковом, то не знаю ни того, что именно движется, ни того, куда и в каком направлении
идет процесс жизни. Ну о самом исходном пункте жизненного становления я еще могу
догадываться, потому что жизнь есть такое становле-
43ние, когда нечто целиком находится во всех
пунктах становления. Жизнь есть развитие.
А развитие не есть просто становление. Жизнь
есть такое становление, в котором содержится
и исходное становящееся, и то новое, что возникает в каждый момент становления.
Это ясно. А вот чего я никак не могу понять, так это
того, что, как вы говорите, в жизненном процессе и цель процесса. Сама-то цель,
вероятно, существует. Но я сомневаюсь, чтобы она
целиком была дана уже в любом моменте жизненного становления. Ведь тогда
обессмысливалось бы само становление, раз его цель уже
достигается в каждом моменте становления.
Тут я понял, что о жизненном процессе Чаликов и без меня думал много. И пожалел, что
выразился о жизни слишком категорически.
Здесь нужны бесконечные оговорки. А я не
стал их делать, исходя из предварительности
моих рассуждений. Это и заставило Чаликова
взволноваться. Он почти закричал:
— Но тогда, по-вашему, всякая жизнь есть
бессмыслица, раз она движется неизвестно куда.
— Если брать процесс жизни как он созидается в самом себе, то всякая жизнь, конечно,
слепа,— уверенно сказал я.— Но дело в том,
что в результате тех жизненных процессов,
которые происходят, например, в развитии растения, появляются вдруг листья, цветы и даже
плоды. Но тогда и надо говорить, что жизнь
растения не значит жизнь вообще, но жизнь
именно растения. Процесс развития растения
переходит к цветам и плодам, а это значит, что
«цель» растения присутствует даже в этом бессмысленном процессе жизни.
Чаликов облегченно вздохнул.
44— Но тогда, скажите же на милость, о чем
мы спорим? Выходит, и спорить-то не о чем?
— А я вовсе и не спорил,— отвечал я умиротворенно.— Что такое жизнь, никто не знает,
хотя все живут. А мне мало жить. Я еще хочу и
понять, что такое жизнь. А вот когда мы с тобой начали рассуждать об этом, то оказалось,
что тут глубочайшая диалектика. Жизнь нельзя
составить из безжизненных, то есть неподвижных, точек. Жизнь есть прежде всего
непрерывный континуум, в котором все слилось воедино до неузнаваемости. Ведь в континууме
каждая его точка исчезает в тот самый момент,
в который она появляется. Не хаос ли это неизвестно чего? Нет, жизнь всегда есть еще и
жизнь чего-то. И это следует иметь в виду, если
мы хотим осмыслить жизнь. Но вернемся к нашему человеку. Что такое жизнь и что такое
живое существо, это мы сейчас пробовали распознать. Но ведь, определяя человека,
ты сказал, что человек есть существо живое и общественное. Почему ты так сказал?
— А что же, общество тоже вам непонятно?
— Что такое общество, это, допустим, мне
понятно. Но ведь пчелы, например, тоже существа живые, и жизнь их — общественная
жизнь, хотя, безусловно, не такая, как у человека.
— Но я же не о пчелах говорю, а о человеке.
— Но тогда скажи, чем же человек отличается от пчелы?
— Ну, конечно, тем, что он есть личность.
— Дорогой друг, тогда так и говори, что человек есть не просто общественное живое су-

45щество, но и общественно-личное живое существо. Да и личности, пожалуй, будет мало.
Ведь в личности много такого, что вовсе не есть
еще личность. Человек — личность, которая
обладает своим телом и является принципом
осмысления цельного организма. Но в организме много таких процессов и частей, которые не,
имеют никакого отношения к личности. Например, руку или ногу можно ампутировать, и от
этого пострадает не только данный организм, но
и личность, которая выражается в этом организме. Тем не менее и после удаления руки или
ноги личность продолжает существовать.
— Дорогой учитель,— поспешил меня успокоить Чаликов.— Конечно же речь идет не просто об общественно-личностном существе,
но еще и о разумном.
— Тогда ты скажи попросту, что твое определение человека или неправильно, или, по
крайней мере, чересчур односторонне. Человек не есть только живое и общественное существо. Но есть живое общественно-личное и еще
разумное существо. А ведь когда мы говорили о
мышлении как об отражении действительности,
мы пришли к выводу, что мышление есть руководство к действию. И ты говорил, что в такой
теории мышления еще нет ничего человеческого.
Ну а теперь ты доволен?
— Сейчас я, несомненно, более доволен,
чем раньше.— И у Чаликова на лице появилось какое-то маленькое раздражение, не то
какая-то досада, не то какая-то суетливость, и
он продолжал так: — Не очень ли много мы
анализируем? Все это хорошо, я понимаю. Но
если человек хочет дело делать, нельзя же от
него требовать, чтобы он предварительно изу-
46чил всю логику, всю диалектику, всю философию и без этого ровно ничего не мог бы сделать
в своем делании дела?
Тут я почувствовал, что Чаликов прав; но
чтобы его удовлетворить, решил кратко сформулировать то, что мы с ним говорили о человеке в отвлеченном смысле, а уже потом переходить к дальнейшему*.
— Чаликов,— сказал я,— потерпи минутку.
Ты понял, на чем мы с тобой остановились? Мы
говорили о личности. Личность — тайна одного.
Но, может, ты захотел бы узнать, что такое
тайна двоих? Не знаю, поймешь ли ты меня. Но,
ища тайну двоих, я бы сказал, что это есть любовь: только любящие видят друг в друге самое
важное, самое существенное, что неведомо другим, не любящим. Брак — тайна двоих.
А коллектив как исторический, общественный организм — это тайна уже и не одного, и не двоих,
а многих; более того, это тайна всего человечества. Вот это ты запомни, хотя, может быть,
здесь пока еще и многое непонятно. Запомнил?
Тогда я перейду к другим вопросам. Скажи,
пожалуйста, ты когда-нибудь ел, пил и спал или
никогда?
Чаликов в ответ рассмеялся.
— Но если ты и ешь, и пьешь, и спишь, то
разве все это ты делаешь в результате изучения
физики, химии, биологии, анатомии, физиологии и медицины? Согласись, что все эти процессы жизни происходят у нас без всякой теории жизни, не говоря уже об отдельных науках
и философии.
— Вот поэтому-то я и сомневаюсь, нужна ли
теория делания дела для самого этого делания.
— Прекрасно,— сказал я,— так и запомни:
47чтобы дело делать, не нужно сначала строить
теорию этого делания дела. Ты должен дело делать так же прямо и непосредственно,

как ты
ешь и пьешь без всякого знания теории пищеварения. А иначе получится, что есть и пить могут
только профессора физиологии. Тем не менее,
однако, этот простой и непосредственно, без
всякой науки, данный процесс пищеварения
нисколько не мешает тому, чтобы появилась
также и теория пищеварения. Мы знаем, что
музыкант-виртуоз убил много лет на свою игру,
а ведь эту виртуозность мы воспринимаем так
же просто и непосредственно, как и белый цвет
или как бездонную синеву неба. Настоящий художник тот, у которого мы не замечаем его
творческих усилий, да и он сам этого не замечает. Гений творит как природа. Вот
и дело делать надо незаметно и совершенно естественно.
А если это трудно, то это означает только то,
что в делании дела надо постепенно себя тренировать, надо постоянно и воспитывать себя,
и помогать в этом другим. Не сразу, но зато
верно и не на поводу у бесконечных случайностей жизни. Поэтому теория
пищеварения, безусловно, необходима как теория и наука, как
целесообразно направляемая практика, и в том
числе хотя бы как возможность медицинского
воздействия на плохое пищеварение. Почему
же в таком случае ты не хочешь строить теории
делания дела и сразу хочешь броситься в это
делание? Не будет ли это с твоей стороны чересчур слепо? А ведь где в жизни слепота, там
также и отсутствие перспективы. А где нет
перспективы, там ведь и рабская зависимость
от бесчисленных случайностей жизни. Там
сплошное рабство. Если не хочешь быть рабом
48бесконечных случайностей и если хочешь, чтобы ты свое дело делал не слепо, то вот тогда и
занимайся философией и не осуждай ее как
бесполезное занятие.
— Я с этим согласен,— ответил мой собеседник.— Меня только смущает то, что не слишком ли много у нас получается теории и
нельзя ли тут поступать как-нибудь попроще?
— Но ведь ты же сам пришел ко мне с вопросом о том, что значит дело делать,— заявил
я.— Если ты хочешь дело делать в том же виде,
как ты ешь, пьешь и спишь, тогда зачем ты ко
мне приходил? И прежде чем ты ответишь на
этот вопрос, я сам тебе скажу вот что. Тебя
смущает, что при делании дела возникает уж
очень много разных возможностей. Возникает
бесконечное число разных типов реализации
дела. Тебя смущает мысль о том, достаточно ли
жизненно наше мышление, чтобы при выработке принципов поведения не оказаться бесполезным и труднодостижимым предприятием.
Но, кажется, я могу тебя несколько успокоить.
Скажи, пожалуйста, ты кашу ешь?
— Не только ем, но и варю на плитке, охлаждаю и подогреваю, добавляю соли.
— А идею пищи ты тоже варишь и подогреваешь, тоже солишь и тоже ешь?
— Ей-богу, нет.
— Значит, кашу есть можно, а идею каши
нельзя? Пропускать через свой желудок —
нельзя?
— А я же как раз вам и говорил, что одной
идейности мало. Идея вещи, как вы сами сейчас сказали, совершенно невещественна.
— Это ты понял хорошо,— продолжал я.—
Но тогда пойми и другое. Возьми движение ве-
49щи. Ведь скорость этого движения может быть
разной?
— Конечно.
— И чем больше скорость движения тела,
тем большее пространство проходит оно в одно

и то же время?
— Ясно.
— Ну а если тело будет двигаться с бесконечно большой скоростью,— продолжал я,— тогда ведь тело займет сразу все точки, возможные на его пути.
— То есть вы хотите сказать, что в этом случае двигаться телу дальше будет просто невозможно, так как никакого «дальше» вообще не будет существовать.
— Вот этого-то я и хотел от тебя добиться. Согласись, что тело, которое движется с бесконечно большой скоростью и сразу охватывает все места, уже совсем никак не движется. Но тогда вещь, которая сразу охватила все точки своего движения и потому как бы покоится, будучи отраженной в нашей мысли, есть не что иное, как идея (понятие) вещи. Такая идея вещи тоже сразу охватывает всю вещь. Согласен?
— Да! — ответил Чаликов не без колебания.— Но тогда ведь получается, что в идее вещи отражается сама вещь, только как бы в условиях своего бесконечно скорого движения.
— Совершенно правильно,— сказал я.— Поэтому трудно оторвать идею вещи, выражающую ее сущность, от нее самой. Столь же неразрывно связаны и сущность вещи с явлением вещи, и явление вещи с ее сущностью. И все же различие между идеей (понятием) и материей (вещью) есть, причем различие это 50огромно, и его надо уметь точно формулировать. Я думаю, что ты здесь, по крайней мере, многое понял. И тогда разреши еще ряд вопросов. Итак, говори мне. Мы стремимся?
— Стремимся.
— И постоянно стремимся?
— Да, постоянно стремимся. Вечно стремимся.
— И достигаем цели наших стремлений?
— Иной раз достигаем,— сказал Чаликов,— чаще даже и не достигаем.
— И тем не менее стоит стремиться?
— Стоит стремиться.
— Но не потому ли, что стремление заложено в самой природе человека?
— По этому самому.
— Тогда скажи попросту, что человек — это проблема.
— О, конечно. Это проблема.
— И вечная проблема?
— О да! Человек — это вечная проблема.
Но уже тут я почувствовал, что у Чаликова слабеет его возражение против слишком большой теоретичности наших разговоров о делании дела. Мне показалось, что он начинает понимать самое главное, а именно — что наша теория как раз и исходит из бесконечного разнообразия человеческих целей и что эти цели возникают из особенностей существования самого же человека. Предполагая подобного рода настроенность Чаликова, я продолжал свою мысль дальше:
— А скажи мне: ты дышишь или ты не дышишь?
Чаликов захихикал.
51— Ну а если ты дышишь, то воздухом ила одной углекислотой?
— Воздухом.
— Ну а что такое воздух для человека? Надеюсь, то, что надо для его существования?
— Само собой.
— Но ты сказал не только то, что человек мыслит для установления принципов действия, но и то, что это должно совершаться у человека само собой.
— Сказал.
— Тогда не понимаю, какой же более животворный воздух нужен для человека, если

все его мышление только и направлено на созидание принципов конструирования, на руководство к действию, на переделывание действительности. Ведь действительность, думаю, ни от
чего другого не зависит?
— Конечно, ни от чего другого не зависит,
поскольку все другое, если оно существует, уже
тем самым входит в состав самой же действительности.
— Хорошо. Значит, действительность, поскольку она ни от чего не зависит, свободна?
— Да, выходит, так.
—- Ну, или, по крайней мере, она — хотя бы
искание свободы, становление свободы.
— Несомненно.
— Значит, дышать действительностью — все
равно что дышать свободой.
— Да. Дышать свободой или, по крайней
мере, ее исканием.
— Значит, свобода есть тот воздух, которым мы должны дышать?
— А как же иначе? Не дышать же углекислотой.
52— И при этом заметь,— сказал я,— что ведь
и вся история человечества есть не что иное,
как движение к свободе. Из-за чего бьется человек, из-за чего всегда бился? Только из-за
отчаянного стремления к свободе, какие бы тяжелые обстоятельства этому ни мешали. Только
бы освободиться от того, что мешает его развитию. Только бы скорей наступил этот всемирный, этот всечеловеческий праздник свободы.
Только бы наступил тот мир, когда и человек
перестанет быть человеку бревном, и сама природа вступит в достойный союз с человеком.
— О, это здорово сказано,— воодушевленно
заметил Чаликов.
— Но тогда,— сказал я,— не получаем ли
мы здесь ту разгадку делания дела, которую мы
поставили целью нашего разговора? Человек —
вечная проблема, которая вечно решается...
— И которая никогда не будет решена,—
безбоязненно сказал Чаликов.
— А зачем тебе окончательное решение?
Чтобы перестать стремиться? Чтобы перестать
быть проблемой? Чтобы умереть для жизни?
Чтобы мне превратиться в гроб, в могилу, а
всему человечеству превратиться во вселенское
кладбище? А разве мало того, что уже правильная постановка проблемы есть начало решения
этой проблемы? Конечно, она так или иначе в
то или иное время будет решена. Однако достигнутое решение проблемы тут же окажется
постановкой новой проблемы. И так далее, до
бесконечности.
— Но я бы сказал, что мне тут понятно еще
кое-что,— был ответ.— Ведь даже если бы мы
одолели смерть и, как учит Федоров, стали бы
вечными, то мне кажется, что и сама вечность
53тоже будет находиться в вечном становлении,
только что без убыли бытия.
— Ну, теория вечности — это особая проблема, которой мы пока что здесь не занимаемся,— сказал я.— Для меня пока достаточно уже
одного того, что либо вечности нет никакой, и
о ней нечего говорить, либо она есть вечная молодость и никогда не изнемогает в приливе в
ней живых сил. Об этом довольно. Л вот насчет
абсолютной истины — это необходимо нам сказать сейчас же. Раз все есть стремление, весь
человек есть только проблема, да и весь мир
есть только проблема, то для этой проблемности, чтобы о ней говорить логически последовательно, требуется также и «беспроблемность»,
и притом тоже абсолютная, требуется абсолютная истина. Она нужна нам потому, что

иначе
нельзя будет обосновать и всего нашего относительного и проблемного существования. Вот
слушай,— тут я взял с полки 18-й том Ленина и
стал читать со страницы 138, громко и отчетливо: — «С точки зрения современного материализма, т. е. марксизма, исторически условны
пределы приближения наших знаний к объективной, абсолютной истине, но безусловно существование этой истины, безусловно то, что мы
приближаемся к ней. Исторически условны контуры картины, но безусловно то, что эта картина изображает объективно существующую
модель».
— Значит,— заявил Чаликов,— чтобы дело
делать, надо отражать действительность. А чтобы по-человечески, по-людски ее отражать, надо ее мыслить. А раз действительность есть бесконечность, то и познание есть бесконечность.
Если действительность всегда есть творчество
54нового, то и мышление, если только оно на самом деле мышление, тоже есть всегда творчество нового. Но творить новое — значит создавать принципы его конструирования, значит
быть руководством к действию, значит переделывать действительность. Переделывает же действительность человек. А тогда для этого необходимо общественно-личное существование, необходимо вечно стремиться, разрешать вечную
проблему человека. И необходимо приближаться к абсолютной истине, необходимо в относительном искать абсолютное; наконец, необходимо дышать воздухом свободы.
— Ты, мой друг, здорово все это закруглил,— сказал я.— Только имей в виду истину,
которую ты сам же и высказал. Для того чтобы
дело делать, не надо никакой предварительной
философии. Тем не менее только философия и
обнаруживает ту истину, что дело делать — это
значит создавать условия для свободных решений. Но я бы сказал: это значит просто быть
подлинным человеком. Без теории, а так, путем
вдыхания воздуха, естественно.
— Оно конечно. Так сказать можно и нужно,— ответил Чаликов.— Только вот как бы не
стали смеяться, если мы скажем, что дело делать — это значит попросту быть человеком.
— А если кто будет смеяться, ты ему объясни. Если монтер чинит звонки, то как бы хорошо и как бы добросовестно он это ни делал, это
еще не значит дело делать. Ты ему скажи, твоему скептику, что дело делать — значит иметь
перспективу, что это есть свобода. Это значит
делать дело добровольно, а всякое необходимое
разумное принуждение принимать как акт своего собственного и вполне независимого реше-
55ния. Если ты роешь картошку, то освободиться
от этого не значит перестать рыть картошку.
А это значит ощутить такое действие как добровольно и чистосердечно совершаемый тобою
акт свободы и как твое собственное намерение,
пусть маленькое, но зато вполне свободное. Вот
это и будет значить дело делать.
— Да, оно конечно. Но ведь, пожалуй, тот,
кто дело делает, и среди бытовой дребедени чувствует себя свободным и даже властителем.
— Хорошо,— сказал я.— На этот раз довольно. Если что будет не так, приходи поболтать.
— Очень, очень вам благодарен. Спасибо.
— И тебе тоже. Хорошо поговорили?
— Здорово!
— А в случае чего, не поминай лихом.
— Ни-ни,— сказал он.
— И, по Пушкину, «не оспоривай глупца».
— А мне до этих глупцов, как до лампочки.
До скорого,— сказал Чаликов.
— До скорого.
ДИАЛЕКТИКА

И ЗДРАВЫЙ СМЫСЛ
О диалектике написаны горы книг и статей.
Это трудный предмет для разговора. Но я постараюсь, чтобы меня понимал всякий. Другими
словами, для определения и разъяснения диалектики я собираюсь употребить всего
несколько положений, причем таких, которые не требуют особых доказательств. В
науке такие основные положения называются аксиомами.
Само собой разумеется, на основании таких
аксиом можно строить огромное количество раз-
56ных теорем, которые уже требуют для себя доказательств. Однако нельзя же все на свете только
доказывать. Если все обязательно доказывать,
то доказательств наберется целая бесконечность;
а так как бесконечности достигнуть нельзя, то
тогда и окажется, что доказываемый тезис в
конце концов лишается достаточного для себя
обоснования. Доказательство возможно только
там, где признаются какие-нибудь недоказуемые элементы, причем не в силу доказательств,
но исходя из простого здравого смысла. Вот теперь и спросим себя: что же это за аксиомы?
Движение. Первая такая аксиома гласит: все
движется.
Неужели тут надо что-нибудь доказывать?
И не сочтем ли мы душевнобольным человека,
который будет утверждать, что все на свете абсолютно неподвижно, что ничего на свете нельзя сдвинуть с места и что мертвый покой раз
и навсегда объял всю действительность? Правда, движение бывает разное, быстрое или медленное и разнообразное в связи с качеством
предмета, который движется. Движение ветра –
это одно, движение волн в реке – это другое, а
когда живое существо переходит из одного своего возраста в другой, то это, очевидно, уже движение в третьем смысле. Но судите сами, можно ли на основании разнокачественности движения отрицать само это движение? Даже если
вещи и совсем не движутся и находятся в состоянии покоя, то ведь покой-то этот тоже требует для себя времени. А уже того, что время
движется,– этого никакой здравомыслящий человек отрицать не может.
Спорить тут, очевидно, не о чем.
Покой. А вот и вторая аксиома: все покоится.
57Тут читатель, правда, может замахать руками в знак протеста и отрицать, что все покоится. Но с моей стороны, как мне кажется, требуется только одно небольшое разъяснение, чтобы
эта аксиома стала понятной.
«Скажи мне, пожалуйста, ты родился в таком-то году?» – «Да, я родился в таком-то году». – «А скажи, пожалуйста, когда ты поступал в школу, тебе сколько было лет?» – «Мне
было тогда 7 лет». – «А поступая в школу, ты
был как раз тем самым Иваном, который родился 7 лет назад, или в момент поступления в
школу ты был уже не Иван, а, допустим, Петр
или Семен?» – «Конечно, я был тот же самый
Иван». – «А когда ты станешь взрослым человеком, ты тоже будешь продолжать быть Иваном или станешь каким-нибудь Генрихом или
Ричардом?» Конечно, ты опять-таки останешься
все тем же Иваном... Ясно, что человек, с одной
стороны, непрерывно движется и меняется с
возрастом, а с другой стороны, вовсе никак не
движется и не становится каким-то иным человеком, и это вовсе не только теория. Посмеешь ли ты подумать хоть одно мгновение, что вчера ты был Иван, а сегодня ты не
Иван, а Людовик? Другими словами, можно ли
двигаться, не пребывая в покое? И можно ли
пребывать в покое ровно без всякого движения?
И тут вполне ясно, что такое отождествление
движения и покоя вовсе не относится только к
человеку или только к живому существу. А камень? А поверхность Земли? Ведь всякая вещь
вообще, о которой можно сказать хотя бы одно

слово, является и все время разной, и все время
одной и той же, пока она реально существует.
И это не просто моя теория, да и не теория во-
58обще, это очевиднейший факт, самоочевидная
действительность. Разве это теория, если старик
умирает, будучи тем же самым, кем он родился
в свое время? Доказывать, что в свои 20 лет ты
не тот же самый человек, которым ты был в свои
10 лет, значит заниматься софистикой.
Поэтому софист не тот, кто утверждает необходимую совместность движения и покоя, а тот,
кто эту совместность отрицает. Герой гоголевских «Записок сумасшедшего» тоже однажды
почувствовал себя испанским королем Фердинандом VII. Вот ты как раз и будешь
гоголевским сумасшедшим, если станешь отрицать наличие в человеке самотождественности наряду с
саморазличием.
Подвижной покой. Но тут я подошел к той
третьей и к той четвертой аксиомам, которые
тоже составляют самое ядро диалектики.
Ясно, что Иван одновременно и меняется и
не меняется, или, говоря вообще, и движется и
не движется. И если я теперь скажу, что всему,
что только существует и мыслится, обязательно
свойствен подвижной покой, можешь ли ты чтонибудь возразить? Нет. А между тем звучит-то
этот подвижной покой как будто бы чересчур
непонятно и абстрактно. Непонятно это бывает
только в том случае, если люди отказываются
от здравого смысла. На самом же деле это самый
обыкновенный факт, что ты в течение всей своей
жизни остаешься Иваном, а не перестаешь быть
Иваном и становишься вдруг испанским королем Фердинандом VII. Но если бы ты и стал
фактически этим королем, все равно это был бы
тот же самый ты. Уже само слово «превратился»
свидетельствовало бы в данном случае о том, что
ты при всех своих превращениях в основе своей
59остаешься тем же. А иначе и само слово «превратился» потеряло бы всякий смысл.
Могу сказать и иначе. Если ты всегда и везде один и тот же, правда в своей основе, то, с
другой стороны, ты, как мы сейчас твердо с тобой установили, в то же время и
везде различный. Я хочу сказать, что все существующее и
все мыслимое обязательно есть всегда и всюду
самотождественное различие. Для уяснения такого словосочетания не нужно ничего другого,
кроме здравого смысла. Это тебе понятно так
же, как и то, что сейчас хорошая погода и светит
солнце и что для установления такого факта
нужно только выйти из своей квартиры или хотя бы открыть окно.
Итак, третья аксиома гласит: все является
подвижным покоем и самотождественным различием.
Единство противоположностей. Чтобы понять
четвертую аксиому, потребуется, как и везде,
только разъяснение, а не доказательство. Но
чтобы эту аксиому разъяснить, необходимо начать как бы издалека, хотя на самом деле это
вовсе не издалека, а все тут же.
Стол деревянный? Деревянный. Но одной
деревянности мало для стола? Мало, потому что
стул тоже деревянный, и шкаф деревянный.
И стол состоит из доски и четырех ножек? Конечно, но шкаф тоже состоит из полок и тоже
имеет четыре ножки. А то, что стол покрашен в
коричневую краску, это для него важно? Важно. Но шкаф тоже выкрашен в коричневую краску. Тогда что же получается? Деревянность — признак стола, но не сам стол. Наличие
досок характерно для стола, но сами по себе

взятые они еще не есть сам стол. Также и опре-
60деленная окраска хотя и характерна для стола,
но еще не есть сам стол. Но где же сам-то стол?
Если в столе ничего нет, кроме отдельных признаков стола, то это значит, что никакого стола
вообще не существует. Либо стол есть специфический носитель всех своих признаков и свойств
и не сводится к ним, тогда он действительно существует, о нем можно говорить и им можно
пользоваться. Либо никакого носителя признаков, отличного от этих признаков, ни в каком
смысле не существует; и тогда неизвестно, куда
же надо относить все эти признаки и чему же
они нами приписываются, то есть стол перестает
быть столом не только для нашего употребления, но просто даже для нашего представления
об этом столе.
А вот теперь я спрошу: куда же деваются все
признаки стола, если на самом деле важны не
признаки стола, а сам стол? Но вопрос этот
поставлен неправильно. Я ведь не утверждал,
что признаки стола никакого значения не имеют. Наоборот, я их признавал именно
как признаки стола; но чтобы им быть как раз признаками стола, а не чего-нибудь другого, необходим
и сам стол, так как иначе наши признаки ни
к чему не будут относиться, ни о чем не будут
свидетельствовать. Но в таком случае стол необходимо понимать как носителя его признаков,
как то, в чем совмещаются все эти признаки,
в чем они совпадают и в чем они уже перестают быть чем-то самостоятельным и
разобщенным, в чем они совпадают до неузнаваемости, но что как раз и образует собою всю данную
вещь в ее цельности. Ведь если я сел за этот
стол, это еще не значит, что сел за деревянность
этого стола, что сел за данный признак стола.
01И когда я воспользовался этим столом, чтобы
распределить на нем свои книги, то воспользовался не его доской или ножками и не
его коричневым цветом, но воспользовался самим этим
столом, в котором все его отдельные признаки,
конечно, существуют, но в котором все они совпали в одно неделимое целое. И если
мне захотелось сдвинуть этот стол с одного места на
другое, то я должен двигать не его деревянность
и не его коричневый цвет, но самый этот стол.
А ведь деревянность не есть коричневость, но
противоположность ей, поскольку говорит совсем о другом предмете. Стол обязательно есть
неделимое и нечленимое единство всех своих
признаков, как бы они ни относились к другим
предметам, то есть какими бы они ни были в
отношении друг друга противоположностями.
Иначе он ничем не будет отличаться, например,
от стула или от шкафа, которые тоже деревянные.
Когда я говорил о движении и покое и о совмещении того и другого в одной вещи, я еще не
говорил о качестве того, что движется и меняется, и о качестве того, что тождественно и
различно, а вот теперь меня интересует именно
качественная сторона и того предмета, который
движется, и того предмета, который покоится,
и того, что одновременно и движется, и не движется. Речь идет о признаках вещи,
о свойствах вещи. И оказывается, что эти признаки,
взятые не в своей разорванности и дискретности, не в своем беспорядочно-хаотическом
состоянии, но именно в своей качественной отнесенности к определенной вещи, тоже теряют
свое взаиморазрывное состояние, свою взаимную противоположность и тоже становятся чем-
62то целым, в котором они, конечно, не перестают

существовать (иначе перестало бы существовать и возникшее из них целое), но уже отражают на себе смысл того целого, признаками которого они являются, и в этом же совпадают друг с другом, как и с тем целым, для которого они являются признаками, то есть отдельными частями.
Но теперь позвольте сформулировать четвертую аксиому в диалектике: все существующее (а значит, и все мыслимое) есть единство противоположностей.
И тут я опять-таки совершенно категорически утверждаю, что данная аксиома не есть плод рассуждающего мышления, абстрактного рассудка. Иначе вы должны будете говорить, что вы сели не за стол, а за его деревянность или за его коричневость. Другими словами, если тут кто-нибудь и занимается абстрактной казуистикой, то это вовсе не я, который отличил носителя стола от его свойств и признаков, но именно те, кто отрицает существование стола как неделимого единства всех характерных для него свойств и признаков. Ведь кто отрицает вещь как неделимое единство противоположностей, тот в своей характеристике данной вещи, очевидно, базируется только на ее признаках и свойствах. Но базироваться на признаках и свойствах — это значит их овеществлять, то есть представлять как отдельные вещи. Не рассыпается ли в таком случае вещь на огромное, если не прямо на бесконечное, число отдельных и никак не связанных между собой вещей? У меня вот есть стол, а у вас его нет, потому что он рассыпался для вас на бесконечное число ничем не связанных между собой признаков; и это число,
63рассуждая теоретически, необходимейшим образом бесконечно, поскольку ведь каждая такая вещь, в виде которой вы хотите представить отдельные свойства вещи, будет состоять у вас из разных признаков, которые тоже будут у вас овеществляться. Продолжая такие поиски стола как определенной вещи, вы просто превращаете ваш стол в бесконечное количество все более мелких частей, то есть в какое-то марево неизвестно чего и в какой-то туман вещей, о которых можно сказать только то, что они стремятся к нулю. Так что и весь ваш стол окажется просто какой-то вашей галлюцинацией. Поэтому не лучше ли с самого начала признать в столе его основу, при сохранении которой станет вполне безопасным накопление любого числа признаков и свойств вашего стола?
Замечу еще и следующее. До сих пор я говорил о столах, стульях и шкафах. Ну а если буду говорить, например, о камне у меня во дворе или о дереве под окном. Разве не то же ли самое единство противоположностей я должен находить у всех предметов? Ясно, что речь должна идти, конечно, вовсе не о столах, стульях и шкафах. Но оставим отдельные вещи. А возьмем все вещи, которые только существуют, и возьмем их все сразу и вместе. Что тут получится?
Мир существует или не существует? Мир, ко-; нечно, существует. И это утверждение стало возможным только в результате сложнейших и абстрактнейших операций рассудка, только в результате длительной и насильственной учебы? Ничего подобного. То, что мир есть, это всякий дурак знает. И для признания мысли, что мир существует, не нужно долго учиться, а нужно
64только рассуждать на основании здравого смысла.
Ну а если это действительно так, то можно

ли это «все» как-нибудь вообще мыслить? Я думаю, что если мир существует, а мир — это вообще все вещи, взятые в целом, то, очевидно,
Земля не есть мир, но только часть мира, и Луна не есть мир, но только часть мира, так же
как и Марс, и Юпитер, и Солнце, и все звезды и
созвездия. Но тогда спрашивается: а где же самто мир, само-то это «все»? Ведь здесь тоже придется признавать какого-то носителя всех мировых явлений, подобно тому как необходимо
было признать существование помимо отдельных признаков стола еще и определенного носителя этих признаков, а кроме частей стола
еще и стол как целое, несводимое к этим его частям. А отсюда нам придется признать существование в мире того совпадения всех царящих в
нем противоположностей, без которого становится бессмысленным признание и отдельных частей мира. Земля потому только и есть Земля, и
Луна только потому и есть Луна, что и Земля,
и Луна вместе со всеми другими частями мира
совпадают в одном единстве, нераздельном и нерушимом, без чего и всякая часть мира перестает существовать именно как часть мира, точно
так же, как и стол состоит вовсе не из деревянности, не из коричневости, не из досок и ножей
и не из его ящиков, а является тем целым, которое только и создает возможность мыслить все
эти признаки и части именно как признаки чего-то или части чего-то. Другими словами, мир,
взятый в целом, тоже есть сначала единство всех
своих внутренних противоположностей, а уже
потом и все эти противоположности, но взятые
65в свете целого. И всякая отдельная вещь есть
неделимое единство составляющих ее отдельных
и делимых признаков; и весь мир, взятый в целом, тоже есть вещь как неделимое единство
всех составляющих его признаков, свойств, частей и вообще явлений.
Единство противоположностей, определенным образом направленное. Теперь я перейду к
новой проблеме.
До сих пор я говорил все о столах да о столах. А ведь это, собственно, было разговором вовсе не о тех реальных столах, которыми мы
реально пользуемся, а только, так сказать, об общем «смысле» стола, о тех его особенностях, без
которых он и немыслим, и недоступен для его
использования. Чего не хватает в нашем предыдущем рассуждении? Не хватает той его значимости, благодаря которой он только и оказывается доступным для его использования.
И действительно, стол есть не просто вещь
вообще, а определенная вещь: это вещь, определенным образом сделанная, причем сделанная
для определенных целей. Если мы не будем обращать внимания на причинно-целевую предназначенность (определенность) стола, то, само собой разумеется, это уже не будет сам стол, а будет вещь вообще, потому что всякая вещь тоже
движется, тоже покоится, тоже пребывает в подвижном покое, тоже есть единство своих противоположностей. Где же тут специфика самого
стола? И можно ли без фиксации такой реальной и жизненной предназначенности стола говорить о самом столе?
И здесь я опять буду категорически настаивать, что жизненное назначение стола не есть
результат моей философской теории и вообще
66не есть результат каких-нибудь умозаключений,
но просто повелительная данность самого обыкновенного человеческого опыта. И если о чем
здесь можно спорить, то уж, во всяком случае,
не о «назначении» (определенности) вещи, а
скорее, может быть, о разных его типах. Притом я буду говорить о типах «назначения» вещи
строго последовательно, так, чтобы было видно, какой тип «назначения» вытекает из другого
такого же типа и какой тип требует признания
еще другого типа.
Единство и борьба противоположностей.

Здесь сразу бросается в глаза то обстоятельство,
что, если подходить к единству противоположностей не абстрактно, это единство противоположностей ни в каком случае не является мертвым и неподвижным. Оно всегда связано с борьбой. В результате этой борьбы очень часто берет
верх порядок, но часто берет верх и беспорядок,
даже хаос и даже просто нелепость. Какое же
это будет у нас единство противоположностей,
если оно не отразит в себе всего разнообразия
этого процесса?
Итак, если рассматривать единство противоположностей с такой точки зрения, то, во-первых, мы не должны бояться ни хаоса, ни большого или малого беспорядка, ни даже нарушений требований разума, ни даже нелепости, глупости, сумбура. Все это мы сможем объяснить.
И во-вторых, необходимо учитывать, что в диалектике не нужно бояться никакой борьбы порядка с беспорядком, никакой победы здесь одного над другим, никакого их согласия или разногласия, вообще никакого согласия или разногласия между любым хаосом и любым космосом.
Ничему этому мы не должны удивляться.
3* 67Куча песка, как говорят, бесформенна. Но,
конечно, бесформенность эта здесь только относительная, то есть речь заходит о ней лишь в результате сравнения этой кучи с другими предметами. В абсолютном же смысле слова куча
песка тоже имеет свою четкую форму, а именно форму кучи. Облака на небе тоже бесформенны. И это опять надо понимать только относительно. Человек с умственным расстройством
рассуждает нелепо. Но эта его нелепость тоже
имеет свою собственную внутреннюю логику.
Мало того. Врач-психиатр, чтобы установить
основной тип и характер умственного расстройства данного больного, в первую очередь должен установить как раз характер мышления
больного и методы его мышления и высказываний.
Другими словами, здесь возникает у нас сама собою пятая аксиома диалектики, а именно,
что диалектика основывается не только на единстве противоположностей, но обязательно еще и
на их борьбе, так что здесь мы получаем весьма
существенное дополнение к нашей четвертой
аксиоме, имеем ее весьма существенное развитие. Пятая аксиома гласит: все существующее
(а значит, и все мыслимое) есть единство и
борьба противоположностей.
Когда мы говорили, что стол помимо своих
раздельных признаков и наряду с ними является еще и их носителем, то это носительство было не чем иным, как тем целым, выражением частей которого и являются отдельные признаки и
свойства стола. Но вот если вместо стола мы
возьмем такой предмет, как холерная эпидемия,
то она только и состоит из бесконечного ряда нарушений нормального функционирования чело-веческих организмов, то есть из сплошных нелепостей, вредоносных случайностей, из безумного функционирования того, что по самой сущности своей и по своему назначению должно
было бы быть нормальным. Все это, однако, не
только не мешает ей быть каким-то единым
предметом мысли и не только не мешает логике
этой мысли, но, наоборот, является предметом
вполне логически создаваемой науки, именно
медицины, и даже специально изучается в медицинских институтах.
Всякий предмет мысли и всякое явление
жизни обязательно является как единством, так
и борьбой противоположностей, как пассивным
отражением того, что творится в жизни, так и
активной насыщенностью явлений, требующих в
одних случаях своего признания, а в других —
своего отрицания, то есть борьбы с ними.
Единство и борьба противоположностей в
своем становлении. Итак, пользуясь диалектикой, мы вошли в самую суть происходящего в
мире. И нашли здесь не только единство, но и

борьбу противоположностей. Эта борьба противоположностей, конечно, тоже есть единство,
поскольку обе борющиеся стороны одинаковым
образом участвуют в одном и том же, а именно
в борьбе. Борьба — это ведь только частное выражение единства вообще, то есть единство это
более сложное.
Но еще больше усложнится вопрос, если мы
обратим внимание не на сам принцип единства
и борьбы, но на то, каким образом он осуществляется, как становится, то есть на то, как он возникает, как расцветает и умирает. Но здесь наши теоретики сделали очень много, и в основном нам необходимо будет только воспроизвести
69в отчетливой форме то, что вообще часто говорится о диалектике.
Уже давно был замечен тот факт, что невозможно говорить об изменениях вещи лишь в одном плане этого изменения. Вещь меняется. Но
как она меняется? Что она при всех своих изменениях остается в основе своей той же самой —
это мы уже установили. Иначе, если вещь в
каждое мгновение своего изменения становится
другой по самой своей субстанции, тогда и весь
процесс ее изменения распадается на бесконечный ряд дискретных, то есть взаимоизолированных и неподвижных в отношении друг друга,
точек. Но что в процессе своего изменения вещь
все время опять и опять становится новой, это
мы тоже установили достаточно отчетливо. Возникающая отсюда категория подвижного покоя
тоже установлена у нас достаточно ясно. Но вот
в чем дело. Присматриваясь к изменению вещи,
мы находим, что этот ее подвижной покой часто
поражает нас своими неожиданными результатами. Конечно, категория подвижного покоя настолько общая и необходимая, что спорить о ней
невозможно. Но, присматриваясь к реальному
изменению вещи, мы сразу чувствуем, что этого
подвижного покоя для нас очень мало. Он никак
не предусматривает всех тех неожиданностей,
которые приносит с собой движение вещи и которые по своей конкретности для нас как раз
важнее всего.
В своем саду я посеял семена цветов. В каждом семени не содержится ровно ничего такого,
что хотя бы отдаленно указывало на цветок.
Сам цветок появился в результате изменений,
происходивших с семенем в земле и после появления ростка из земли. Откуда же это? Очень
70хорошо говорить об изменении вещей. Но как
же это вдруг из самого обыкновенного и постепенного изменения появилось то, что по своему
виду и по своей форме уже совершенно ничем
не напоминает предыдущего процесса изменения?
Ты был неграмотным и не знал букв. Тебя
долго учили, что вот это начертание есть буква
А, а что вот это начертание есть буква Б. Но
потом тебе дали такое, например, сочетание
букв, как АБА, и потребовали произнести его
сразу как нечто целое. И ты, даже зная отдельные буквы, еще долгое время не мог произносить
их бесконечно разнообразные сочетания. Как же
вдруг потом оказалось, что ты читаешь любой
текст и вслух и про себя не только сразу и мгновенно, но даже с забвением отдельных букв и
звуков? Ты почему-то стал грамотным. Но грамотность уже по самому своему качеству отличается не только от неграмотности, то есть от
незнания отдельных букв, но и от того состояния твоей учебы, когда ты одни буквы знал, а
другие не знал и когда ты одни сочетания букв
произносил, а другие не произносил. Грамотным
ты стал только тогда, когда при произнесении
слов и предложений ты уже забывал об отдельных буквах и при произнесении слов

«шли два
приятеля вечернею порой и дельный разговор
вели между собой» отдельные буквы уже отходили у тебя куда-то в сторону, и ты совсем их
не фиксировал. Вот это называется грамотное
чтение. Так после этого я тебя спрошу: не потребовала ли грамотность длительного времени
для ее усвоения и не является ли она по самому своему качеству чем-то неожиданно новым в
сравнении с полной неграмотностью?
71И какие только качественные изменения вещей, часто совершенно неожиданные, не наблюдаются нами всюду, где, казалось бы, происходят
только количественные изменения! Человек был
здоров; и как бы он количественно ни изменялся, он оставался здоровым. А потом он вдруг заболел, то есть его организм проявил совсем другое качество, хотя в количественном отношении
все было нормально и обыкновенно; а потом человек вдруг умер. И тут уж, во всяком случае,
организм по своему качеству стал иным, хотя
количественно все было вполне обыкновенно.
И совершенно так же все происходит решительно во всем, что меняется. Взять погоду, взять
историю нашей планеты, появление и гибель небесных тел, взять решительно все на свете. Как
видно, везде тут не только единство и борьба
противоположностей, но и такое становление
этого единства и этой борьбы, которое всюду
полно любых неожиданностей, всюду полно каких-то необъяснимых чудес. Вот и Менделеев
вдруг заметил, что из простого количественного
изменения удельного веса водорода происходят
решительно все химические элементы, хотя по
качеству своему они не имеют, казалось бы, ничего общего ни с водородом, ни друг с другом.
Вот и Дарвин построил свою теорию происхождения видов тоже на основании такого количественного назревания процессов жизни, которое
всегда приводило к появлению видов, уже несоизмеримых друг с другом но качеству.
Нужно быть слепым и глухим, чтобы не слушаться здесь здравого смысла. А здравый смысл
повелительно требует исходить из того, чего
реально требуют единство и борьба противоположностей, и признать, что в результате только
72одних количественных изменений обязательно
появляются неожиданные качества, ранее не
бывшие (если их рассматривать изолированно,
без понимания всего существующего как реального становления).
Отсюда шестая аксиома диалектики, гласящая: единство и борьба противоположностей обязательно требует такого становления, когда
из простого количественного назревания возникают все новые и новые качества,
необъяснимые, если предыдущее количественное назревание понимать только абстрактно количественно.
Эту аксиому можно сформулировать и гораздо короче. Поскольку постепенное количественное назревание часто приводит к новым качественным скачкам, постольку можно сказать попросту, что развитие происходит в виде становления количественно-качественных структур.
И поскольку этот процесс есть постоянный переход все к новым и новым формам, постоянная
борьба со старыми формами, то можно сказать,
что вечное становление количественно-качественных структур есть одновременно постоянная
борьба, то есть сплошное самопротивоборство.
Исторический процесс. Выше мы установили, что существующее есть и подвижной покой,
и единство и борьба противоположностей, и количественно-качественная
становящаяся структура. Ясно, однако, что это далеко не все. Ведь
мы сейчас все время говорим о существовании,
о жизни. Но о какой жизни? Жизнь растения —
это одно, но жизнь животного — это уже совсем

другое. Само собою ясно, что, пока мы не заговорили о жизни человека, мы не коснулись самого главного, самого глубокого и самого интересного типа жизни, то есть человеческого типа.
78Человек, например, живет в природе, но сам
по себе он еще не есть природа. Человек — живое существо и, если угодно, даже животное.
Но человек не сводится к животному. Человек,
во-первых, есть разумное существо, но и этого
мало. Когда говорят, что человек есть разумное
существо, то слово «разум» понимают не отвлеченно, но как нечто такое, что осмысливает собою всякую материальную данность. Наличие
разума в живом существе делает его носителем
высших ценностей, вплоть до космических.
Итак, во-вторых, разумность человека понимается как общественно-личная ценность. Поэтому
говорят, что человек есть личность, то есть носитель высших ценностей, и человек есть общество, поскольку личностей много и все они взаимодействуют между собой, образуя общество.
В поисках дальнейшего расширения наших
представлений о человеке мы, конечно, должны
перейти к такой общественно-личной области,
которая является продуктом исторического развития. Человека нет без личности, личности нет
без общества, но и общества нет без истории.
Ясно же, что подобного рода утверждение опятьтаки не есть результат какого-то очень сложного рассуждения. Совершенно категорически и
безоговорочно можно утверждать, что человек
есть продукт исторического развития, сгусток
общественно-исторических отношений.
Мы уже говорили о необходимости находить
в любом процессе его количественно-качественную структуру. Но сейчас речь идет не просто
о процессе, но об одной его разновидности, самой зрелой и максимально конкретной, то есть
об историческом процессе. Очевидно, что исторический процесс есть в первую очередь некое
74постепенное развитие, некое то более медленное,
то более быстрое созревание, расширение и углубление чисто количественной исторической
данности. Но в истории мы постоянно являемся
свидетелями не только постепенной эволюции
той или другой общественной формы, но и тех
революционных скачков, которые сравнительно
быстро отправляют в прошлое данную историческую форму и насаждают новую форму.
Постепенное развитие иной общественной формы
происходит очень медленно и даже малозаметно. Одни люди осмеливаются думать по-новому,
другие не осмеливаются, третьи колеблются, а
четвертые являются активными борцами против
новых требований жизни. И это происходит годами, десятилетиями и даже столетиями. Но вот,
как говорят, пробил час истории; и едва мыслимое и малопродуманное, а в бытовом смысле
даже и совсем неожиданное вдруг получает силу, становится ясным для большинства, сметает
прошлые формы и устанавливает небывало
новые.
Поэтому седьмая аксиома диалектики гласит: исторический процесс развивается в виде
постоянной смены количественно-качественных
структур, то есть в виде эволюционно-революционных изменений.
Абсолютное и относительное. Неугомонна
человеческая мысль. Она никогда не стоит на
месте и все время расширяется и углубляется.
Вот и теперь, когда мы уже дошли до реальноисторического человека, казалось бы, дальше уже и идти некуда. Исторический человек,
казалось бы, это и есть последняя и самая конкретная реальность. Тут, однако, уже и малое

размышление требует еще одной установки.
75Как в быту иной раз понимают диалектику?
Я знал одну музыкантшу, которая своей игрой приводила в восторг своих слушателей. Но
когда она после концерта приходила домой, то
настолько капризничала и обижала всех, что ее
ближние постепенно отошли от нее. Она так и
умерла старым человеком в беспомощном одиночестве. Говорят: ничего не поделаешь, такая
уж «диалектика».
Но можно ли диалектикой все объяснить?
А главное, если диалектикой и можно все объяснить, то можно ли ею все оправдать?
Тут необходимо усомниться. Диалектикой
можно все объяснить, это правда. Но вот в истории Древней Греции был целый период, когда
выступили так называемые софисты, которые
именно диалектикой и пользовались в целях
разрушения всего необходимого для человека и
даже всего просто приличного. Софисты утверждали, например, что можно доказать любое
утверждение, что вообще нельзя высказать никакой истины, а иные говорили, что нельзя
высказать и ничего ложного. Все человеческие
утверждения, говорилось тогда, одинаково и
истинны и ложны. И доказывалось это с применением иной раз весьма утонченных диалектических приемов. И вообще, диалектику очень
часто понимали в истории как остроумную игру противоречий, которая никого ни к чему не
обязывала, а была только способом веселого
времяпрепровождения. Да и у нас в быту часто
говорят: вашей диалектикой можно доказать
что угодно. Не знаю, что значит в данном случае «вашей». Если я говорю не о какой-то «нашей», а о собственно диалектике, то она вовсе
не собирается доказывать что угодно, она вовсе
76не пустая игра словами и не преследует целей
релятивизма, нигилизма и вообще болтовни.
И вот почему.
Жизнь действительно зачастую сплошная
путаница. Такова же и история. Но ведь не только путаница. Жизнь скорее вечная проблема, а
не путаница. И проблема эта вечно решается,
хотя и не окончательно. Но проблема чего именно и путаница в чем именно?
Мое основное впечатление от исторического
процесса невозможно без того, чтобы я не чувствовал в человеке стремления к свободе. Каждый период истории имел свое представление о
свободе и по-своему достигал этой свободы. Но
такой свободы оказывалось недостаточно, и тогда наступал новый период истории.
Спрашивается: а где же конец этого стремления и возможно ли такое абсолютно свободное и в этом смысле уже беспроблемное существование?
Известно, что абсолютное существует, ибо
без него невозможно относительное. Допустим,
что все относительно. Но это будет значить
только то, что у нас абсолютизируется сама эта
относительность. И вообще, как белое невозможно без черного, высокое без низкого, правое без
левого, точно так же невозможно и относительное без абсолютного, и абсолютное без относительного.
Вот почему я не очень горюю, когда мои дела становятся плохими, и вот почему я не закатываюсь смехом от радости, когда мне повезло.
Насколько я могу себе представить, такое самочувствие у людей есть их наивысшая диалектика. Ведь диалектика в чистом виде — это не просто игра противоречиями и бесплодная болтовня
с любыми утверждениями и любыми отрица-
77ниями. Это еще не есть подлинная и окончательная диалектика, и это отнюдь еще не исчерпывает всех ее возможностей. Прикоснуться
к исчерпанию этих беспредельных возможностей диалектики удастся только при том условии, если мы найдем для нее объективные основания, объективную опору. Но такой объективной опорой для человека является только

бесконечное и беспрепятственное осуществление всех заложенных в нем возможностей. И если невозможно абсолютное достижение свободы, то всегда возможно относительное ее достижение — конечно, при условии отражения абсолютной свободы как модели в относительно свободных поступках как в бесконечно разнообразных копиях той модели. Человек — это вечная проблема, и история человека — тоже вечная проблема. Но это проблема не чего иного, как свободы. Поэтому для кого диалектика не есть пустое место, для того она есть прежде всего диалектика свободы и необходимости, безусловно достижимая в каждый условный и относительный момент человеческой жизни.

Я считаю, что заниматься диалектикой и не делать из нее никаких жизненных выводов — пустое дело. Что бы ни делал человек, ему не худо помнить о своем великом назначении служить диалектике относительного и абсолютного в достижении в конечном счете общечеловеческой свободы, такого общественного идеала, когда свободное развитие каждого становится условием свободного развития всех. И тогда это не позволит ему быть ни подхалимом, ни подлипалой, ни подлизой, ни льстецом, ни карьеристом, равно как ни хамом, ни держимордой, ни мировым владыкой, ни рвачом, ни наполеончи-

78ком. Диалектика свободы и необходимости есть окончательный залог нашего и личного и общечеловеческого благородства.

Отсюда и восьмая, а для данного случая и последняя, аксиома диалектики. Она гласит: абсолютная истина как абсолютная свобода есть модель, программа и закон для всякой относительной единичности, которая каждый раз посвоему решает свою исторически данную для нее проблему абсолютного и общечеловеческого освобождения.

«Диалектика,— как разъяснял еще Гегель,— включает в себя момент релятивизма, отрицания, скептицизма, но не сводится к релятивизму. Материалистическая диалектика Маркса и Энгельса безусловно включает в себя релятивизм, но не сводится к нему, т. е. признает относительность всех наших знаний не в смысле отрицания объективной истины, а в смысле исторической условности пределов приближения наших знаний к этой истине» 1.

Мы начали с движения и покоя всей действительности, то есть с ее подвижного покоя.

Этот подвижной покой в действительности привел нас к общей проблеме совпадения противоположностей, а эта последняя — к эволюционнореволюционной структуре исторического процесса. Но исторический процесс есть борьба человека за свое освобождение. Поэтому всякая здравая диалектика есть только опыт решения вопроса об общечеловеческом освобождении.

Подвижной покой, с которого начиналась у нас диалектика, в своем максимально зрелом развитии оказывается единичной и относительной

1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 18, с. 139.

79свободой отдельного человека и абсолютной истиной общечеловеческого освобождения.

Заметим, что это не есть единственно возможное изображение сущности диалектики. Но без этого изображения, нам представляется, едва ли возможно какое-нибудь другое.

О ГЛАВНЫХ ДИАЛЕКТИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ

Нельзя изучать предмет и тем более устанавливать его, типы, не зная того, что такое сам этот предмет. Это знание на первых порах, конечно, самое примитивное, самое элементарнее, самое наивное и, можно сказать, почти детское. Тем не менее в интуитивной форме оно все же должно быть у того исследователя, который в дальнейшем хочет представить его в расчлененном и научном виде. Метеоролог еще до построения своей науки должен знать, например, что такое

земная атмосфера и атмосферные осадки. Человек, который не знает, что такое дождь или снег,
не может исследовать причины появления того
и другого. Подавляющее большинство людей
почти ничего не знает о строении атома, как оно
понимается в настоящее время в научной физике. Однако любой приступающий к изучению
физики уже знает, что атом есть мельчайшая
материальная частица. Поэтому говорить о типах диалектики может только тот, кто исходит
из какого-нибудь понимания диалектики, пусть
наивного и предварительного, пусть самого элементарного. Но без этого
предварительного знания диалектики, конечно, невозможно исследовать ее типы. Невозможно исследовать тины та-
80кого предмета, о котором мы ровно ничего не
знаем.
Итак, в качестве первой предпосылки для
установления диалектических систем необходимо уже знать, что такое диалектика и
что такое диалектическая система. Иначе все разговоры на эту тему будут впустую.
Эта предпосылка принимается нами без доказательства как
вполне очевидная.
Второй такой предпосылкой является та или
иная формулировка того, что такое диалектика.
Вопрос этот решается и всегда решался весьма
разнообразно и даже противоречиво. Конечно,
исходить из всех систем диалектики, которые
когда-либо существовали и которые существуют
в настоящее время, невозможно. Тут нужно просто условиться, как мы будем
понимать диалектику в данном нашем изложении. Пусть это понимание будет слишком
узким или слишком широким, пусть оно будет односторонним и ограниченным,
недостаточным и даже неверным.
В данном кратком изложении нет ни возможности, ни необходимости охватывать этот предмет
сразу целиком, во всех деталях и подробностях
и чисто логически показывать его необходимость
или правильность. Здесь мы тоже будем опираться только на нечто очевидное, не
требующее никаких доказательств. Другие подходы к
диалектике дадут ряд других ее построений. Заниматься всеми этими подходами к диалектике
необходимо, без них не будет полноты изображения предмета. Однако это совсем не
наша задача в настоящем изложении, и мы заранее допускаем некоторого рода односторонность. Зато
при установлении нашей второй предпосылки мы
не обременяем себя никакими доказательствами.
81Таких односторонних определений диалектики
существует много. Но чтобы их охватить, каждое из них должно быть рассмотрено отдельно
(одно из таких определений мы здесь и имеем
в виду), а кроме того, обзором всех таких определений занимается вообще история философии.
При определении диалектики мы хотели бы
обратить внимание на тот общеизвестный факт,
что вся окружающая нас действительность никогда не стоит на месте, а всегда движется и
меняется. Но вместе с тем необходимо не упускать из виду также и факт той или
иной устойчивости и даже неподвижности составляющих
действительность вещей и явлений, по крайней
мере в тех или иных точках протекания. Оба
эти факта известны даже детям, даже первобытным людям. Решительно все знают, например,
что человек ежеминутно меняется с момента
своего появления на свет и кончая своей смертью. И тем не менее семидесятилетний человек
является все-таки тем же самым человеком, который родился семьдесят лет назад и рождение
которого было зафиксировано в метриках. Солнце, Луна и звезды все время движутся. Но мы
без труда их узнаем при первом же их появлении, то есть находим в них и нечто

неизменное
или, по крайней мере, устойчивое.
Все непрерывно движется. И тем не менее
все имеет те или иные прерывные точки в своем
движении. Одно только чистое и непрерывное
движение исключало бы те неподвижные точки,
через которые что-то движется. А если бы не
было этих точек, то мы не знали бы, откуда и
куда что-нибудь движется, то есть движение перестало бы восприниматься как
именно движение. Однако совокупность одних неподвижных
82точек тоже не есть движение, а только вечная
неподвижность. Следовательно, движение есть
сразу и непрерывное, эволюционное становление, и прерывное, скачкообразное
становление. Вся эта картина движения очевидна. Ребенок, потерявший куклу,
которую утащила собака, спустя некоторое время находит эту куклу,
узнает ее, а значит, представляет ее себе как
нечто постоянное и устойчивое. Но, с другой
стороны, эта кукла может быть теперь уже испачкана или разорвана. И ребенок это
тоже знает, то есть по-своему знает, что непрерывность
невозможна без прерывности, а прерывность
невозможна без непрерывности.
Таким образом, совершенно правы те, кто понимает диалектику как установление
единства и
борьбы противоположностей. Здесь мы отказываемся на первых порах как от других
определений диалектики, так и от детализации предлагаемого нами определения. Это
и есть наша
вторая предпосылка для установления основных
типов диалектики, причем предпосылка, не требующая никаких доказательств.
Может быть, стоит только уточнить указанную сейчас противоположность слияния
подвижности и неподвижности или прерывности и
непрерывности, создающих то новое качество,
которое мы и назвали диалектическим единством. Первый член диалектической триады
можно представить как некоторого рода общий принцип, в отношении которого второй
член может
указывать на нечто иное, на инобытие, на ту
область, которая не есть указанный вначале
принцип, но которая способна так или иначе
осуществить его, организовать или материализовать, то есть стать его материалом.
Другими
83словами, в этом случае второй член диалектической триады в сравнении с ее
первым принципом является, грубо говоря, только материалом
для его осуществления. Но тогда ясно, что третий член диалектической триады — то
завершающее и окончательное слияние, когда отвлеченный принцип появился в своем
конкретном осуществлении и когда самоосуществление из
хаотического, слепого и немого инобытия превратилось в закономерно действующий
организм,—
этот третий член триады оказывается той неделимой цельностью первых двух членов,
в которой часто трудно узнать составляющие ее первые два момента и которая
является совершенно
новым качеством, так сказать, снятием первых
двух составивших ее мотивов.
Само собой разумеется, что триада является
здесь весьма элементарным изображением диалектического процесса, который может
быть
представлен в виде четырех, пяти и скольких
угодно моментов, смотря по степени подробности, которая здесь требуется. Можно и
совсем не
привлекать никаких подчиненных моментов.
Так, например, «Основы химии» Д. И. Менделеева или «Происхождение видов» Ч.
Дарвина
являются трактатами, по существу, диалектическими, но в них и в помине нет
диалектических
триад, тетрад, пентад и так далее. Сформулированная нами сейчас диалектическая
триада
преследует скорее только педагогические и научно-популярные цели.
Третья предпосылка относится к тому моменту диалектики, который можно назвать ее
системой. В нашем кратком изложении речь будет идти о типах именно систем
диалектики, а

не просто самой диалектики. При этом говорить
84о самой диалектике, не имея в виду никакой ее
системы, вряд ли было бы целесообразно. Ведь
для того наивного подхода к действительности,
который мы положили во главу угла, вся действительность представляется чем-то весьма беспорядочным и почти хаотическим. Пусть мы
умеем выявлять противоположности и объединять их в нерушимое и неразделимое единство.
Это нисколько не спасет нас от беспорядочности
и хаоса в изображении действительности. Таких
единств противоположностей существует бесконечное множество, охватить их и построить из
них какую-нибудь упорядоченную картину действительности совершенно невозможно. Однако
кроме беспорядочного хаоса, который бросается
в глаза при первом же взгляде на действительность, мы после некоторого
размышления начинаем вдруг замечать, что она подчиняется некоторого рода принципам, развивается в тех или
иных направлениях и в ней находят осуществление те или иные закономерности. Они тоже
входят в действительность.
Я, скажем, хозяин своей комнаты. Уже одно
это обстоятельство заставляет вещи, находящиеся в этой комнате, пребывать в
определенном порядке, в определенной системе. А если я «беспорядочный» хозяин, то мои вещи тоже находятся
в беспорядке. Но и всякий беспорядок, всякая
бесформенная куча тоже имеют свою форму, а
именно форму беспорядка или кучи. И когда мы
говорим, что в этом месте находится бесформенная куча мусора, то это имеет смысл только в
сравнении с теми или другими оформленными
вещами. Сама же эта бесформенная куча тоже
имеет вполне определенную форму, а именно
форму кучи. Иначе такую кучу мы и не могли
i
85бы назвать бесформенной. Только это, конечно,
особая форма, не та, которой обладают вещи, в
бытовом отношении так или иначе оформленные. Словом, реальная действительность кроме
беспорядочности, «бесформенности» всегда содержит в себе определенный принцип своего построения или протекания.
Гамлет в пьесе у Шекспира резонно замечает, что в безумии есть свой принцип. И не случайно врач, имея перед собой умалишенного
человека, прежде всего старается определить
именно принцип этой умалишенности, на основании чего он только и получает возможность
соответственно квалифицировать то или иное
психическое заболевание и приступить к его лечению. В самой беспорядочной истории и в самом сумбурном капризе всегда есть некий
принцип.
Теперь спросим себя: может ли все невообразимое разнообразие бесконечных проявлений
закона единства и борьбы противоположностей
не иметь своего принципа? Конечно нет. Однако
в таком случае наше познание действительности
без его принципиального оформления тоже будет беспорядочным, хаотическим и слепым, то
есть вовсе не будет отражать действительности
в ее хотя бы некоторого рода цельности, некоторого рода системном протекании, пусть это
последнее будет на первых порах и ограниченным, и примитивным, и лишенным широкого
охвата.
Итак, вот третья предпосылка для получения
формулы диалектической системы; единство и
борьба противоположностей, присущие действительности, всегда содержат в себе определенный
принцип, без которого все эти противоположно-

86сти становятся слишком слепыми, слишком хаотическими.
О содержании и характере принципов диалектической системы можно спорить сколько угодно, из этих споров и состоит реальная история философии. Но, говоря о третьей предпосылке всякой диалектической системы, мы пока не входим в содержание этого принципа и принимаем его в максимально «оголенном», бессодержательном виде. Однако и на этот раз данная предпосылка не требует никаких доказательств. Отрицать указанный принцип значило бы отрицать возможность человеческого знания вообще.
В этом отношении тот, кто, не задумываясь, употребляет выражение «закон единства и борьбы противоположностей», не отдает себе достаточного логического отчета в использовании такого рода слов. Дело в том, что термины «единство» и «борьба» обычно понимаются как нечто несовместимое и как нечто необъединимое.
Борьба вовсе не единство, ведь она предполагает противоречивую направленность борющихся элементов. Поэтому сказать «единство и борьба» значит указать на нечто противоречивое: если люди находятся в единстве, это значит, что они не борются; а если заявить, что они борются, то это значит предполагать отсутствие в них единства. И тем не менее такое словосочетание, как «единство и борьба», вполне может обладать определенным смыслом и при этом не указывать на нечто противоречащее и раздвоенное. Но это возможно только в случае расширенного употребления термина «единство». Если бесформенные нагроможденные тучи или облака мы все же понимаем как единую и общую картину, то
87это возможно только потому, что под «общей картиной», или «формой», мы имеем здесь в виду не просто рациональное распределение частей в едином целом, но и совсем нерациональное нагроможденное множество вещества при любом сочетании составляющих его элементов.
Поэтому когда мы говорим о диалектической системе, то здесь на первых порах мы вовсе не мыслим какую-нибудь обязательно рациональную упорядоченность, а мыслим вообще всякое единство, хотя бы и состоящее из чего-то неупорядоченного.
Эту максимальную общность в понимании терминов «единство» и «борьба» мы непременно должны допустить как необходимую предпосылку для установления тех или иных возможных диалектических систем. А то, что мы должны понимать под этими терминами, нужно выяснять не при анализе еще только предпосылок для формулирования того самого диалектического построения, которое мы сами примем за единственно правильное. Другими словами, общеизвестная и прославленная диалектическая триада только тогда получает свое осмысление, когда в ней выражен еще и принцип ее определенной направленности.
Далее, возникает вопрос и о содержании самого этого принципа, без которого невозможна никакая диалектическая система. Какое-то пусть хотя бы в высшей степени формальное, содержание диалектического принципа установить все-таки необходимо, так как иначе мы рискуем свести все дело к констатации совершение бесполезных фактов.
Ясно, что принципом построения диалектической системы всегда является то или иное ми-
88ровоззрение. Но различных мировоззрений было в истории так много, что перечислить их здесь было бы невозможно, да и не нужно. Ведь для этого существует специальная дисциплина, а именно история философии. Впрочем, и историк философии не перечисляет всех существовавших исторически реальных систем мировоззрения, а подходит к ним выборочно, в соответствии с избранным им методом исторического исследования. А для формулирования основных типов диалектических систем нам вовсе не нужно перечислять все исторически известные

мировоззрения, в которых так или иначе фигурировал
диалектический метод. Здесь необходимо воспользоваться чем-то максимально общим и в
первичном смысле основным, раз мы поставили
своей целью формулировать именно только основные типы диалектических построений.
Итак, четвертая предпосылка для формулирования основных диалектических систем
гласит следующее: любая диалектическая система
всегда определяется тем или иным содержательным принципом; на первых порах он должен
быть максимально простым, предельно общим,
первичным, наиболее понятным и, вообще говоря, конкретно-историческим.
Теперь наконец мы можем сформулировать
последнюю, пятую предпосылку, без которой невозможно опознание диалектической системы в
целом. Тут мы исходим из того ясного предположения, что если речь идет об основных типах
диалектических систем, то нельзя ограничиваться только тем или другим
субъективным построением такой системы, как бы глубока она ни была. Если речь зашла о чем-то основном, простом
и всеобщем, то обойтись без истории уже никак
89не возможно. Какая же это будет простая и основная всеобщность, если мы не учтем никаких
исторических эпох человеческого развития? Раз
что-нибудь мы толкуем как всеобщее, то уже
никак нельзя ограничиваться нашей современностью. Всеобщее — значит в первую очередь
всемирно-историческое, общеисторическое. Но
тут опять нас ожидает роковая опасность, грозящая полным провалом нашего построения.
Ведь если мы взялись за формулирование
именно основных типов диалектических систем,
то это значит, что исторические эпохи, принимаемые нами к сведению, тоже должны быть
основными и всеобщими. Их не может быть
много, чтобы не потребовалось многотомного исследования или не пришлось ограничиваться
одними общими фразами.
На первых порах мы хотели бы остановиться
только на пяти основных социально-исторических, а значит, и общественно-экономических
формациях, а именно мы будем иметь в виду
первобытнообщинную, рабовладельческую, феодальную, капиталистическую и коммунистическую формации. Здесь не место для подробного
рассмотрения этих формаций. Они нам нужны
только в связи с формулированием пяти принципов основных диалектических систем. Мы не
будем доказывать, что эти формации не разделяются какими-то неподвижными
перегородками и часто заходят одна в другую; что их отношение к отдельным слоям
культурно-исторического процесса отнюдь не прямое и они должны,
сохранять специфическое лицо каждого культурно-исторического слоя; что различные
культурно-исторические слои, играющие роль над-,
стройки над общим социально-историческим
90базисом, возникают иной раз раньше самого
базиса и исчезают позже его гибели, а зависимость различных видов надстройки от базиса не
мешает им иметь свою собственную историю;
что зависимость надстройки от базиса не только
не требует, но исключает механическое их соответствие; что та или иная надстройка по своему
содержанию не является простым отражением
порождающего ее базиса и обладает специфическим содержанием; что тут возможно и даже
необходимо активное воздействие надстройки на
сферу базиса и прямое его преобразование; что
многие исторические явления зависят от разновременных типов базиса или от каких-либо
трудноопределимых переходных отношений между ними.
Более того. Базис и надстройка часто не

только плохо соответствуют друг другу, но и находятся во взаимном противоречии. К. Маркс
пишет: «Относительно искусства известно, что
определенные периоды его расцвета отнюдь не
находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием
материальной основы последнего, составляющей
как бы скелет его организации. Например, греки
в сравнении с современными народами, или также Шекспир. Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что
они в своей классической форме, составляющей
эпоху в мировой истории, никогда уже не могут
быть произведены, как только началось производство искусства как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные значительные формы его возможны только на низкой ступени развития искусств. Если это в
пределах самого искусства имеет место в отно-
91шениях между различными его видами, то тем
менее поразительно, что это обстоятельство имеет место и в отношении всей области искусства
к общему развитию общества»1.
Далее К. Маркс рассуждает о том, что античная мифология и эпическое творчество приходят в упадок как раз в те времена, когда растет
экономика и развивается техника. В период процветания фабрично-заводских предприятий и
банков люди мало интересуются мифологией.
Их больше занимает наука. И поэтому именно
в эти периоды прогресса и нарастает антагонизм
между мифологией и наукой, которого не было
раньше, в период слабого развития экономики и
техники. Следовательно, согласно учению
К. Маркса, соотношение между базисом и надстройкой может быть не только весьма разнообразным, но даже исключительно противоречивым.
Однако при изучении соотношения базиса и
надстройки возникает один фундаментальный
вопрос, избежать которого никак не возможно.
Он сводится к следующему. Если каждый культурно-исторический слой по своему содержанию специфичен, то что же в таком случае oft*
щего между надстройкой и базисом и почему мы
находим нужным говорить здесь именно о базисе и надстройке? Имеется самая насущная потребность точно сформулировать соотношение
данных понятий, не ограничиваясь обычными
довольно расплывчатыми их характеристиками.
Мы считаем, что в подлинном смысле общим
между этими понятиями является не их содержание (подобного рода вульгаризм уже давно
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 47.
92почти всеми осознан), а метод развертывания
этого содержания, его структура, тип его построения.
Так, классическая скульптура Древней Греции по своему содержанию не имеет ничего общего с рабовладением. Тем не менее гармония
между физическим человеком и его функционированием в меру его физических сил (то есть
без использования специально умственных сил,
без внутреннего настроения и без самостоятельно выраженной психологии), такого рода гармония, безусловно, продиктована опытом в условиях социально-исторической действительности
тех времен.
Новоевропейский человек в отличие от средневекового верил в вечный и непрерывный прогресс. Но уже в XVII в. появилось учение Ньютона и Лейбница о бесконечно малых, причем
бесконечно малая величина определялась не как
неподвижный атом, но как постоянное и непрерывное стремление к бесконечному уменьшению
или увеличению. По содержанию между учением о вечном прогрессе и математическим учением о переменных величинах, ставших предметом
специальной науки — дифференциального и интегрального исчисления, нет ничего общего.
И тем не менее сам тип развертывания содержания, сама структура его построения,

то еоть
непрерывное становление бесконечного ряда,
там и здесь одно и то же.
Чтобы не затягивать изложения, других примеров такого структурного соответствия между
культурно-историческими слоями, совершенно
несравнимыми по своему содержанию, приводить не будем. Заметим только, что соотношение между социально-историческими базисом и
93надстройкой исключительно структурно и что
только с учетом этого и можно сохранить специфику содержания каждого из культурно-исторических типов и не объединять в них то, что
необъединимо.
Теория базиса и надстройки выходит за пределы нашего исследования; пятью социальноисторическими формациями, повторяем, мы
пользуемся только как самыми общими, самыми
простыми и для нас максимально понятными
историческими категориями, не входя в изучение их по существу.
Таким образом, пятой совершенно необходимой предпосылкой для формулирования основных типов диалектики является установление достаточно обширных и глубоких исторических
эпох, каждая из которых обладает определенным
типом или структурой своего развития, накладываемыми ею также и на развитие соответствующих культурно-исторических систем. Без такого
точно проводимого историзма рассмотрение диалектического развития применительно к обществу не только бессмысленно, но и просто невозможно.
ЕДИНСТВО ТРЕХ ПОНЯТИЙ
Меня просили высказаться по поводу одного
очень важного философского мнения В. И. Ленина. Я это охотно сделаю, но только при условии соблюдения вами определенной позиции.
В первую очередь вы должны критически относиться решительно ко всем предрассудкам,
которые еще встречаются в научной и ненаучной литературе. Вы будете читать, что существует только объект, а все субъективное ничтож-
94но и как бы даже совсем не существует. Вам будут твердить, что на первом плане должен быть
только человеческий субъект, а все объективное
всегда сомнительно, всегда условно, всегда на
последнем месте. Все подобного рода утверждения, все подобного рода предрассудки идут вразрез с самыми простыми жизненными ощущениями человека. Если вы не хотите расставаться
с реальной жизнью, то жизнь потребует от вас
признавать и реальность объекта, и реальность
субъекта, и реальность их жизненных соотношений. Мало того, жизнь полна недостатков и
требует борьбы. Жизнь требует не идеального
созерцания действительности, а ее активного
переделывания, иначе говоря, активно переделывающей практики.
Наконец, ваш критицизм не должен довольствоваться самим собою, но и не должен сразу и
с потолка решитеяьно все отрицать и признавать только собственный критически настроенный рассудок. Нет, если вы действительно не
хотите расставаться с реальной жизнью, вы
должны уметь находить в ней наряду с ее сложностями и движением также и самоочевидные,
всегда наличные стороны, не требующие никаких доказательств, а требующие только всецелого признания.
Если мы условимся, что будем всегда на
страже интересов жизни, что будем находить в
жизни нечто всегда постоянное и нечто всегда
текучее, и если будем всегда стараться во что
бы то ни стало переделывать не удовлетворяющую требованиям времени действительность,
тогда я согласен с вами разговаривать и тогда
читайте мои дальнейшие философские разъяснения. А иначе будет совершенно бесполезным
95и никому не нужным занятием разбираться во
всех этих философских тонкостях. Лучше тогда
не читайте того, о чем я буду сейчас говорить.

В. И. Ленину принадлежит очень интересное
и весьма важное высказывание о том, что логика, теория познания и диалектика для философии диалектического материализма являются
одним и тем же, так что здесь «не надо 3-х слов:
это одно и то же» '. Таким образом, эти три философских термина настолько близки по своему
содержанию, что можно и не употреблять этих
трех слов, а ограничиться лишь одним общим
принципом. Это глубокое суждение В. И. Ленина
требует комментария, которому мы и посвящаем
следующие строки.
В самом деле, почему наблюдается тенденция говорить о логике отдельно от диалектики
и отдельно от теории познания? Это происходит
в том случае, если логика понимается весьма
узко и упрощенно. Логика есть наука о мышлении, а так как мыслит человеческий субъект, то
отсюда легко делался вывод о том, что все содержание мышления субъективно и является
порождением только человеческого субъекта.
В таком виде, конечно, логика ни в какой мере
не являлась диалектикой, а с другой стороны —
уже являлась неявной теорией познания, часто
совсем неосознанной и узкой, всегда произвольной и насквозь ложной. В таком виде, конечно,
логика занимала вполне обособленное место, и
не могло быть и речи о тождестве ее с диалектикой и теорией познания.
Но все дело в том и заключается, что такое
явно субъективистское понимание мышления
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 301.содержит в себе не менее трех логических ошибок.
Во-первых, делать вывод, что любое содержание мышления обязательно есть порождение
человеческого субъекта,— это все равно что из
утверждения о существовании белой стены делать вывод о том, что все стены вообще окрашены в белый цвет. Мышление действительно
субъективно. Но делать отсюда вывод о том, что
все содержание мышления принадлежит человеческому субъекту,— это значит один из признаков понятия считать самим понятием. Частное
путем произвольной подмены заменяется здесь
общим. И это первая логическая ошибка.
Во-вторых, того, кто утверждает абсолютную
субъективность мышления, необходимо спросить: а претендуете ли вы на то, что ваше высказывание объективно-истинно? Если вы не
знаете, что такое объективная истина, то и ваше суждение о субъективности
всякого мышления тоже лишено какой бы то ни было истинности, так что и вы своим суждением об абсолютном субъективизме мышления, в сущности,
ровно ничего не утверждаете. Если же вы претендуете на то, что ваше суждение о субъективности всякого мышления истинно, то это значит,
что ваше суждение о субъективности мышления
вполне объективно. Другими словами, тот, кто
утверждает абсолютный субъективизм мышления, только прикидывается, что отвергает объективную истину. На самом же деле он сам ею
пользуется и без нее не мог бы высказать не
только своего суждения об абсолютно субъективном характере всякого мышления, но и какого бы то ни было суждения вообще. Либо же
утверждение о всеобщем субъективизме мышле-
97ния не претендует на объективную истинность,
но тогда его защитники говорят о том, чего вовсе не существует, то есть говорят вздор.
В-третьих, это можно выразить и в более общей форме. Поставим вопрос так:
субъект существует или не существует? Если он не существует, то это значит, что сторонники всеобщего
субъективизма утверждают то, чего не существует, и, следовательно, своими словами о субъективизме ровно ничего не говорят и попросту
занимаются пустословием. Если же субъект существует, то тогда он есть не только субъект,
но и объект, а точнее сказать, одна из разновидностей объективного бытия.

Если учесть эти и подобные логические ошибки, заключенные во всякой субъективистской
теории логики, то ясно, что такая логическая
теория несовместима ни с диалектикой, ни с подлинно научной теорией познания. И тут действительно придется употреблять три разных термина, а не один. Но логический субъективизм
ошибочен, и его устранение открывает дорогу
к совместному изучению логики с диалектикой
и теорией познания, а такое изучение приводит
и к единству этих трех философских дисциплин.
Точно так же и диалектика, взятая в отрыве
от логики и теории познания, совершенно теряет всякий смысл. Что такое диалектика без логики? Вне логики она оказывается чем-то недоказанным, непонятным, хаотическим и непознаваемо-иррациональным. В истории философии были и такие философы, и такие исторические
периоды, когда диалектика действительно теряла всякий смысл и превращалась в пустое словопрение, в средство доказательства любых
нелепостей, в произвольную игру понятиями и
98словами. Такую диалектику еще в древности называли эристикой, то есть произвольной игрой
словами ради спора и без всякого желания формулировать истину. Диалектика без логики есть
чистейшая софистика, и при помощи такой диалектики можно вообще доказать что угодно.
Иной раз даже и в общежитии можно встретить
улыбки по поводу того, что какой-нибудь вздор,
дескать, вполне оправдывается диалектически.
Для современной философии эти детские и наивные, хотя в основе своей весьма злые, представления о диалектике ушли в безвозвратное
прошлое. С помощью диалектики действительно
можно «доказать» все, что угодно. Но такая лишенная всякой логики и объективной опоры
диалектика является для нас не только логической ошибкой, но может оказаться и политическим правонарушением. Поэтому только вследствие весьма узкого и превратного понимания
диалектики ее могут противопоставлять логике.
Настоящая логика требует диалектики, а настоящая диалектика невозможна без логики.
Если правильно употреблять термины «логика»
и «диалектика», то, действительно, тут перед нами только одна наука, или, точнее, две нерасторжимые тенденции одной нераздельной науки.
Наконец, также и теория познания только
в своем уродливом, искаженном виде может противопоставляться логике и диалектике. К сожалению, однако, необходимо сказать, что конец
прошлого и начало настоящего столетия ознаменовались в буржуазной философии неимоверным преувеличением, раздуванием роли теории
познания и трактовкой ее как основной и чуть
ли не единственной философской дисциплины.
В течение десятилетий буржуазные философы
99твердили, что, прежде чем строить какую-либо
систему философии, необходимо исследовать и
установить, до каких пор простирается наше
знание и на что вообще оно может претендовать.
Такие философы были слепы настолько, что не
понимали того противоречия, в котором назревает такое представление о теории познания.
Получалось так, что хотели установить границы
знания, но не отдавали себе отчета в том, что
всякое установление границ знания уже само по
себе есть процесс не чего иного, как использования все того же знания. Границы знания хотели установить с помощью все того же знания.
Это — типичная ошибка, то есть такой процесс
мышления, когда для доказательства существования какого-нибудь предмета оперируют бессознательным признанием того, что этот предмет существует. Теория познания либо уже
пользуется знанием и тогда представляет собою
сплошное логическое противоречие, сплошное
недоразумение и пустословие; либо сама теория

познания не есть процесс познания, но тогда у
нее нет никаких средств для констатации и уж
тем более для доказательства существования
изучаемого предмета. Сторонник теории познания, который ставит своей целью
изучение границ познания, подобен ездоку на лошади, который, пользуясь этой
лошадью и направляя ее к
определенной цели, утверждает, что он не знает
ни того, что такое лошадь, ни того, что такое он
как ездок на лошади и что такое то место, куда
он сам же направляет свою лошадь. При такой
забавной слепоте представителей теории познания последняя действительно не
является ни
логикой, ни диалектикой, в то время как теория
познания, если она вообще претендует на науч-
100ность, не может и шагу ступить без логики, а
если подумать глубже, то и без диалектики.
Таким образом, логика, диалектика и теория
познания в их научном значении не только не
противоречат одна другой, но представляют собою существенное единство. И вот
почему для
обозначения трех дисциплин даже нет необходимости употреблять три разных
термина. Это
одна и единая философская дисциплина, в которой, конечно, вполне возможно и даже
необходимо изучать отдельные проблемы, но эти проблемы, как бы они ни были
различны, не уничтожают единства основной философской дисциплины, а, наоборот,
его подтверждают.
Если мы все это усвоили, то можно ставить
вопрос о том, как же надо приступать к построению этой единой дисциплины.
Разрешение этого вопроса опирается на определенного рода непосредственные
данности, которые очевидны
уже сами собой и не требуют никаких доказательств. Нам представляется, что здесь
мы должны исходить из следующих четырех утверждений.
Первое утверждение сводится к тому, что существует объективный мир, объективная
действительность, или, попросту говоря, существует
объект. Читатель пусть не удивляется, что здесь
мы говорим о чем-то слишком понятном и очевидном, не требующем вроде бы даже
простого
упоминания. Такой читатель, по-видимому, не
отдает себе отчета в том, что такое буржуазная
философия последнего столетия. Здесь существует много мыслителей, которые либо
отрицают
существование реального мира, либо считают
его только субъективно-человеческим предположением и никак не обоснованной
гипотезой. Од-
101нако субъективизм этой позиции очевиден. Признание объективного существования
мира для
нас ясно и неопровержимо и не требует особых
доказательств.
Наше второе утверждение сводится к тому,
что существует также и субъективный мир, существует субъект. И это тоже не
является пустым и ненужным утверждением. Дело в том,
что всегда имелось достаточно таких мыслителей, которые до того раздували
значение объекта, что для субъекта уже не оставалось никакого
места. На самом же деле субъект тоже есть нечто вполне специфическое, вполне и
целиком
отличное от объекта, и притом вполне достоверное, вполне убедительное и
понятное, вполне
неопровержимое. Сознание и мышление, что бы
ни говорилось о примате объекта, всегда есть
нечто специфическое и не требующее доказательств своего существования. Сознание
и мышление, или, вообще говоря, субъект, нельзя растворить в объекте, и ни в
коем случае нельзя
говорить о его случайности и необязательности.
Третье, тоже вполне очевидное, утверждение свидетельствует о связи объекта и
субъекта.
Сейчас мы не будем затрагивать необозримые
историко-философские пласты, в которых самыми разнообразными способами
формулируется

эта связь субъекта и объекта. Нас сейчас интересует только простое и неопровержимое, а
именно то, что между субъектом и объектом не
может не осуществляться той или иной связи.
Эта связь вполне очевидна. Нет никакого объекта, если о нем ничего нельзя ни помыслить,
ни сказать, то есть такого объекта, для которого
в принципе нет никакого субъекта. Однако для
нас было бы просто смешно пытаться рассуж-
102дать о таком субъекте, для которого не существует никакого объекта и который никак не связан ни с каким объектом. Определенная связь
субъекта и объекта — это такая истина, сомневаться в которой можно только в случае душевного заболевания.
Очень важно также и четвертое утверждение.
В нем речь идет о таком характере связи субъекта и объекта, который можно обозначить словом «отражение».
Объект отражается в субъекте. Но и объект
специфичен, то есть и он является в первую очередь бытием, существованием; субъект вполне
специфичен, то есть он является в первую очередь сознанием и мышлением. Но если объект
существует, то он отражается в субъекте тем,
что и субъект существует, хотя и существует
специфично.
Объект действует и создает новые объекты.
Но мышление, отражая объект, создает все новое и новое, причем это новое, конечно, специфично, то есть мысленно. Правда, многие тут
затрудняются признать за мышлением специфическую творческую деятельность. Однако это
сомнение в творческом становлении мышления
основано на гипнозе объективизма. Уже простой
факт наличия натурального ряда чисел неопровержимо свидетельствует о творческом становлении мысли. Ведь единица возможна только
тогда, когда есть двойка; а двойка существует
только в том случае, если есть тройка. Если единица не порождает двойки, она не есть единица;
а если двойка не порождает тройки, она не есть
двойка. Натуральный ряд чисел есть неопровержимое доказательство творческого характера
мысли. При этом переход от одного числа нату-
103рального ряда к другому числу вовсе не совершается ни материально, ни во времени. Если бы
переход от двойки к тройке требовал обязательно двух или трех вещей — орехов, карандашей,— тогда можно было бы говорить о необходимой и существенной связи чисел с вещами.
Но натуральный ряд чисел приложим к любым
вещам, не зависит от качества вещей; и мыслим
он уже сам по себе, без всяких вещей. Это и есть
акт мысли. Точно так же в своей бытовой обстановке в случае оперирования с числами и величинами мы, конечно, нуждаемся во времени, и
для перехода от общего числа к другому требуется определенный временной промежуток. Однако всякому ясно, что время не играет здесь
никакой существенной роли. Натуральный ряд
чисел не имеет возраста, и таблица умножения
не имеет возраста. Малейшее сомнение в том,
что дважды два есть четыре, если это сомнение
высказывается всерьез, уже есть признак умственного расстройства. Переходить от одного
числа натурального ряда к другому числу можно с разной быстротой. Эти числа можно произносить одно за другим и очень медленно, и очень
быстро. Но это значит, что переход от одного
числа натурального ряда к другому числу не
имеет отношения к протяжению во времени.
Итак, когда мы говорим об отражении объекта в субъекте, то тем самым мы и в субъекте
признаем творческую деятельность. Но деятельность эта здесь вполне специфична, то есть мысленна. Поэтому отражение объекта в субъекте
не нарушает творческой роли субъекта и неотделимо от его творческой

деятельности, которая, повторяем, вполне специфична, то есть является мысленной, мыслительной.
104Когда мы говорим об объекте, то, конечно,
можно говорить и о его начале, и о его конце.
Однако само понятие объекта еще не указывает
ни на его начало, ни на его конец. Можно прямо сказать, что объект бесконечен, поскольку
бесконечна и вся объективная действительность.
Стоит только задать себе вопрос о том, куда исчезает действительность, как уже становится
ясным и то, что существует еще какое-то «куда»,
какое-то «ничто», во что погрузилась действительность. Другими словами, можно говорить о
разных периодах действительности, о разных
ее степенях, о разных ее качествах или количествах, о разных ее перерывах и разрывах, но
никак нельзя мыслить об абсолютной гибели
действительности. В науке это обстоятельство
уже давным-давно осознано и сформулировано.
А именно пользуется всеобщей и вполне аксиоматической достоверностью тезис, что материя
неуничтожима. Фактически или исторически
мышление на земном шаре, конечно, когда-то
началось; и если земной шар вследствие космической катастрофы погибнет, то
погибнет и человек, а с ним и его мышление. Но это нисколько не мешает говорить нам о бесконечности
мышления, поскольку оно связано с материей.
(Не говоря уже о том, что вполне возможно существование мыслящих существ и в других местах мировой действительности.)
Возьмем самую обыкновенную арифметическую единицу, например расстояние между двойкой и тройкой или между девяткой и десяткой. Можно эту единицу разделить пополам?
Разумеется, можно. А можно ли каждую из этих
двух половин единицы разделить пополам? Тоже, разумеется, можно. И когда прекратится
165этот процесс дробления единицы? Ясно, что он
никогда не прекратится. И сколько бы мы ни
дробили единицу, мы никогда не дойдем до нуля. Следовательно, единица является не чем
иным, как бесконечностью, поскольку частей
этой единицы — бесконечное множество. И вся
эта бесконечность существует в пределах только одной единицы. А это значит, что при своем
переходе от одного числа натурального ряда к
другому числу мы все время находимся в бесконечности и все свои конечные расчеты можем
делать только с использованием бесконечности,
наличной в каждом отдельном моменте, которым мы пользуемся как конечным. Но ведь число вообще лежит в основе всякой раздельности
и всякой расчлененности, поскольку если нет
числа, то нет и никакого перехода от одного к
другому, а есть только нераздельный и нерасчлененный беспросветный туман неизвестно
чего. А это значит, что мышление, как бы оно
ни ограничивалось установлением только одних
конечных величин, по своему существу тоже
есть не что иное, как бесконечность.
Возьмем точку, самую обыкновенную геометрическую точку. Уж она-то, казалось бы, во
всяком случае, не есть бесконечность, но вполне
ей противоположна. Ничего подобного. Точка,
возможна только потому, что мы имеем полную
возможность и даже необходимость сдвинуться
с этой точки хотя бы на какое-нибудь малейшее
расстояние. Но, как бы мало ни было это расстояние, оно уже предполагает, что мы имеем не
одну, а две точки. Если же имеются две точки,
то, как бы они ни были близки одна к другой,

между ними, как мы сейчас сказали, залегает
неисчислимая бездна других точек. Следователь-
106но, даже всякая точка, взятая как одна и единственная, обязательно предполагает вокруг себя
целую бесконечность точек.
Впрочем, для понимания бесконечной природы точки нет никакой нужды в растягивании
этой точки в какой-нибудь отрезок прямой,
пусть хотя бы и минимальный. Здесь достаточно обратить внимание уже на одно то, что всякая точка возможна только в том случае, когда
она мыслится на общем и уже внеточечном фоне. А это значит, что, если мы даже можем брать
точку вне ее движения, все равно она немыслима вне бесконечности и является, точнее говоря, одним из типов бесконечности. Другими словами, мышление, устанавливающее хотя бы два
каких-нибудь различных момента (а без процесса различения мышление вообще невозможно), осуществимо лишь как непрерывное пользование принципом бесконечности.
При всем этом нельзя забывать специфики
объекта и субъекта. Когда мы говорим о бесконечности объективной действительности, то
такого рода бесконечность есть бесконечность
фактическая, например бесконечность во времени и в пространстве. Но когда мы говорим о
бесконечности мышления, то это не есть бесконечность фактическая, а есть бесконечность
мысленная. А мысленная бесконечность сколько угодно может и прерываться, и разрываться,
и начинаться, и кончаться.
Наконец, весьма оригинальные результаты
получаются при анализе объекта и субъекта,
взятых в целом.
Возьмем объективную действительность в
целом. Допустим, что мы ее всю изучили, прошли ее вдоль и поперек. Куда же идти дальше?
107Дальше идти некуда, потому что все, что существует, мы уже включили в изученную нами
действительность. Следовательно, остается пребывать в самой же действительности, но без
перехода от одной области к другой, пребывать
так, чтобы всю действительность взять в целом
и сравнивать ее с ней же самой тоже в целом.
Но как только мы сказали, что «действительность есть именно действительность», мы тотчас уже оставили ее в ее непосредственной данности и перешли к действительности как к ее
определению, к ее существенной структуре, существенной закономерности. Структура объекта, закон его построения, закономерность объекта — все это обязательно объективно, так как
у нас сейчас вообще нет ничего, кроме объективной действительности (потому что мы уже
заранее включили в нее все существующее). Но
объективность — это еще не значит сам объект.
Зеленый цвет принадлежит листве дерева, но
он еще не есть само дерево. Само дерево — носитель своей листвы и тем самым ее зеленого
цвета. Поэтому и понятие объективности не
есть сам объект.
Подобно тому как после охвата объекта в
целом (если он берется как объективная действительность) нам уже некуда дальше двигаться, а можно только сравнивать весь объект с
ним же самим, то есть давать его определения
и устанавливать его закономерную структуру,
так и в мышлении, когда мы берем его в целом,
остается только переходить от мышления к нему же самому, то есть определять его как именно мышление, а не что-нибудь другое. Но тогда
неизбежно возникает вопрос уже не просто о
мышлении, а о его общем строении, его струк-
108туре, его законах и общих закономерностях.

И если от объекта мы неизбежно приходим к законам объекта, то от мышления столь же неизбежно приходим к законам мышления. Оказывается, объект, если его продумать до конца, предполагает такую свою закономерность, которая хотя и объективна, но не есть объект как таковой, а есть система отношений внутри объекта; и эта система отношений, очевидно, есть как бы система различительных отношений внутри объекта. И точно так же, когда в области мышления мы доходили до законов этого мышления, то законы эти уже не есть просто само мышление, его субъективный процесс, но есть его результат, его предметная значимость.

Итак, спросим самого крайнего субъективиста, существует объект или не существует.

Если он не существует, то нам с тем субъективистом, который думает так, не о чем говорить.

А если объект существует, он есть нечто и, следовательно, имеет определенные признаки.

Если же он имеет определенные признаки, он познаваем, причем его познаваемость требует, чтобы он по самой своей природе обладал ею, хотя фактически его, возможно, никто и не познавал бы.

Но отсюда следует и решение другого важного вопроса. Мы хотели рассмотреть, как объект отражается в субъекте, и пришли к выводу, что это отражение, если брать его полностью, оказывается постижением структуры и законов данного объекта. Когда же речь идет об отражении субъекта, то такое отражение, если тоже брать его полностью, оказывается постижением структуры и законов данного субъекта.

109Все это наше рассуждение может показаться кому-нибудь чересчур сложным и даже схоластичным. Но так это покажется только тем, кто незнаком с наиболее точной наукой, а именно с математикой и математическим естествознанием. Скажите, пожалуйста, чем занимается математик, когда решает свои уравнения, относящиеся к движению и взаимному притяжению тел? Математик занят только одним вопросом, который сводится к стремлению избежать ошибки в своих вычислениях. Он не смотрит в трубу на небо и вообще никуда не смотрит, а только вычисляет, решает свои уравнения. Кто-то может сделать вывод, что математик только и занят своими субъективными размышлениями и ни на шаг не выходит за их пределы. Но вот оказывается, что при помощи этого чисто теоретического, чисто мыслительного решения уравнений можно предсказать затмения Солнца и Луны и точнейшим образом определить положение любого светила на небесном своде в любой сколь угодно удаленный момент времени.

Спрашивается: как же это возможно? Это возможно только потому, что субъективное мышление математика пришло к тем объективным законам, которые уже не есть мышление. И с другой стороны, это стало возможным только потому, что объективная действительность, взятая в целом, уже перестала быть только объектом, только вещью, но оказалась носителем структур и законов, которые вполне объективны и вместе с тем делают возможным познание объекта.

Теперь спросим себя: чем же мы сейчас занимались — логикой, диалектикой или теорией познания? Всякий скажет, что мы занимались

110здесь не специально логикой, не специально диалектикой, не специально теорией познания. Мы занимались здесь той наукой, которая не есть ни то, ни другое, ни третье, хотя и не стоит никакого труда четко и неопровержимо

различать
эти три момента в нашем рассуждении. То, что
мы пользовались логикой,— это несомненно, поскольку рассуждения наши базировались на
простых и наглядных непосредственных данных,
получаемых на основе простой интуиции. Но
также несомненно, что тут была у нас и диалектика. Рассматривая, например, законы природы,
мы убедились, что они и, безусловно, объективны, и, безусловно, являются предметом анализа
и что противоположности слились здесь в одно
нераздельное целое. А о теории познания нечего и говорить. И все объективное и все субъективное, несомненно, явилось для нас именно
предметом познания, который сначала мы воспринимали интуитивно, но тут же подвергали
и дискурсивному, рассудочному мышлению, чтобы получить определенного рода научную истину. Поэтому не нужно трех слов, достаточно и
одного слова. И это слово «философия». Когда
упрямо держатся за отдельные понятия, обычно
теряют из виду целое. Отсюда и ограниченность
этих трех дискретно, в отрыве друг от друга
понимаемых терминов и понятий.
В «Философских тетрадях» В. И. Ленин писал: «Бесконечная сумма общих понятий, законов... дает конкретное в его полноте»; «Движение познания к объекту всегда может идти лишь
диалектически...»
1
; «Каждое понятие находится в известном отношении, в известной свя-
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 252.
111зи со всеми остальными...»
1
; «Человеческие
понятия субъективны в своей абстрактности,
оторванности, но объективны в целом, в процессе, в итоге, в тенденции, в источнике»
2
; «Человек не может охватить = отразить = отобразить
природы всей, полностью, ее «непосредственной
цельности», он может лищь вечно приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, законы, научную картину мира и т. д. и т. п.»
3
В заключение необходимо напомнить еще
одно. Мы везде исходили из стихии существования, реальности бытия. Этр лежало у нас в основе рассуждений об объекте, который прежде
всего есть, существует, действует и становится
предметом познания. Но то же самое лежало у
нас и в основе наших суждений о субъекте, который также есть, существует, действует и становится предметом познания. Кто это забывает,
тот не понимает ни нашего учения о субъекте и
объекте, ни ленинского учения о той единой
науке, в которой совпадают и логика, и диалектика, и теория познания.
«Действительность выше, чем бытие и чем
существование»
4
; «Совокупность всех сторон явления, действительности и их (взаимо)-
отношения — вот из чего складывается истина»
5
,— подчеркивал В. И. Ленин.
Читая работы И. Дицгена — немецкого рабочего, социал-демократа, философа, самостоятельно пришедшего к основным положениям
диалектического материализма (который он на-
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 179.
2 Там же, с. 190.
? Там же, с. 164.
4 Там же, с. 140.
6 Там же, с. 178.
112зывал социалистическим материализмом),
В. И. Ленин отметил, в частности, следующие

его положения: «Социалистический материализм понимает под «материей» не только весомое и осязаемое, но и все реальное бытие — все,
что содержится в универсуме, а ведь в нем содержится все, ибо все и универсум — это только
два названия одной и той же вещи; и социалистический материализм хочет охватить все одним понятием, одним названием, одним классом — безразлично, называется ли этот универсальный класс действительностью, реальностью,
природой или материей» 1.
Таким образом, если В. И. Ленин говорит,
что не нужно трех слов — «логика», «диалектика» и «теория познания», а достаточно одного
слова, то, как мы уже сказали, это слово «философия», то есть наука об абсолютной и всеохватывающей действительности. Эта действительность выше и всякого объекта, и всякого субъекта, потому что именно она все из себя порождает и творит, в том числе и всякий субъект, и
всякий объект. Логика, диалектика и теория познания являются только частными, а следовательно, и только частичными подходами к пониманию действительности вообще.
О ДИАЛЕКТИКЕ КАК ТАКОВОЙ
Диалектика (греч. dialektike techne) — искусство вести беседу, спор (от dialegomai — веду
беседу, спор) — теория такого различия явлений, понятий и предметов вообще, которая в то
же самое время с необходимостью требует и ото-
1 Ленин В, И. Поли, собр, соч., т. 29, с. 435.
113ждествления того, что различено. Так, человек
непрерывно меняется с момента своего появления на свет и до последнего момента своей жизни, и все-таки это — один и тот же человек.
В живом организме отдельные органы совершенно непохожи один на другой, и тем не менее все
они представляют собой один и тот же вполне
целостный организм. И вообще, части целого,
безусловно, отличны от самого целого; но тем не
менее целое- есть то новое качество, в котором
все составляющие его отдельные качества совпадают в общей нераздельности. Короче говоря,
диалектика в основном есть учение о единстве
и борьбе противоположностей. Это — самое «ядро диалектики». «Вкратце диалектику можно
определить, как учение о единстве противоположностей. Этим будет схвачено ядро диалектики, но это требует пояснений и развития»1.
«Диалектика есть учение о том, как могут
быть и как бывают (как становятся) тождественными противоположности,—
при каких условиях они бывают тождественны,
превращаясь друг в друга,— почему ум человека
не должен брать эти противоположности за
мертвые, застывшие, а за живые, условные, подвижные, превращающиеся одна в другую»
2
.
Итак, пояснения и развитие основного определения диалектики должны заключаться в установлении ее связей с действительностью. Поэтому и все категории диалектики не являются
неподвижными, но переходящими одна в другую. Ведь если действительность есть саморазвитие, то и диалектика должна оперировать
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 203.
2 Там же, с. 98.
114подвижными и саморазвивающимися категориями, не только отражающими практическое творчество природы и истории, но и способствующими изменению и природы и истории. Это и лежит в основе всех принципов диалектики.
Здесь важны три уточнения.
Во-первых, когда говорят иной раз о диалектике как о теории развития, то допускают некоторого рода неточность, поскольку понятие
«развитие» указывает на рост, на увеличение и
на достижение нового, в то время как диалектика охватывает также и процессы увядания, регресса и даже гибели. Поэтому лучше говорить
не о развитии, а о становлении вообще, ведь
становление совершается и в нарастании и в

убывании.
Во-вторых, как мы уже отметили, все диалектические категории всегда находятся в становлении и во взаимном переходе одна в другую. Следовательно, когда мы говорим о диалектическом единстве противоположностей, то
будет точнее говорить не просто о единстве противоположностей, а о единстве и борьбе противоположностей.
И в-третьих, когда говорится о диалектическом мышлении как об отражении действительности, то здесь часто возникает опасность понимать отражение как пассивный процесс, в
котором активность признается только за действительностью, но в этой активности часто отказывают самому мышлению. На самом же деле
если мышление есть отражение действительности, а действительность есть вечное творчество,
то и мышление обязательно есть вечное творчество. Правда, творчество мышления так же
специфично, как и само мышление. И тем не
115менее если действительность вечно приходит
все к новым и новым формам, то и мышление в
результате своего специфического процесса тоже приходит все к новым и новым формам; и эти
формы соответствуют самой действительности,
то есть содействуют ее осмыслению и развитию.
Когда математик решает свои сложнейшие уравнения, он не смотрит на Солнце, Луну или звезды. Но оказывается, что применение этих уравнений к движениям небесных тел дает возможность точнейшим образом предсказывать те или
иные явления, наблюдаемые на небесном своде. Итак, если мы станем применять диалектический метод, то убедимся, что мышление не
только отражает действительность, но и осмысляет ее и создает возможность ее преобразования.
Имеется один способ в кратчайшей форме
изложить сущность диалектического процесса.
То, что для диалектики необходимы по крайней
мере две противоположности и объединение
этих противоположностей в самостоятельную
цельность, выражается в так называемой диалектической триаде: одна противоположность,
или тезис («полагание»); другая противоположность, отрицающая первую, или антитезис
(«противополагание»); объединение этих двух
противоположностей в общую их цельность, или
синтез («совместное полагание»). В таком виде
триада (троичность) действительно является
элементарнейшим и кратчайшим способом выражения самой основной сущности диалектического перехода. Однако широкая популярность
диалектической триады часто приводила к ошибочному ее использованию, нарушающему основу диалектики.
116Прежде всего эта триада часто превращалась в абстрактную схему, не базирующуюся на
объективной действительности. Это делало диалектическую триаду не только чем-то условным
и относительным, по даже произвольным оправданием любых противоречий жизни. Без опоры
па объективную действительность такая диалектическая триада всегда рискует превратиться
(и нередко фактически превращалась) в чистейшую софистику. Далее, чересчур абстрактный
схематизм диалектической триады часто приводил к пониманию синтеза как чего-то окончательного и в этом смысле мертвого и неподвижного. Но те синтезы, о которых говорит диалектика, всегда подвижны и являются только тезисом для новой триады. Наконец, неоднозначны
результаты использования диалектической триады и как обязательного метода изложения. Если
триадичность вносит в изложение ясность и отчетливую последовательность, такая триадичность, конечно, не должна быть отвергаема, хотя
при изложении диалектической мысли можно
пользоваться и другими способами. Все такого
рода опасности диалектической триады прекрасно понимал сам Гегель, сочинения которого пестрят самыми разнообразными триадами. Тем

не менее Гегель пишет о диалектической триаде: «...это единство, равно как и вся форма метода — троичность, есть лишь совершенно поверхностная, внешняя сторона способа познания... Формализм, правда, тоже усвоил троичность и придерживался ее пустой схемы; поверхностность, бесцеремонность и пустота современного философского так называемого конструирования... сделали эту форму скучной и приобрели ей дурную славу. Но из-за пошлого
117характера этого употребления она не может потерять своей внутренней ценности, н следует высоко ценить то, что на первых порах был найден хотя бы непостигнутый еще в понятиях образ разумного» '. Важно отметить, что гегелевскую критику абстрактного схематизма диалектической триады одобрил В. И. Ленин2. Таким образом, если в диалектической триаде исключить формализм, абстрактный схематизм, отрыв от объективной реальности, а также связь неподвижных понятий, то ее следует считать элементарнейшей формулой диалектического перехода вообще.

Диалектическая триада в той или иной форме выдвигалась на протяжении всей истории античной и средневековой философии. Так, уже древние пифагорейцы считали принципами всего существующего, и прежде всего числа, «предел» («границу») и «беспредельное», причем беспредельное представлялось как некий фон, на котором вырисовывается та или иная ограниченная фигура. В подобном синтетическом виде трактовались в античности категории единого и многого, или монады и диады, и многие другие противоположности. Такого рода триада предела,, беспредельного и «смешанного» из того и другого в виде числа и любой другой структуры, яснейшим образом трактуется у Платона («Филеб»). В диалоге Платона «Тимей» чувственно-материальный космос и входящий в него человек представляются как совокупное действие космического ума и необходимости (материи). Особенно тщательной логической отделке

1 Гегель. Наука логики. М., 1972, т. 3, с. 302—303.

2 См.: Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 210—211.

118диалектическая триада подверглась в неоплатонизме, начиная с Плотина (III в.), в виде разделения всего сущего на неделимое первоединство, раздельный ум и самодвижно становящуюся космическую душу с дальнейшим воплощением этой триады в чувственно-материальном космосе. Наиболее богата триадическими построениями философия Прокла (V в.). Наконец, и все средневековье исходило из христианского догмата о троице. В новое и новейшее время немецкий идеализм часто базировался на анализе диалектической триады.

Вопрос о диалектической триаде в марксизме-ленинизме также является весьма глубоким и плодотворным. Здесь многое еще требует уяснения, но, во всяком случае, производительные силы, производственные отношения и способ производства как их синтез, несомненно, понимаются как весьма четкая диалектическая триада.

Диалектика имеет длительную, многовековую историю. Уже первобытное мышление содержало своеобразное представление о развитии. Древневосточная, а также античная философия создали непреходящие образцы диалектических теорий. Античная диалектика, основанная на живом чувственном восприятии материального космоса, уже начиная с первых представителей греческой философии рассматривала всю действительность как становящуюся, как совмещающую в себе противоположности, как вечно подвижную и самостоятельную. Философы ранней греческой классики (VI—V вв. до н. э.) говорили о всеобщем и вечном движении, в то же время представляя себе космос в виде завершенного и прекрасного целого, в виде чего-то

119вечного и пребывающего в покое. Они говорили,
далее, о всеобщей изменчивости вещей в результате превращения какого-либо одного оеновного элемента (земля, вода, воздух, огонь и
эфир) в другой. Это была диалектика движения
и покоя, тождества и различия. Вся ранняя греческая классика говорила о бытии как о чувственно воспринимаемой материи, усматривая в
ней те или иные закономерности. Числа пифагорейцев, по крайней мере в раннюю эпоху, совершенно неотделимы от тел. Логос Гераклита есть
мировой огонь, мерно вспыхивающий и мерно
угасающий. Мышление у Диогена Аполлонийского есть воздух. Атомы у Левкиппа и Демокрита — геометрические тела, вечные и неразрушимые, не подверженные никаким изменениям, но из них состоит чувственно воспринимаемая материя. Ранняя греческая классика
говорила о тождестве, вечности и времени: все
вечное протекает во времени, а все временное содержит в себе вечную основу — отсюда и теория
вечного круговорота вещества. Все создано богами; но сами боги — обобщение материальных
стихий, так что в конце концов космос никем и
ничем не создавался, а возник сам собой и постоянно возникает в своем вечном существовании.
Итак, уже ранняя греческая классика затрагивала основные категории диалектики, хотя,
находясь во власти стихийного материализма,
была еще далека от системы этих категорий и
от выделения диалектики в особую науку. У Гераклита и других греческих натурфилософов мы
находим формулы вечного становления как
единства противоположностей. Аристотель считал первым диалектиком элеата Зенона. Имен-
120но элеаты впервые резко противопоставили
единство и множество, или мысленный и чувственный мир. В Греции возникла и чисто отрицательная диалектика у софистов, которые в непрестанной смене противоречащих друг другу
вещей и понятий увидели относительность человеческого знания и доводили диалектику до
полного нигилизма, не исключая и морали.
Впрочем, жизненные и житейские выводы из
диалектики делал уже и Зенон. В этом окружении Ксенофонт изображает Сократа стремящимся давать учение о чистых понятиях, но без софистического их
толкования, ища в них наиболее общие элементы, разделяя их на роды и
виды, обязательно делая отсюда моральные выводы и пользуясь методом собеседования: «Да
и само слово «диалектика»,— говорил он,— произошло от того, что люди, совещаясь в собраниях, разделяют предметы по родам...»
Не следует принижать роль софистов и Сократа в истории диалектики. Именно они, отойдя от слишком связанной с бытием диалектики
ранней классики, привели в бурное движение
человеческую мысль с ее вечными противоречиями, с ее неустанным исканием истины в атмосфере ожесточенных споров и погоней за все
более и более тонкими и точными мыслительными категориями. Этот дух эристики (споров)
и вопросно-ответный, разговорный характер теории диалектики отныне стали пронизывать всю
античную философию и свойственную ей диалектику. Этот дух чувствуется в напряженной
мыслительной ткани платоновских диалогов, в
различениях у Аристотеля, в словесно-формалистичной логике стоиков и даже у неоплатоников, которые при всей своей мистической на-
121строенности глубоко погружались в эристику,
в интерпретацию мифологии, в изощренную
систематику всех логических категорий. Без софистов и Сократа немыслима античная диалектика, и даже там, где она не имеет ничего общего с ними по своему содержанию, древний
грек — всегдашний говорун, спорщик, словесный эквилибрист. Такой же была и его диалектика, возникшая на основе софистики и сократовского метода ученого разговора.
Продолжая мысль Сократа и трактуя мир

понятий, или идей, как особую самостоятельную действительность, Платон понимал под
диалектикой не только разделение понятий на
четко обособленные роды («Софист») и не
только искание истины при помощи вопросов и
ответов («Кратил»), но и «познание бытия,
подлинного и вечно тождественного по своей
природе»
1 («Филеб»). Достигнуть этого он
считал возможным только при помощи сведения
противоречащих частностей в цельное и общее
(«Государство»). Замечательные образцы этого
рода античной идеалистической диалектики
содержатся в диалогах Платона «Софист» и
«Парменид».
В «Софисте» рассматривается диалектика
пяти основных диалектических категорий: движения, покоя, различия, тождества и бытия.
Всякая вещь оказывается тождественной сама
с собой и со всем другим, различной сама с
собой и со всем другим, а также покоящейся и
подвижной в самой себе и относительно всего
другого. В «Пармениде» сначала дается диалектика единого как абсолютной и неразличи-
1 Платон. Соч. В 3 т. М., 1971, т. 3, ч. 1, с. 74–75.
122мой единичности, а затем диалектика единораздельного целого, как в отношении его самого, так и в отношении всего иного, которое от
него зависит. Рассуждения Платона о разных
категориях диалектики встречаются во всех его
произведениях. Можно указать хотя бы на диалектику чистого становления («Тимей») или
диалектику космического единства, стоящего
выше единства отдельных вещей и их суммы,
выше самого противопоставления субъекта и
объекта («Государство»). Недаром Диоген Лаэрций считал изобретателем диалектики именно Платона.
Аристотель, рассматривавший платоновские
идеи в пределах самой материи и тем самым
превративший их в формы вещей и, кроме того,
присоединивший сюда учение о потенции и
энергии и ряд других учений, поднял диалектику на высшую ступень. Всю эту область философии он называл «первой философией». Термин
«логика» он сохранял за формальной логикой,
а под «диалектикой» понимал учение о вероятных суждениях и умозаключениях или о видимости («Первая аналитика»).
Значение Аристотеля в истории диалектики
огромно. Согласно его учению о четырех причинах – материальной, формальной (вернее,
смысловой, эйдетической), движущей и целевой,– они существуют в каждой вещи совершенно неразличимо и тождественно с самой
вещью. С современной точки зрения это, несомненно, есть учение о единстве противоположностей, как бы сам Аристотель ни выдвигал на
первый план закон противоречия (вернее сказать, закон непротиворечия) в бытии и познании. Учение Аристотеля о перводвигателе, ко-
123торый мыслит сам же себя, то есть является
сам для себя и субъектом, и объектом, есть не
что иное, как фрагмент все той же диалектики.
Правда, знаменитые десять категорий Аристотеля рассматриваются у него раздельно и вполне описательно. Но в его «первой философии»
все эти категории трактуются достаточно диалектично. Наконец, следует отдать должное
тому, что он сам называл диалектикой, а именно системе умозаключений в области вероятных допущений. Здесь Аристотель дает диалектику становления, поскольку сама вероятность
только и возможна в области становления. Ленин отмечал: «Логика Аристотеля есть запрос,
искание, подход к логике Гегеля,– а из нее, из
логики Аристотеля (который всюду, на каждом

шагу ставит вопрос именно о диалектике), сделали мертвую схоластику, выбросив все
поиски, колебания, приемы постановки вопросов» '.
У стоиков «только мудрый — диалектик».
Диалектику они определяли как науку правильно беседовать относительно суждений в вопросах и ответах и как науку об истинном,
ложном и нейтральном. Судя по тому, что у
стоиков логика делилась на диалектику и риторику, понимание ими диалектики не было связано с учением о бытии.
Однако если принимать во внимание не терминологию стоиков, а их фактическое учение о
бытии, то в основном и у них мы находим гераклитовскую космологию, то есть представление о вечном становлении и о взаимном превращении элементов, об огне-логосе, о материаль-
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 326.
124ной иерархии космоса. Таким образом, в учении
о бытии стоики оказываются сторонниками диалектики.
Линию Демокрита — Эпикура — Лукреция
ни в коем случае не следует понимать механистически. Появление каждой вещи из атомов
тоже есть диалектический скачок, поскольку
каждая вещь несет с собой совершенно новое
качество в сравнении с теми атомами, из которых она возникает. Известно также античное
уподобление атомов буквам: цельная вещь появляется из атомов так же, как трагедия и комедия из букв. Как видим, атомисты продумывают здесь диалектику целого и частей.
В последние столетия античной философии
диалектика Платона получила особенно большое развитие. У Плотина имеется специальный
трактат о диалектике. Чем дальше развивался
неоплатонизм, тем более утонченной и изощренной становилась здесь диалектика.
Диалектична основная неоплатоновская иерархия
бытия: 1) единое, которое является абсолютной единичностью всего сущего, сливающей в
себе все субъекты и объекты и потому неразличимой в себе и допускающей только числовую
раздельность этого единого; 2) качественная
наполненность этих первочисел, или Нус-Ум,
представляющий собой тождество универсального субъекта и универсального объекта (заимствовано у Аристотеля), или мир идей;
3) переход этих идей в становление, которое
есть движущая сила космоса, или мировая
душа; 4) произведение и результат этой подвижной сущности мировой души, или космос;
5) постепенно убывающие в своем смысловом
наполнении космические сферы, начиная от
125неба и кончая землей. Диалектично в неоплатонизме и само учение о постепенном и непрерывном излиянии и саморазделении первоначального единого, обычно называвшееся эманационизмом (Плотин, Порфирий, Ямвлих, Прокл
и другие философы конца античности — I I I —
IV вв.). Здесь много диалектических идей, которые, однако, ввиду специфических особенностей данной эпохи часто излагаются в форме
мистических рассуждений и скрупулезно изощренной систематики. Диалектически важны, например, концепция раздвоения единого, взаимоотражения субъекта и объекта в познании,
учение о вечной подвижности космоса, о чистом
становлении.
Таким образом, в античной диалектике были
продуманы почти все главные категории этой
науки на основе осмысления стихии становления. Но ни античный идеализм, ни античный
материализм не могли справиться с этой задачей до конца ввиду своей созерцательности,
слияния идеи и материи или же их разрыва,
ввиду примата либо религиозной мифологии,
либо просветительского релятивизма, ввиду
слабой осознанности самой сущности категорий

как отражения действительности и неумения
понять характер творческого воздействия мышления на действительность. В значительной'
мере это относится и к средневековой философии, в которой место прежней мифологии заняла другая мифология.
Господство монотеистических религий в
средние века перенесло диалектику в область
богословия, где философия Аристотеля и неоплатонизм использовались для создания схоластических учений о личном абсолюте.
126В смысле развития диалектики это было
шагом вперед, так как философское сознание
постепенно приучалось чувствовать свою собственную силу, хотя и возникавшую из персоналистски (личностно) понимаемого абсолюта.
Христианское учение о троичности (например,
у представителей каппадокийской школы
(IV в.) — Василия Великого, Григория Богослова (Назианзина), Григория Нисского и вообще у отцов и учителей церкви, например у Августина) и арабско-еврейское учение о социальном абсолюте (например, у Ибн Рошда,
XII в.) строились по преимуществу методами
диалектики. Утвержденный на двух первых вселенских соборах (325 г. и 381 г.) символ веры
учил о божественной субстанции, выраженной в
трех лицах, при полном тождестве этой субстанции и этих лиц и при полном их различии,
а также при самотождественном развитии самих лиц: лоно вечцого движения (отец), расчлененная закономерность этого движения (сын,
или бог-слово) и вечное творческое становление
этой неподвижной закономерности (дух святой).
В науке уже давно выяснена связь этой концепции с платоно-аристотелевской, стоической
и неоплатонической диалектикой. Наиболее
глубоко эта диалектика выражена в трактате
Прокла «Первоосновы теологии» и в так называемых «Ареопагитиках». То и другое имело
большое значение для всей средневековой диалектики.
Эта диалектика, основанная на религиозномистическом мышлении, дошла до Николая Кузанского (XV в.), построившего свое учение на
основе идей Прокла и «Ареопагитик». Таковы его представления о тождестве знания и не-
127знания, о совпадении максимума и минимума, о
вечном движении, о троичной структуре вечности, о тождестве треугольника, круга и шара
в теории божества, о совпадении противоположностей, о любом в любом, о свертывании и
развертывании абсолютного нуля. Кроме того,
антично-средневековый неоплатонизм смыкается у него с идеями зарождающегося математического анализа, так что в понятие самого абсолюта вносится идея вечного становления и
абсолют начинает пониматься как своеобразный и всеохватывающий интеграл или, в зависимости от точки зрения, дифференциал. У него фигурируют такие, например, понятия, как
«бытие-возможность». Это — понятие вечности,
являющейся вечным становлением, вечной возможностью всего нового, что и является ее
подлинным бытием. Таково же, например, и понятие вечной потенции, порождающей все
новое, так что эта потенция есть последнее
бытие.
В этой связи необходимо упомянуть Джордано Бруно (XVI в.), гераклитовски мыслящего пантеиста и материалиста, который тоже
учил и об единстве противоположностей, и о
тождестве минимума и максимума (понимая
этот минимум близко к учению о бесконечно
малом), и о бесконечности Вселенной (вполне
диалектически трактуя, что ее центр находится
повсюду, в любой ее точке). Такие философы,
как Николай Кузанский и Джордано Бруно, все
еще продолжали учить о божестве и о божественном единстве противоположностей, но

в
этих концепциях большое значение приобретает принцип бесконечно малого, а через век
или полтора появилось и самое настоящее исчи-
128сление бесконечно малых, представлявшее
собой новый этап в развитии истории диалектики.
В новое время, в период господства рационалистической метафизики, математический анализ (Р. Декарт, Г. Лейбниц, И. Ньютон,
Л. Эйлер), оперирующий переменными, то есть
бесконечно становящимися функциями и величинами, стал хотя и не всегда осознанной, но
фактически неуклонно назревавшей областью
диалектики. Ведь то, что в математике называют переменной величиной, является с философской точки зрения становящейся величиной; в результате этого возникают те или иные
предельные величины, которые в полном смысле слова оказываются единством противоположностей. Так, производная есть единство
противоположностей аргумента и функции, не
говоря уже о самом становлении величин и о
переходе их к пределу.
Необходимо иметь в виду, что, исключая
неоплатонизм, сам термин «диалектика» либо
вовсе не употреблялся в тех философских системах средних веков и нового времени, которые, по существу, были диалектическими, либо
употреблялся в смысле, близком к формальной
логике. Таковы, например, трактаты Иоанна Дамаскина «Диалектика» (VIII в.) в византийском богословии и «О разделении природы»
Иоанна Скота Эриугены (IX в.) в западном богословии. Относящиеся к XVII в. учения Декарта о неоднородном пространстве, Спинозы о
мышлении и материи, о свободе и необходимости, Лейбница о присутствии каждой монады во
всякой другой монаде, несомненно, содержат в
себе весьма глубокие диалектические построе-
5 А. Ф. Лосев 129ния, но у самих этих философов диалектической
логикой не именуются.
Философия нового времени также была шагом вперед к осознанию того, что такое диалектика. Эмпирики (Ф. Бэкон, Дж. Локк, Д. Юм)
при всей своей метафизичности и дуализме
приучали видеть в категориях отражение действительности. Рационалисты при всем своем
субъективизме и формалистической метафизике приучали находить в категориях некое самостоятельное движение. Были даже попытки
некоторого синтеза того и другого, но они не
могли увенчаться успехом ввиду засилья индивидуализма, дуализма и формализма в буржуазной философии нового времени и слишком
резкого противопоставления «Я» и «не-Я»,
причем примат обычно утверждался за «Я» в
противоположность пассивно понимаемому
«не-Я».
Достижения и неудачи такого синтеза можно продемонстрировать на примере Спинозы. Первые определения в его «Этике» вполне диалектичны. Если в причине самого себя совпадают сущность и существование, то это — единство противоположностей. Субстанция есть то,
что существует само по себе и представляется
само через себя. Это также единство противоположностей — бытия и определяемого им же
самим представления о нем. Атрибут субстанции есть то, что ум представляет в ней как ее
сущность, есть совпадение в сущности того,
чего она является сущностью, и умственного
ее отражения. Два атрибута субстанции — мышление и протяжение — это одно и то же. Атрибутов бесконечное количество, но в каждом из
них отражается вся субстанция. Несомненно,
130здесь у Спинозы мы имеем дело с диалектикой.
И все-таки даже спинозизм слишком нечетко
говорит об отражении и слишком мало понимает обратное отражение бытия в самом бытии.
А без этого невозможно построить правильно и

систематически осознанную диалектику.
Классическую для нового времени форму
диалектики создал немецкий идеализм, начавший с ее негативной и субъективистской трактовки у Канта и перешедший через Фихте и
Шеллинга к объективному идеализму Гегеля.
У Канта диалектика является не чем иным, как
разоблачением иллюзий человеческого разума,
желающего достигнуть цельного и абсолютного
знания. Так как научным знанием, по Канту,
является только такое знание, которое опирается на чувственный опыт и обосновано деятельностью рассудка, а высшие понятия разума
(бог, мир, душа, свобода) этими свойствами не
обладают, то диалектика обнаруживает неминуемые противоречия, в которых запутывается
разум, желающий достигнуть абсолютной цельности. Однако эта чисто негативная трактовка
диалектики имела огромное историческое значение, так как обнаружила в человеческом разуме его необходимую противоречивость. Это
привело в дальнейшем к поискам путей преодоления данных противоречий, что и легло в основу диалектики в положительном смысле.
Следует отметить также, что Кант впервые в
новой философии указал на большое и самостоятельное философское значение диалектики.
Но даже Кант бессознательно поддался впечатлению от той огромной роли, которую диалектика играет в мышлении. И все же вопреки
своему дуализму, метафизике и формализму он
5* 131незаметно для самого себя весьма часто пользовался принципом единства противоположностей. Так, в главе «О схематизме чистых понятий рассудка» своего основного труда «Критика чистого разума» он вдруг задает себе вопрос: каким же образом чувственные явления
подводятся под рассудок и его категории? Ведь
ясно, что между тем и другим должно быть нечто общее. Это общее, которое он называет
здесь схемой, есть время. Именно время связывает чувственно протекающее явление с категориями рассудка, так как оно и эмпирично, и
априорно (доопытно). Тут у Канта, конечно,
путаница, потому что, согласно его основному
учению, время не есть нечто чувственное, так
что эта схема отнюдь не дает объединения чувственности и рассудка. Однако несомненно и то,
что бессознательно для самого себя Кант понимает здесь под временем становление вообще, а
в становлении каждая категория в каждый момент возникает и в тот же момент снимается.
Так, причина данного явления, характеризуя
собой его происхождение, обязательно в каждый момент проявляет себя по-разному, то есть
постоянно возникает и исчезает. Даже знаменитые антиномии Канта (как, например: мир
ограничен и безграничен в пространстве и во
времени) в конце концов тоже снимаются Кантом при помощи метода становления: фактически наблюдаемый мир конечен; однако найти
этот конец во времени и в пространстве мы не
можем; поэтому мир и не конечен, и не бесконечен, а существует только искание этого конца согласно требованию разума.
Таким образом, диалектический синтез (например, чувственности и рассудка) фактически
132строился уже самим Кантом, но метафизическидуалистические предрассудки помешали ему создать здесь ясную и простую концепцию.
Фихте выводил возможность систематической диалектики из понимания вещей в себе как
субъективных категорий, лишенных всякого
объективного существования. Получился абсолютный субъективизм и тем самым уже не дуализм, а монизм, что способствовало систематическому выделению одних категорий из других.
Стоило только внести в абсолютный дух Фихте
природу, что мы находим у Шеллинга, а также
и историю, что мы находим у Гегеля, как возникла система объективного идеализма,

которая
в пределах этого абсолютного духа давала безупречную по своему монизму диалектику, охватывавшую всю область действительности, начиная от чисто логических категорий, проходя
через природу и дух, и кончая диалектикой
исторического процесса.
Гегелевская диалектика (если не говорить о
всех прочих областях знания, хотя, по Гегелю,
они тоже представляют собой движение категорий, создаваемых мировым духом) — это систематически развитое учение, в котором дана
содержательная картина «всеобщих форм движения» '. Гегель прав со своей точки зрения,
когда выделяет в диалектике бытие, сущность и
понятие. Бытие есть самое первое и самое абстрактное определение мысли. Оно конкретизируется в категориях качества, количества и меры
(причем мера понимается как определенное и
количественно ограниченное качество). Гегель
понимает качество в виде исходного бытия, ко-
1 См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 22.
133торое после своего исчерпания переходит в небытие и становление как диалектический синтез бытия и небытия (поскольку во всяком становлении бытие всегда возникает, но в тот же
самый момент и уничтожается). Далее Гегель
рассматривает то же бытие, но уже с противопоставлением его ему же самому. Отсюда рождается категория сущности бытия, а в этой сущности Гегель находит сущность самое по себе,
ее явление и их диалектический синтез в категории действительности. Гегель исследует и ту
ступень диалектики, где фигурируют категории,
содержащие и бытие, и сущность. Это — понятие. Гегель как абсолютный идеалист именно в
понятии находит высший расцвет и бытия, и
сущности. Он рассматривает понятие как субъект, как объект и как абсолютную идею. Гегелевское понятие можно, как это делал Ф. Энгельс, истолковать материалистически — как общую природу вещей, и тогда этот раздел
гегелевской логики теряет свой мистический
характер и приобретает рациональный смысл.
В общем же все категории продуманы у Гегеля
так глубоко и всесторонне, что, например,
В. И. Ленин, заключая конспект гегелевской
«Науки логики», говорит: «...в этом самом
идеалистическом произведении Гегеля
всего меньше идеализма, всего больше
материализма. «Противоречиво», но факт!» '
Создание Гегелем логики становления явилось наивысшим достижением западной философии. Все логические категории берутся Гегелем
в их динамике и творческом взаимопорождении,
хотя они оказываются порождением только ду-
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 215.
134ха, который понимается как такое объективное
начало, где представлены природа, общество и
вся история.
Огромным шагом вперед в домарксистской
философии XIX в. явилась деятельность русских
революционных демократов — В. Г. Белинского,
А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, которым их революционная теория и
практика не только дали возможность перейти
от идеализма к материализму, но и привели их
к диалектике становления, что помогло им создать самые передовые концепции в разных областях культуры. В. И. Ленин отмечал, что диалектика Гегеля явилась для Герцена «алгеброй
революции» '. Насколько Герцен глубоко понимал диалектику, например, в отношении физического мира, видно из следующих его слов:
«Жизнь природы — беспрерывное развитие, развитие отвлеченного простого, не полного, стихийного в конкретное полное, сложное, развитие зародыша расчленением всего заключающегося в его понятии, и всегдашнее домогательство
вести это развитие до возможно полного соответствия формы содержанию — это

диалектика физического мира»2. Глубокие суждения о диалектике высказывал и Чернышевский. По условиям времени революционные демократы могли только подойти к материалистической диалектике.

Если формулировать общий вывод из истории диалектики, то, очевидно, эти исторические периоды есть не что иное, как частный случай общей теории общественно-экономических фор-

1 См.: Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 21, с. 256

2 Герцен А. И. Собр. соч. В 30 т. М., 1954, т. 3 с. 127.

маций. Для античности характерна фиксация чувственно-материального космоса; таковой же является и ее диалектика. На место подобного вещественно-телесного понимания диалектики в эпоху средневекового феодализма приходит личностная интуиция, причем личность мыслится лишь в своем абсолютном и надмировом состоянии. Поэтому диалектика характеризует здесь в первую очередь тринитарную, то есть связанную с понятием троицы, проблему абсолютной личности. В условиях капиталистической формации, основанной на частном предпринимательстве, диалектика продолжает оставаться личностной, но уже в смысле абстрактной человеческой личности. После того как абсолютизировались отдельные стороны человеческой личности, то есть после европейского рационализма и эмпиризма нового времени, человеческая личность впервые благодаря Канту начинает трактоваться как полноценная и абсолютная, а историзм Гегеля приводит домарксистскую диалектику к ее окончательному классическому виду'. В дальнейшем, в связи с ростом и углублением буржуазного индивидуализма, философия Гегеля отстраняется и заменяется позитивизмом и весьма дробным рассмотрением отдельных, крайне дифференцированных сторон человеческого субъекта. Это свидетельствовало о разложении домарксистской диалектики и о наступлении нового периода диалектики в связи с формированием предпосылок новой, коммунистической формации.

История диалектики приводит к весьма поучительным выводам относительно принципов и законов диалектики, как они должны мыслиться в связи с потребностями материального

и духовного развития новой исторической эпохи.

С точки зрения материалистической диалектики, формы мышления, категории являются отражением в сознании всеобщих форм предметной деятельности общественного человека, преобразующего действительность: «...существеннейшей и ближайшей основой человеческого мышления является как раз изменение природы человеком, а не одна природа как таковая, и разум человека развивался соответственно тому, как человек научался изменять природу» '.

Субъектом мышления является не просто индивид, а личность в системе общественных отношений. Все формы жизнедеятельности человека определяются не просто природой, но историей, процессом становления человеческой культуры. Если вещь сделана человеком или переделана им из другой вещи, то это значит, что она сделана кем-то, как-то, когда-то и для какой-то цели, то есть в данном случае вещь представляет собой узловой пункт очень сложных производственных и социально-исторических отношений. Но даже если вещь и не сделана человеком (Солнце, Луна или звезды), а только мыслится им, то и в этом случае общественно-историческая практика входит в определение вещи. Принцип практики должен входить в само определение предмета, поскольку все предметы либо созданы субъектом, либо переделаны им самим из других, либо,

по крайней
мере для тех или иных жизненных целей, выделены им из действительности.
Будучи осознаны, закономерности природы
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 545.
137и истории, в согласии с которыми человек изменяет любой объект, в том числе самого себя,
выступают как логические законы, одинаково
управляющие и движением объективного мира,
и движением человеческой жизни. В сознании
они выступают как идеальный образ объективной действительности: «Законы логики
суть отражения объективного в субъективном сознании человека» '. Диалектика
исходит из утверждения единства законов объективного мира и
мышления. «Над всем нашим теоретическим
мышлением господствует с абсолютной силой
тот факт, что наше субъективное мышление и
объективный мир подчинены одним и тем же
законам и что поэтому они и не могут противоречить друг другу в своих результатах, а
должны согласоваться между собой»2. Любой
универсальный закон развития объективного и
духовного мира в определенном смысле является вместе с тем и законом познания:
любой закон, отражая то, что есть в действительности,
указывает также и на то, как следует правильно мыслить о соответствующей области действительности.
Основными наиболее общими законами развития явлений действительности являются
закон единства и борьбы противоположностей,
закон перехода количественных изменений в качественные и обратно, закон отрицания отрицания.
Существенный принцип диалектики — утверждение всеобщей связи и взаимозависимости
явлений, а также их развития, осуществля-
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 165.
2 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 581.
138ющегося через противоречия. Отсюда следует
характерное для диалектики требование учета
всех (могущих быть выделенными на данной
ступени познания) сторон и связей изучаемого
предмета и его связей с другими предметами, а
также требование рассмотрения предметов в
развитии. Развитие имеет место только там, где
каждый момент является наступлением все нового и нового. Но если в этих
наступающих новых моментах не будет присутствовать то самое,
что становится новым, и нельзя будет его узнавать во всех этих новых моментах,
то окажется неизвестным то, что развивается, и, следовательно, рассыплется и
само развитие. Исключение различия моментов становления
приводит к гибели само становление, поскольку
становится только то, что переходит от одного
к другому. Но полное исключение тождества
различных моментов становления тоже устраняет это становление, подменяя его множеством
неподвижных и ничем не связанных между собою точек. Таким образом, как различие, так
и тождество отдельных моментов необходимы
для всякого становления, без них оно делается
невозможным. Взятое в определенных границах
и в конкретном содержании развитие есть история диалектики, то есть прежде всего логика
развития, логика историческая. В. И. Ленин
писал, что диалектика — это «учение о развитии
в его наиболее полном, глубоком и свободном
от односторонности виде, учение об относительности человеческого знания, дающего
нам отражение вечно развивающейся материи» '. Историзм — сущность диалектики.
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 23, с. 43—44.
139Развитие есть такое осуществление противоречия и противоположностей, которое
предполагает не только тождество и различие абстрактных моментов становления, но и их
взаимоисключение. Таким образом, реальное
становление есть не просто тождество и различие противоположностей, но их единство и

борьба. Диалектика изучает развитие категорий, отражающих действительность, которая «сама себя движет» и вне которой нет не только никакого двигателя, но и вообще ничего нет. Отражающие ее категории обладают относительной самостоятельностью и внутренней логикой движения.

Замечательной характеристикой диалектики являются следующие рассуждения В. И. Ленина: «Стакан есть, бесспорно, и стеклянный цилиндр и инструмент для питья. Но стакан имеет не только эти два свойства или качества или стороны, а бесконечное количество других свойств, качеств, сторон, взаимоотношений и «опосредствовании» со всем остальным миром. Стакан есть тяжелый предмет, который может быть инструментом для бросания. Стакан может служить как пресс-папье, как помещение для пойманной бабочки, стакан может иметь ценность, как предмет с художественной резьбой или рисунком, совершенно независимо от того, годен ли он для питья, сделан ли он из стекла, является ли форма его цилиндрической или не совсем, и так далее и тому подобное. Далее. Если мне нужен стакан сейчас, как инструмент для питья, то мне совершенно не важно знать, вполне ли цилиндрическая его форма и действительно ли он сделан из стекла, но зато важно, чтобы в дне не было трещины, 140чтобы нельзя было поранить себе губы, употребляя этот стакан, и т. п. Если же мне нужен стакан не для питья, а для такого употребления, для которого годен всякий стеклянный цилиндр, тогда для меня годится и стакан с трещиной в дне или даже вовсе без дна и т. д.

Логика формальная... берет формальные определения, руководясь тем, что наиболее обычно или что чаще всего бросается в глаза, и ограничивается этим. Если при этом берутся два или более различных определения и соединяются вместе совершенно случайно (и стеклянный цилиндр и инструмент для питья), то мы получаем эклектическое определение, указывающее на разные стороны предмета и только.

Логика диалектическая требует того, чтобы мы шли дальше. Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Мы никогда не достигнем этого полностью, но требование всесторонности предостережет нас от ошибок и от омертвения. Это во-1-х. Во-2-х, диалектическая логика требует, чтобы брать предмет в его развитии, «самодвижении» (как говорит иногда Гегель), изменении. По отношению к стакану это не сразу ясно, но и стакан не остается неизменным, а в особенности меняется назначение стакана, употребление его, связь его с окружающим миром. В-3-х, вся человеческая практика должна войти в полное «определение» предмета и как критерий истины и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку. В-4-х, диалектическая логика учит, что «абстрактной истины нет, истина всегда конкретна», как лю- 141бил говорить, вслед за Гегелем, покойный Плеханов... Я, разумеется, не исчерпал понятия диалектической логики. Но пока довольно и этого» '.

Можно обратить внимание еще на одно суждение В. И. Ленина о диалектике. Речь идет об «элементах диалектики» 2. Прежде всего необходимо утверждение объективной реальности самой по себе, вне всяких категорий. Для того чтобы вещь была познаваема, необходимо познавать и ее отношение к другим вещам.

Это
зафиксировано у Ленина в первых двух «элементах диалектики». Однако отношения, существующие между вещами в себе, не могут быть
мертвыми и неподвижными; вещи необходимым
образом изменяются, потому что им свойственны внутренние противоречия, приводящие в
дальнейшем к единству противоположностей.
На это указывается в следующих четырех «элементах». В процессе развития вместо исходной
и потому абстрактной вещи в себе возникает
реальная вещь, полная противоречивых тенденций, так что в ней потенциально и каждый раз
специфически содержится всякая другая вещь.
Об этом идет речь в дальнейших трех «элементах». Наконец, в последних семи «элементах»
отмечается, что этот процесс живой действительности вещей бесконечен по своему разнообразию, единство противоположностей вечно бурлит в нем, сменяя одни формы другими.
Таким образом, сформулированные В. И. Лениным 16 «элементов диалектики» представляют собой целостную картину диалектики. Здесь
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 42, с. 289–290.
2 См. там же, т. 29, с. 202–203.
142мысль Ленина идет от бытия материи через определение господствующих в ней существенных
отношений к живой, внутренне противоречивой,
вечно развивающейся конкретной действительности; теория этого процесса и есть диалектика.
В. И. Ленину принадлежит очень важное
высказывание и о том, что логика, теория познания и диалектика для правильной философии являются одним и тем же. Таким образом,
эти три философских термина настолько близки один к другому по своему содержанию, что
можно даже и не употреблять этих трех слов,
а ограничиться лишь одним общим принципом.
Действительно, логика есть учение о понятиях, суждениях, умозаключениях, доказательствах и научных методах. То же самое представляет собой и диалектика. Однако диалектика – это учение об элементах мышления, которые, как уже отмечалось, самоподвижны и
противоречивы, и в этом смысле она конечно
же не тождественна формальной логике. В свою
очередь, теория познания должна основываться
на признании объективной реальности, без которой познание является бессмысленной фикцией. Но диалектика тоже основывается на признании реальности бытия и материи и в этом
смысле ничем не отличается от теории познания. Но, конечно, это не относится к субъективистской теории познания, которая несовместима с диалектикой. Суждение Ленина о единстве диалектики, логики и теории познания
основано на диалектическом понимании этих
трех дисциплин и на констатации противоречий, одинаково присущих и мышлению, и самой
действительности.
Итак, сущность диалектики заключается в
143противоречивом переходе одной категории в
другую, как того требует объективная действительность. Здесь возникает необходимость раскрыть сущность диалектического перехода.
В чем она заключается?
В. И. Ленин писал, что понятия «должны
быть... обтесаны, обломаны, гибки, подвижны,
релятивны, взаимосвязаны, едины в противоположностях, дабы обнять мир» '. Эта идея «всемирной, всесторонней, живой связи всего со
всем»
2
, очевидно, должна быть раскрыта в определенной последовательности категорий так,
чтобы была видна их диалектика. Всякая категория ввиду своей
самопротиворечивости движется к снятию этого противоречия, что может
произойти только в результате появления новой
категории. Эта новая категория тоже находится

в противоречии сама с собой и в результате
снятия данного противоречия приходит к третьей категории и т. д.
Всякая категория непрерывно и бесконечно
становится, пока не исчерпает всех своих внутренних возможностей. Когда же эти возможности исчерпаны, мы приходим к ее границе, которая есть ее отрицание, переход к ее противоположности; а так как бесконечность нельзя
охватить при помощи конечного числа операций
(например, при помощи прибавления все новых
и новых единиц), то, очевидно, указанный предел бесконечного становления может быть достигнут только путем скачка из области конечных знаний данной категории в совершенно
новое качество, в новую категорию, которая и
1 Ленин В. И. Поля. собр. соч., т. 29, с. 131.
2 См. там же.
144является пределом бесконечного становления
предыдущей категории.
Противоречие как движущая сила становления не заменимо ничем, без него становление
рассыпается в дискретную множественность.
Однако здесь нас интересует сам механизм диалектического перехода, то есть возникновения
категорий из противоречия. Пока мы движемся
внутри самой категории, противоречие хотя и
остается на каждом шагу, но его не обязательно фиксировать здесь постоянно. Только когда
мы исчерпали все внутреннее содержание данной категории и натолкнулись на ее границу,
на ее предел, только тогда мы впервые начинаем отчетливо констатировать момент реального осуществления противоречия, поскольку
в окружности круга как раз совпадают противоположности круга и окружающего его фона.
Если уже самое простое движение есть единство противоречий, если в каждом
явлении налицо противоречивые силы и сами противоречия
подвижны, то естественно искать такое противоречие, которое предстало бы перед нами как
очевиднейший факт и чувственного восприятия,
и разума. Таким фактом и является то, что Гегель называл «границей», или
«пределом» '. Ленин отмечал: «Остроумно и умно!»2 по поводу
следующего рассуждения Гегеля: «Нечто вместе со своей имманентной границей, полагаемое
как противоречие самому себе, в силу которого
оно выводится и гонится дальше себя, есть конечное... Когда мы говорим о вещах, что они
конечны, то разумеем под этим, что... небытие
составляет их природу, их бытие. Конечные ве-
1 См.: Гегель. Наука логики. М., 1970, т. 1, с. 143.
2 См.: Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 98.
145щи суть... но истиной этого бытия служит их
конец»
1
. Таким образом, единственной движущей силой движения категории является ее самопротиворечие, и единственной силой, приводящей категорию к ее пределу, а следовательно,
к другой категории, везде и всегда остается
только противоречие.
Так, вписанный в круг многоугольник может
иметь сколь угодно большое количество сторон
и в то же время не сливаться с окружностью
круга. И только при бесконечном увеличении
числа этих сторон, в пределе, путем скачка, мы
получаем уже не вписанный в круг многоугольник, но саму окружность круга. При этом окружность круга снимает весь процесс увеличения сторон вписанного в этот круг многоугольника и связанное с ним противоречие и является непосредственной границей с другими
геометрическими построениями уже вне круга.
Поэтому, переводя точное математическое понятие предела на язык логических категорий, следует сказать, что тайна диалектического перехода заключается в скачкообразном переходе

от бесконечного становления к пределу этого
становления, который, будучи границей с другой категорией, тем самым в зародыше уже содержит ее в себе и который, становясь отрицанием данной категории, тем самым начинает
переходить к ее противоположности, то есть к
новой категории. «Остроумно и умно! Понятия,
обычно кажущиеся мертвыми, Гегель анализирует и показывает, что в них есть движение,—
замечает Ленин.— Конечный? значит, двигающийся к концу! Нечто? — значит, не то, что
1 Гегель. Наука логики, т. 1, с. 191, 192.
146другое. Бытие вообще? — значит, такая неопределенность, что бытие = небытию»
'. Таким образом, Ленин говорит не только о движении
понятий, но и о движении их к пределу. А на
примере категории «нечто» он констатирует,
что достижение предела есть уже начало выхода за этот предел. Ленин с одобрением цитирует Гегеля: «...если нечто определено как предел, мы тем самым уже вышли за этот предел»
2
.
Возьмем, к примеру, категорию бытия.
Пройдем все его виды и вообще все, что в него
входит. Цосле этого окажется, что больше уже
нет ничего другого. Следовательно, бытие ни от
чего другого не отличается, не имеет никакого
признака и вообще не есть нечто. Такое бытие
есть небытие. Другими словами, небытие есть
тот предел, к которому переходит бытие после
своего бесконечного становления и исчерпания
и в котором оно себя скачкообразно отрицает.
Рассмотрим далее категорию становления.
Когда становление исчерпало себя, оно приходит к своему пределу, к своей границе. А это
значит, что становление остановилось и оказалось теперь уже ставшим.
Следовательно, категория ставшего есть тот предел, к которому переходит становление на путях своего бесконечного развертывания (заметим, что Гегель вместо категории ставшего говорит о «наличном
бытии»).
Проанализируем категорию движения. Движение может представляться с любой скоростью.
Исчерпать все эти скорости можно лишь тогда,
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 98—99.
1 Гегель. Наука логики, т. 1, с. 197.
147когда мы возьмем также и бесконечную скорость. Но тело, движущееся с бесконечной скоростью, сразу и одновременно находится во всех
точках своего бесконечно длинного пути. А это
значит, что оно покоится. Таким образом, покой есть движение с бесконечно большой скоростью. А то, что покой есть движение с нулевой скоростью, это элементарно. Следовательно,
категория покоя появляется тоже путем скачкообразного перехода к пределу от бесконечного становления скоростей.
Реальное мышление под давлением фактов и
экспериментов на каждом шагу показывает
фактически и выражает в определенных понятиях именно переходы, превращения противоположностей друг в друга, формулирует законы, по которым эти переходы совершаются.
Каждая из категорий диалектики отражает какую-либо сторону объективного мира, а вместе
они «охватывают условно, приблизительно универсальную закономерность вечно движущейся
и развивающейся природы» '. Законы и категории диалектики выражают всеобщие свойства,
связи, формы, пути и движущую силу развития
объективного мира и его познания. Выражая
объективную диалектику действительности, категории и законы диалектики выступают в качестве всеобщего метода познания мира.
Само собой разумеется, что при своей универсальной значимости самое доказательное

свое применение и обнаружение диалектика
должна иметь в отдельных науках. Уже в самой простой арифметике каждое конечное число состоит из многих единиц, но отнюдь не сво-
1 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 164.
148дится только к этим единицам, дискретным по
отношению друг к другу. Это отражается и в
языке, где имеются такие термины, как «единица», «двойка», «тройка», «десяток», «дюжина»,
«сотня», «тысяча», «миллион» и т. д. «Сотня» —
это не просто сто разных единиц, но также и то
целое, которое из них составлено, но которое к
ним не сводится. И когда мы произносим слово
«сто», то прекрасно его понимаем, хотя вовсе не
представляем при этом сто ничем не связанных
друг с другом единиц. Далее. Математический
анализ оперирует так называемыми переменными величинами. Но переменная величина —
это совсем не то, что стоит на месте и не меняется; потому она и называется переменной,
что «может стать» меньше и больше заданной
величины. И если переменная величина стремится к какому-нибудь постоянному пределу,
то ввиду своей бесконечной делимости она может достигнуть этого предела только путем
скачка. Ф. Энгельс хорошо сформулировал этот
диалектический метод анализа бесконечно малых, равно как и ряда других математических
теорий'.
Закон сохранения энергии, несомненно, имеет диалектический характер, поскольку энергия сохраняется при любых переходах от одного типа энергии к другому, когда эти типы по
своему качеству противоположны друг другу.
Замечательным проявлением диалектического мышления явилось создание современной квантовой теории. Так, в теории электромагнитного излучения квант есть количество энергии,
которое в единичном акте способен излучить
1 См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 124—125,
382, 574, 581-583, 586-587.
149или поглотить цельный атом. Квант выступает
здесь прежде всего как неделимая единица.
Но это такая единица, которая в то же время
представляет собой специфическую единораздельную цельность. Ведь квант как отдельная
изолированная точка лишается здесь изоляции
и становится принципом становления целого —
электромагнитного излучения. Это значит, что
по самому своему определению квант является
специфическим единством противоположностей.
Сам атом содержит в себе ядро, представляющее собой специфическое единство протонов и
нейтронов (в свою очередь имеющих богатую
внутреннюю структуру); кроме того, это ядро
окутано так называемым электронным облаком,
благодаря которому весь атом можно трактовать
как единство противоположностей.
Процесс происхождения видов, закономерности которого изучает дарвинизм, есть не что
иное, как проявление диалектического закона
возникновения новых качеств в результате
количественного накопления определенных
свойств.
Наконец, научно мыслящий историк только
тем и занимается, что изучает постоянную эволюцию социально-экономической, политической
и культурной жизни, с тем чтобы выявить те
революционные скачки, которые свидетельст
1
вуют о переходе одного социального качества в

другое. Можно сказать, что история науки есть
не что иное, как трудное и все же победное
шествие диалектического мышления, причем зачастую без какого бы то пи было использования
специальной диалектической терминологии, а
лишь с помощью только тех категорий, которые характерны для данной науки.О ПОЛЬЗЕ ФИЛОСОФИИДВЕНАДЦАТЬ ТЕЗИСОВ
ОБ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЕ
Затрагиваемая мною тема безгранична. Поэтому прошу меня извинить, если многого не
коснусь, а о чем-то скажу скороговоркой, в
слишком общей форме.
Для пользы дела я схематизировал свой материал, разбив его на несколько тезисов, каждый из которых имеет самостоятельное значение, но в то же время они логически связаны
между собой.
Тезис I. Прежде всего я хочу отличить античную культуру от других культур. Поскольку познание совершается путем сравнения, сначала
укажем, что не есть античная культура, а потом
уже будем говорить о том, что она такое. Античная культура не есть
новоевропейская культура. А что такое новоевропейская культура? Это
буржуазно-капиталистическая культура, основанная на частном владении. На первом плане
здесь выступает индивид, субъект и его власть,
его самочувствие. Субъект стоит здесь над объектом, человек объявлен царем природы. Этого
нет в античной культуре; личность там не имеет
такого колоссального и абсолютизированного
значения, как в новоевропейской культуре.
Мой тезис очень прост: античная культура
основана на принципе объективизма.
Тезис II. Необходимо также отличить античность от тысячелетия средневековой культуры,
в основе которой — монотеизм, исходящий из
признания божественной личности. Да-да, по
средневековым представлениям над миром, над
153человеком царит абсолютная личность, которая
творит из ничего космос, помогает ему и спасает
его. Словом, абсолютная личность стоит над всей
историей.
Этого нет в античной культуре, хотя и там
есть свой абсолют. Но какой? Звездное небо,
например. То есть тот абсолют, который мы видим глазами, слышим, осязаем. Чувственный
космос, чувственно-материальный космологизм — вот основа античной культуры.
Интересно, что даже идеалисты с умилением посматривали на звездное небо, на чувственный космос. Платон (или его ученик Филипп
Опунтский) утверждает: самое главное для человеческой души — подражать движению небесных тел. Они прекрасно вращаются целую вечность: всегда одинаково,
симметрично, гармонично, без всякого нарушения. Такой должна
быть и человеческая душа. Но вот другое поразительное место. В «Тимее» Платона, где рисуется космология, мастер-демиург создает космос
из материи по типу разумного, одушевленного и
живого, то есть явно человеческого существа:
телесным, а потому видимым и осязаемым —
вот каким надлежало быть тому, что рождалось.
И далее, когда необходимо было завершить космос так, чтобы он стал Всем, боги приступили к
образованию трех родов опять-таки живых и
телесных существ (на земле, в воздухе и в воде). Таким образом, космос видимый, слышимый, осязаемый, материальный в представлении
древнего грека есть не что иное, как огромное
тело живого человеческого существа, как в целом, так и во всех своих частях.
Итак, второй мой тезис гласит: античная
культура — это не только объективизм, но это
154еще и материально-чувственный космологизм.
В этом отличие ее от средневековой философии
и религии абсолютного духа.

Тезис III. Раз уж мы стали на точку зрения человеческой интуиции чувственного восприятия, то это говорит нам и о том, что существует еще нечто живое, движущееся. А если что-нибудь движется, то либо его движет какой-нибудь другой предмет, либо эта вещь движется сама по себе. Античные люди полагали, что самодвижение возникло изначально. Не нужно уходить в бесконечность поисков принципа движения.
Вместе с тем вещь раз она есть и движется, то она — живая, одушевленная... Поэтому и космос, о котором мы говорили во втором тезисе,— тоже одушевленный, тоже разумный. Все это понимается в человеческом плане: поскольку человеческое тело — разумное и одушевленное, постольку одушевленным и разумным является космос.
Итак, третий мой тезис гласит: античность построена на одушевленно-разумном (а не просто объективном, не просто объективно-материальном и чувственном) космологизме.
Тезис IV. Если существуют небесный свод, звезды, но нет того, что создавало бы этот космос, ибо космос существует вечно, сам по себе, то он сам для себя свой абсолют.
На этом настаивает и Аристотель на страницах своего трактата «О небе». Космосу некуда двигаться, пространство уже занято им самим. Следовательно, мы можем говорить об абсолютном космологизме, как об одном из важнейших признаков античной культуры.
Именно об этом и идет речь в моем четвертом тезисе.
155Тезис V. Раз есть абсолютный космос, который мы видим, слышим, осязаем, следовательно, этот космос — божество.
А что мы понимаем под божеством? Абсолют. Если божество — это то, что все создает, что выше всего, от чего все зависит, так это же космос. Космос — это и есть абсолютное божество. Пантеизм вытекает из основ этого объективистского и чувственно понимаемого космоса.
Таким образом, античная культура вырастает на основе пантеизма. Мне могут возразить: выходит, кроме космоса, ничего нет? А боги? Боги же выше космоса?..
Античные боги — это те идеи, которые воплощаются в космосе, это законы природы, которые им управляют.
Мы не называем свои законы природы «богами». А там законы природы называли богами.
Что же получается? Ведь идея вещи выше самой вещи. Идея ведь невещественна. Но она невещественна формально, а по содержанию своему она — полное отражение вещи. Поэтому все достоинства и все недостатки природы и человеческой жизни отражаются в богах. Должен признать, что суждение о том, что «боги» есть результат обожествления сил природы и свойств человека, достаточно банально и тривиально, но оно абсолютно истинно.
Помните: не все банальное плохо, а многое банальное — истинно.
Что такое античные боги? Это есть сама же природа, это есть обожествленный космос, взятый как абсолют. Поэтому все недостатки, все достоинства, которые есть в человеке и в природе, все они есть и в божестве.
Стоит ли напоминать о том, что такое боги в античной лите-
156ратуре? Возьмите Гомера. Боги дерутся друг с другом, бранятся: Афину Палладу — прекрасную богиню героизма и мудрости — Арес называет «псиной мухой»...
Что же получается? Да ведь это действуют

те же самые люди, только абсолютизированные,
перед нами тот же самый привычный мир, но
взятый как некий космос и с абсолютной точки
зрения.
Итак, мой пятый тезис утверждает пантеизм, ибо все — это божество, идеальные боги являются только обобщением соответствующих областей природы, как разумной, так и неразумной.
Тезис VI тоже представляет собой развитие
мысли об абсолютном космологизме.
Рассуждаем. Ничего, кроме космоса, нет?
Нет. Значит, космос зависит сам от себя? Да.
Значит, он свободен? Конечно. Никто его не
создавал, никто его не спасал, никто за ним не
следит. А если кто и следит, так это ограниченные существа. Но, с другой стороны, раз ничего,
кроме космоса, нет, раз он совершенно свободен,
то, следовательно, все эти законы, закономерности, обычаи, существующие в недрах космоса,
представляют собой результат абсолютной необходимости. Почему? Так ведь нет ничего другого. Это и есть то, за пределы чего космос не может выйти. Вот она связь свободы и необходимости. Она нам хорошо известна и по другим
философским системам. Но дело не в этом. Перед нами же античность! Значит, тут свобода и
необходимость как-то преломляются по-своему.
Но как?
То, что «предписывает» космос, то есть, то и
будет. Необходимость — это судьба, и нельзя
157выйти за ее пределы. Античность не может обойтись без судьбы. Что такое Мойра? Что такое
Геймармене? Что такое Тюхе? Платон, изображая в «Федре» падение колесниц душ, помогает
представить нам, как ломаются их крылья, как
они превращаются в другие существа, и называет это законом Адрастеи1, тоже необходимости
судьбы. Тюхе, Ананка, Мойра, Адрастея — разве этого мало? Достаточно для того, чтобы сказать, что античная культура развивается под
знаком фатализма.
Но вот в чем дело. Новоевропейский человек
из фатализма делает очень странные выводы.
Многие рассуждают так. Ага, раз все зависит от
судьбы, тогда мне делать ничего не нужно. Все
равно судьба все сделает так, как она хочет.
К такому пониманию античный человек не способен. Он рассуждает иначе. Все определяется
судьбой? Прекрасно. Значит, судьба выше меня?
Выше. И я не знаю, что она предпримет? Не
знаю. Почему же я тогда не должен поступать
так, как хочу? Если бы я знал, как судьба обойдется со мной, то поступал бы по ее законам.
Но это неизвестно. Значит, я все равно могу
поступать как угодно. Я — герой.
Античность основана на соединении фатализма и героизма. Это — суть шестого тезиса.
Помните? Ахилл знает, ему предсказано, что он
должен погибнуть у стен Трои. Когда он идет в
опасный бой, его собственные кони говорят ему:
1 Адрастея — всеобщая Матерь, «слишком обремененная детьми, чтобы возиться с каждым в отдельности, тяжелой рукой водворяющая порядок, а под
конец всех одинаково убаюкивающая на своих коленях» (Аверинцев С. Судьба.—Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5, с. 158).
158«Куда ты идешь? Ты же погибнешь...» Но что
делает Ахилл? Не обращает никакого внимания
на предостережения. Почему? Он — герой. Он
пришел сюда для определенной цели и будет к
ней стремиться. Погибать ему или нет — дело
судьбы, а его смысл — быть героем. Такая диалектика фатализма и героизма редка. Она бывала не всегда, но в античности она есть.
Итак, шестой тезис гласит: античная культура есть абсолютизм

фаталистически-героического космологизма.
Тезис VII. Если все существует только в космосе и ничего, кроме него, нет, если он сам себя
выражает, и то, как он себя выражает, есть
абсолют, тогда это уже не просто космос, а...
произведение искусства. С точки зрения всей
эстетики античности космос есть наилучшее, совершеннейшее произведение искусства. Этот
мой тезис утверждает: перед нами – художественное понимание космоса. Сам термин «космос» указывает на лад, строй, порядок, красоту.
То, что это – наилучшее произведение искусства, обычно более или менее признается. А что
такое человеческое искусство? Это только жалкое подобие космологического искусства.
Космос есть тело абсолютное и абсолютизированное. Оно само для себя определяет свои
законы. А что такое человеческое тело, которое
зависит лишь от себя, прекрасно только от себя и выражет только себя? Это – скульптура.
Только в скульптуре дано такое человеческое
тело, которое ни от чего не зависит. Так утверждается гармония человеческого тела. Поэтому
суждение о том, что античный космос – произведение искусства, вскрывает очень многое. Следует сказать, что античная культура не только
159скульптурна вообще, она любит симметрию, гармонию, ритмику, «метрон» (а это значит «мера»), то есть все то, что касается тела, его положения, его состояния. И главное воплощение
этого – скульптура. Античность – скульптурна.
Тезис VIII является результатом дальнейшего обобщения. До сих пор речь шла о том, что
космос есть абсолютное тело, прекрасное и божественное; космос – это абсолютизация природы. Возражения против того, что космическое,
тело находится в основе всего, исходят не из античных принципов. При этом утверждают, что
мы обедняем античность, делаем ее бессодержательной. Но это возражения с точки зрения монотеизма (христианство, ислам), в основе которого лежит не природа, а абсолютная личность.
Тому, кого интересует абсолютная личность, которая выше мира, раньше космоса и всякого тела, лучше заняться средневековым монотеизмом, а не обращаться к античности, где есть
только сама природа, прекрасная, красиво организованная, которая сама для себя абсолют.
Но если природа сама для себя абсолют, тогда мой тезис гласит: античная культура основана на внеличностном космологизме.
Тезис IX касается объективной стороны безличностного космоса. Философия («любомудрие»), как известно, существует для того, чтобы
изучать существо дела. Есть греческий термин
«усия», имеющий два основных значения:
1) факт, факт бытия (от «эйми» – быть, есть);
2) смысл, сущность, значение. Характеризуя
свое объективное бытие, грек употребляет термин «усия», но плохо различает факт бытия и
смысл бытия. О личном здесь и говорить нечего,
никакого отношения к личности «усия» не имеет.
160Как же определяется личность? Есть такой
латинский термин: «субъектум». Но можно ли
переводить его на русский язык как «субъект»?
Никакого отношения к нашему слову «субъект»
этот термин не имеет. Что значит «субъектум»?
То, что «суб» – под, что подброшено, подложено
под конкретное качество и свойство, которым обладает данная вещь, то есть это не только совокупность определенных свойств, но и носитель этих свойств. Так это же объект, а не субъект! Поэтому переводить латинское «субъектум»
русским «субъект» – безграмотно! Латинское
«субъектум» соответствует русскому «объект».
Вы спросите: ну а как быть с латинским «объектум»? А это то же самое, только с другой стороны. Приставка «об» указывает на то, что
вещь находится перед нами, мы ее как бы глазами своими чувствуем и руками

ощущаем. Так
что «субъектум» — это вообще объект сам по
себе, а «объектум» — это такой объект, который
дан нашим чувствам. Где же здесь личность?
Ни в латинском «субъектум», ни в латинском
«объектум» никакой личности нет.
Боже упаси переводить и латинское слово
«индивидуум» как «личность»! Укажите хотя
бы один латинский словарь, где говорилось бы,
что слово «индивидуум» может иметь значение
«личность». «Индивидуум» — это просто «неделимое», «нераздельное». Стол состоит из доски,
Ножек и т. д.— это делимое, а с другой стороны,
стол есть стол, сам по себе он неделим, он есть
«индивидуум». И стол, и любая кошка есть такой «индивидуум». Так при чем же здесь личность? «Индивидуум» — самый настоящий объект, только взятый с определенной стороны, и
больше ничего. Поэтому никакой личности при
6 А. Ф. Лосев 161объективном описании античного космологизма
я не нахожу.
Я нахожу материю, прекрасно, предельно организованную в космическом теле, и больше ничего. Никакой личности здесь нет. В каком-то
переносном смысле можно и цветок назвать личностью, и камень. Но как таковой ее нет. Особенно ясно это видно в моем тезисе X, где я рассматриваю субъективную сторону космологии,
которая должна же как-то указывать на черты
личности, а не просто на прекрасно организованное тело. Ничего подобного. Какие термины
говорят о личности? «Просопон». Что это такое?
«Прос» — приставка, указывающая на направление к чему-то; «он» — тот же корень, что и в
слове «оптический», то, что «видно». «Просопон» — то, что бросается в глаза, что видно глазами, то, что имеет вид, наружность. Почему
нельзя этот термин переводить как личность?
Потому что одному человеку свойственно несколько таких «просопонов». У Гомера читаем,
что Аякс, смеясь, наводил своими «просопонами» ужас на окружающих. Значит, не личность?
Личность-то у него одна! А что в таком случае
«просопон»? Либо выражение лица, либо просто наружность. И позднее во всей литературе слово «просопон» имеет значение «наружность».
Пиндар (V в. до н. э.) употребляет слово «просопон», когда рисует блеск наружный, внепший
вид. Только у Демосфера, а это не ранее IV в.
до н. э., я нахожу «просопон» в значении маски.
Маска божества делает того, кто ее носит, самим этим божеством. Это уже ближе к понятию
личности, но тоже еще только внешняя ее сторона.
162В позднейшей литературе уже говорят не о
маске, а об актере, играющем роль; его называют «просопон», то есть действующее лицо. Затем, в I в. до н. э., я нахожу понимание термина
«просопон» как вообще литературного героя.
Собственно говоря, до христианской литературы
не встретишь «просопон» в собственном смысле
слова как личность. В греческом языке на обозначение личности претендует еще термин «гипостасис» (русское «ипостась»). Только в позднейшей литературе появляется склонность понимать этот термин как «характер лица». Конечно, в христианстве, где в учении о трех лицах
говорится о трех ипостасях, каждое из них имеет собственное лицо, а это есть личность. Там
мы имеем сложную диалектику триипостасного
единства, единства божества, которое тоже объявлено как личность. Этого я здесь не касаюсь,
это не античная тема.
В античности же ни «просопон», ни «гипостасис» не имеют значения личности.
«Гипокейменон» тоже имеет свой смысл: «то, что находится под чем-нибудь», все равно — камнем
или деревом. «Носитель» — это и есть «гипокейменон». Этот термин получил

значение либо логическое, либо грамматическое. Грамматическое — это «подлежащее» в сравнении с
другими членами предложения. В логическом
смысле — это субъект суждения. Есть и юридическое значение — лицо, которое обладает известными правами и обязанностями. Конечно,
это ближе к понятию личности, хотя и не
вскрывает ее внутренней жизни, а затрагивает
лишь внешнюю сторону.
Все вышеназванные термины следует понимать по-античному, в космологическом смысле.
6* 163Все эти личности, личные свойства представляют собой эманацию, истечение звездного неба,
эфира, который находится наверху Вселенной.
Это — эманация космологического абсолюта.
Вы скажете: как же так? Стало быть, всемирная личность в данном случае есть лишь результат эманации мирового эфира, результат
эманации космологического принципа?
Личность рассматривается здесь не как чтото неразложимое; она сводима на процессы,
которые происходят в небе, но касаются также
и земли.
Тезис XI. Какая же действительность вырисовывается в результате такого космологизма? Здесь перед нами не объект, не субъект, но
нечто характерное для античного понимания
личности. Обратимся к основным категориям,
которыми располагают идеалистическое и материалистическое направления философии. На
первом плане стоит «логос». «Логос» — это и
слово, и мысль, но нигде и никогда это не значит личность. Слово «логос» лишь в христианстве стало означать личность. А огненный «логос» Гераклита? Или воздушный «логос» Диогена Аполлонийского? Или числовые «логосы»
пифагорейцев? Стоики учили о «семенных логосах», неоплатоники — о «логосах», которые
существуют в материи. «Логос» — понятие логическое, языковое и в то же время натурфилософское, обозначающее нечто материальное,
связанное с воздухом, с огнем, с землей, со всеми стихиями, которые признавались в античном мире. Но в античном «логосе» нет никакой
личности.
Второй термин — «идея», или «эйдос»
(сравните латинское «видео» — «вижу»). Здесь
164это только то, что видно. Могут сказать! это —
отдаленное значение корня, оно давно забыто.
Ничего подобного! У Платона мы читаем: мальчик хорош лицом, прекрасен, но если его раздеть, то его идея будет еще лучше. Как переводить такой текст? Я перевожу так. Мальчик
прекрасен лицом, но его фигура, его стан еще
прекраснее. Что такое здесь идея? «Стан», «фигура» совершенно не выходят за пределы физического ощущения. Таким образом, начинается
«идея» с видимого, чувственного, а когда доходит до видимого в мысли, то там тоже видимость
на первом плане. Этим античное понятие идеи
отличается от понятия идеи в немецком идеализме, где оно представляет собой абстрактную
логическую категорию. А в античности эта категория опять-таки восходит к космосу. И когда Платон утверждает, что его идеи существуют в небесном мире, то это значит, что он не
может представить свою идею вне вещи, пусть
это будет эфирная вещь, а все-таки она есть то,
что воспринимается либо чувственным, либо умственным взором.
Вот что такое «идея» и «логос» в античном
представлении.
Далее. Я говорю об общих областях проявления космологизма, а не просто о субъективных и объективных, то есть взятых вместе.
«Логос» не субъективен и не объективен. То
же самое относится и к «идее».
Греческий язык не имеет термина «чувство».
Когда я по-русски перевожу греческое «айстесис» как «чувство», то на самом деле это неверно. Это греческое слово означает чувственное

ощущение. Еще сложнее обстоит дело в латыни.
«Сенсус» — это не только чувственное восприя-
165тие. Здесь имеется корень, присутствующий в
славянском «осязать». «Сенсус» не просто чувственное ощущение, а ощущение осязания.
И оказывается, при помощи этого «сенсус» обозначается все духовное, все душевное — и чувство, и настроение, и намерение, и стремление,
и любые чувства, которые только можно себе
представить. Так и должно быть. Основа здесь
какая? Космологическая. А космос есть тело.
Поэтому и черты человеческой личности материальны и чувственны.
Итак, ни греческий, ни латинский язык не
имеет слова «чувство». А слово «эмоция»? Погречески — «айстесис», по-латыни — «сенсус».
И другие субъективные переживания относятся
сюда же. «Фантасия» — это не «фантазия» в новоевропейском смысле, а чувственный образ,
субъективный, но совершенно пассивный; это —
отражение чувственной вещи. Греческое «патос»
ни в коем случае нельзя понимать как русское
«пафос». «Патос» есть пассивное состояние души; это — своеобразный страдательный залог,
причем никакой болезненности здесь нет. Я бы
перевел «патос» как «претерпевание». Могут
сказать: ведь этого же мало. Неужели личность
сводится к одним физическим претерпеваниям?
А я спрошу: но разве мало того, что это исходит
от неба? Мало того, что это есть результат эманации, истечения небесного космоса? Мало того,
что это — излияние небесного эфира? Если вам
этого мало, тогда вам нечего делать в античной
культуре.
И еще один термин — «техне». Как его перевести? Это — «ремесло», искусство, не только
человеческое, но и божественное, космологическое. Космос — это тоже величайшая «техне».
166Значит, греки не различали искусство и ремесло? Но не следует подходить к античности с
рамками новоевропейского человека. Конечно,
художник другой эпохи будет обижен, если вы
назовете его искусство ремеслом. «Я не ремесленник, я художник»,— скажет он. А грек гордился тем, что он ремесленник! Вот этот внеличностный характер и лишает «техне» значения
такого высокого искусства, которое выше всякого
ремесла. Вместе с тем и ремесло лишается своего внешнего и слишком материального и бессодержательного значения. Ремесло — это одухотворенная, одушевленная вещь, оно не отличается от искусства. «Техне» — это, во-первых, ремесло, во-вторых, искусство и, в-третьих, наука.
Получается, что грек не отличает ремесла и искусства от науки? Да, потому что науку он понимает практически. Конечно, чистое умозрение
возможно, но это — абстракция. Реальная наука
не есть чистое умозрение, это всегда практика.
Поэтому научная «техне» недалеко ушла от ремесленной или от художественной «техне». Вот
какие выводы приходится делать, если всерьез
отнестись к античной культуре как к строящейся на принципах материально-чувственного
космологизма. На эту тему можно говорить
много.
«София» — мудрость, но имеются тексты, которые говорят о том, что «София» — это тоже
техническое умение. Разве не удивительно, что
когда Платон стал строить свой мир, то назвал
строителя «демиург»? А «демиургос» — это же
«мастер, плотник, столяр». И когда он начал
строить свой космос, то строил его как мастер.
Так что и в тезисе XI, где я рассматриваю космологизм с точки зрения объективно-субъ-

167ективной, тоже господствует внеличностный
принцип.
Наконец, тезис XII, в котором я хочу подвести итог.
Оказывается, основное представление о мире
у греков сводится к тому, что это есть театральная сцена. А люди — актеры, которые появляются на этой сцене, играют свою роль и уходят.
Откуда они приходят, неизвестно, куда уходят,
неизвестно. Впрочем, это известно: приходят они
с неба, ведь люди — эманация космоса, космического эфира, и уходят они туда же и там растворяются, как капли в море. А земля— это сцена, где они исполняют свою роль. Кто-то спросит: какую же пьесу разыгрывают эти актеры?
Отвечу: сам космос сочиняет драмы и комедии,
которые мы исполняем. Философу достаточно
знать только одно: что он актер и больше ничего.
Прибавьте к этому еще и то, что, согласно исследованию советского филолога А. А. Тахо-Годи,
наше понятие личности довольно часто выражается по-гречески термином «сома», а это есть
не что иное, как «тело». Значит, сами же греки
в своем языке раскрыли тайну понимания личности: это — хорошо организованное и живое
тело.
Вот в этом представлении как раз и проявляется огромный внеличностный характер космологизма, с одной стороны, а с другой — сказывается возвышенный, высокий, торжественный
космологизм. Поэтому не говорите, что мы тем
самым унижаем античность. Разве мало того,
что вы — порождение космоса, эманация эфира?
Если мало, то вам не следует заниматься античностью, так как вы подходите к ней с монотеистической точки зрения.
168Вот мои 12 тезисов.
Конечно, все это изложено в общей форме,
но я и говорю только о принципах античности.
Если желательны еще и подробности, то это значит желать от принципа того, что подчинено
этому принципу, то есть перейти к отдельным
слоям исторического процесса, к отдельным периодам античной культуры, но это уже совсем
другая тема. А эти 12 тезисов в виде первого
приближения к предмету кое-что все-таки дают.
Хочу сделать еще небольшое пояснение.
Античный человек свободен, и вместе с тем
он подчинен необходимости. Он космологичен,
внеличностен. Но я должен добавить к этому,
что античный человек — еще и рабовладелец.
Само рабовладение тоже безличностно, космологично, материально и чувственно.
Аристотель доказывает следующую теорию.
Все общее есть рабовладелец в отношении всего
частного. Если единичное подчинено общему,
значит, единичное есть раб, а общее есть рабовладелец. Таким образом, вся мировая система,
по Аристотелю, есть система рабовладельческая.
Рабовладение связано с чувственно-материальным космологизмом. Еще раз оговорюсь: все
сказанное сейчас выражено в общем виде; чтобы быть последовательно доказательным, нужно
об этом говорить отдельно.
В статье «История философии как школа
мысли» ' я показал, что понятие судьбы в античности — это понятие рабовладельческого общества. При этом речь шла о принципе. Если
же рассуждать конкретно, то нужно говорить
об отдельных периодах. Были периоды расцвета,
1 См. настоящее издание, с. 246—247,
169когда античный грек радовался светлым лучам,
исходящим из звездного неба, когда он молился
на восходящее солнце. В конце концов и античный человек стал чувствовать, что его система
слишком далека от личности и в этом смысле

слишком пустынна. Это создало возможность
для появления в дальнейшем, на развалинах античности, новой культуры, основанной на абсолютизации личности.
В связи с работой над многотомной историей
античной эстетики мне приходится уделять много внимания изучению неоплатоников, а это –
последняя и очень богатая философская школа
античности. Уже христианство стало государственной религией, уже гремели вселенские соборы, а небольшая группа языческих философов
создавала свою концепцию античности. Но дни
языческой античности были сочтены, и эти философы, глубоко понимавшие сущность античной философии, все-таки в конце концов пришли к выводу, что все это – пустыня. Почему?
Нет никого, раз нет личности, а есть только что.
Космос – это что, а не кто. Поэтому я бы так
сформулировал печальный и трагичный конец
этой замечательной античной внеличностной
культуры. Я бы сказал словами поэта нашего
века:
Я несусь и несу неизбывных пыланий
глухую грозу
И рыдаю в пустынях эфира.
Так кончились те светлые дни, когда человек
молился на звезды, возводил себя к звездам и
не чувствовал своей собственной личности.
170ФИЛОСОФИЯ АНТИЧНОСТИ
В ЦЕЛОМ И В ЧАСТНОСТЯХ
1. Традиционные предрассудки. Всякого,
кто приступает без предрассудков к ознакомлению с историей античной философии, удивляет
одно обстоятельство, которое скоро становится
привычным, но, по существу, требует решительного искоренения. Казалось бы, такое понятие,
как «античность», представляет собой нечто определенное и цельное. Но эта определенность
обычно ограничивается лишь кое-какими территориальными или хронологическими данными;
и всегда бывает очень трудно добиться ответа
на вопрос, что же такое сама античность.
а) Вошло в обычай, особенно в популярных
изданиях, ограничиваться только философией
от Фалеса до Аристотеля. Этот период иной раз
носит название «античная классика». Ведь эта
классика занимает всего каких-нибудь два столетия (VI–IV вв. до н. э.), в то время как вся
античная философия охватывает по крайней мере 1200 лет. Последние античные философы доживали свой век в VI столетии н. э.
Иногда такой подход мотивируется тем, что
первые два века, именуемые классикой, представляют собой расцвет античной философии,
создавшей в это время все самое значительное.
Получается так, что сразу начался расцвет, а
потом в течение целого тысячелетия был только упадок античной философии. И бороться с
таким предрассудком очень трудно. Приходится
доказывать, что начальный период античной философии – натурфилософия VI–V вв. до н. э.–
является только примитивом в сравнении с
последующим тысячелетием, что Платон и Ари-
171стотель только заложили фундамент для последующего философского развития и что субъективизм последнего тысячелетия античности
создал небывалые формы тончайшего философского развития, представленные к тому же огромным литературным наследием. От всей досократовской философии не осталось ни одного
цельного трактата, в то время как последние
века античности изобилуют множеством разнообразных трактатов, составляющих в общей
сложности несколько тысяч страниц современного печатного текста.

Такой вековой предрассудок в оценке античной философии появился, конечно, не случайно. Поскольку начиная с эпохи Возрождения
античность исследовалась по преимуществу
историками либерально-буржуазного направления, получилось так, что
послеклассический эллинизм разрабатывался гораздо меньше, а последние века античной философии вообще
признавались сплошь религиозными, магическими и упадочными и потому часто совсем не удостаивались внимания историков. Последняя по
времени античная философская школа, а именно
неоплатонизм, в целом почти совсем не изучалась вплоть до XX в. и была представлена лишь
в виде отдельных и дробных исследований.
С этой постоянной тенденцией — сводить античную философию только к периоду до Аристотеля включительно — необходимо решительно
покончить. Историк должен учитывать всю фактическую действительность независимо от своих
личных вкусов и интересов, учитывать решительно все исторические периоды.
Известно, например, что людоедство — ужасная вещь. И тем
не менее историки первобытного общества рас-
172сказывают о нем так же хладнокровно, как о
достижениях культуры начального периода человеческой истории. Зачем же нам в XX в. обеднять историю античной философии в зависимости от своих субъективных капризов и вкусов?
б) Имеется еще и другой, столь же обычный
предрассудок, бороться с которым тоже очень
трудно. О философии часто думают, что это такая наука, которая не имеет ничего общего с
другими науками, что ее нужно изучать в чистом виде, в отрыве от прочих наук и искусств,
в отрыве от общественной и политической обстановки, от техники и быта. То, что философия имеет свой собственный предмет, это ясно.
Но почему этот самостоятельный предмет должен изучаться в отрыве от всего исторического
процесса и сводиться на не зависимую ни от
чего логику? Здесь опять на первый план выступают субъективные вкусы и капризы некоторых историков философии.
Так как теоретическая философия есть вещь
достаточно сложная и понимается она разными
людьми по-разному, то всякий приступающий
к делу исследователь истории античной философии начинает засыпать нас разными фактами,
взятыми некритически и поражающими своей
пестротой. Иной раз рассказывается об общественно-политических взглядах того или иного
философа, а потом излагается его философская
теория; при этом остается неизвестным, какова
связь между тем и другим. Иногда же излагается одна теоретическая философия, а об ее общественно-политическом значении не говорится ни слова. Гераклита подчас изображают как
представителя античного рабовладения. Но что
рабовладельческого в гераклитовском первоог-
173не или в его логосе? Подобного рода вопросы
иной раз не приходят в голову исследователям
античной философии. Платона часто объявляют общественно-политическим реакционером.
Но что реакционного в диалектике «одного» и
«иного» в диалоге «Парменид», догадывайтесь
сами.
Из всех математических наук наибольшей
философской разработке подвергалась в античности геометрия. А почему? На этот вопрос иной
раз можно услышать такой ответ: математика
есть наука, не имеющая никакого отношения к
общественному развитию. Но пойти на подобного рода идеализм мы никак не можем. Таблица
умножения действительно не имеет никакого
отношения к тем вещам и событиям, которые
измеряются с помощью этой таблицы. Но невозможно допустить, что те или иные

математические методы появлялись в истории ни с того ни
с сего, без всякой связи с общим историческим
развитием. Современная наука уже давно может
объяснить присущий античности примат геометрии, исходя из глубочайших основ античной
культуры. И тот факт, что появление теории
бесконечно малых в XVII в. связано с выдвижением на первый план человеческого
субъекта и с соответствующими теориями бесконечного прогресса, начинают понимать уже многие.
Поэтому в настоящее время необходимо
твердо и решительно как формулировать своеобразие предмета философии, с тем
чтобы исключить возможность сведения его к чему-либо
иному, так и прочнейшим образом связывать
философию со всеми слоями исторического процесса и видеть в ней своеобразное отражение и
всех других достижений данной культуры. Без
174точной увязки философии с общим культурным
развитием невозможна никакая научная история философии. Ведь философия — это некоего
рода жизненная сила, а в отрыве от всех слоев
культуры, который часто наблюдается и в изложениях, и даже в исследованиях, философия
превращается в бессильную и безжизненную
абстракцию, то есть вообще перестает быть философией.
в) В поисках нутей построения истории античной философии как чего-то целого мы
столкнулись с отсутствием надежных связей истории
античной философии с учением об общественноэкономических формациях.
Марксистско-ленинская методология создает все необходимые условия для
установления философских и социально-исторических связей. Однако подход к этому
вопросу часто сводится у нас лишь к цитированию трудов основоположников
марксизма-ленинизма. Собственно говоря, это все тот же вопрос об общекультурных
связях истории философии, который мы только что поставили. Ведь,
касаясь учения о формациях, мы должны говорить не только об исторических периодах и не
только о периодах общественно-политического
развития. Речь должна идти особенно о социально-исторических сторонах
человеческого развития и, в частности, о сторонах социально-экономических.
Мы не будем здесь останавливаться на принципах, которые уже давно установлены. То, что
представление об общественно-экономической
формации должно лежать в основе всех историко-культурных изысканий,— это ясно, как и то,
что типы культурного развития несводимы к их
общественно-экономической основе. Но часто
И5остается совершенно невыясненным вопрос о
том, каким же именно способом общественноэкономическая основа связана с
бесконечно разнообразными областями культурного развития.
А ведь без решения этого вопроса рушится и все
наше представление об истории античной философии в целом.
Для нас теперь мало ограничиваться простым указанием на эту
общественно-историческую связь. Давно уже пора определить само
существо этой связи. В дальнейшем мы и попытаемся установить сущность этой
общественноисторической связи. Думается, что только после
достаточно ясной социально-исторической характеристики античной философии в целом мы
действительно сможем понять ее историю как
некую целостность. Ведь совершенство человеческого познания заключается в четком
разграничении вещей, в четком представлении структуры каждой отдельной вещи и в понимании
изучаемой области вещей как некоего рода единораздельной целостности.
Таким образом, история античной философии
как единораздельная целостность включает не
только учет решительно всех периодов ее развития и. не только учет связи
философии с другими сторонами исторического процесса, но и
четкое решение вопроса о ее социально-исторической сущности. Только тогда
история античной философии, несмотря на свою 1200-летнюю
протяженность, предстанет перед нами как
цельный лик, как единораздельная, живая и целостная историческая структура.

Начнем с обзора социально-исторических основ истории античной философии. Античная философия и эстетика развивались на основе двух
176общественно-экономических формаций — первобытнообщинной и рабовладельческой, которые
наличествовали в античности в виде разного рода причудливых и нелегко анализируемых переплетений.
2. Первобытнообщинная формация. Общий
очерк, а) Эта первая и хронологически более
ранняя формация основана на труде и вообще
на экономических отношениях только в связи с
приматом ближайших родственных отношений.
А так как ближайшие родственные отношения
являются здесь чем-то максимально понятным,
всегда обязательным и неопровержимым, то и
воззрения на природу и на весь мир сводятся в
основном к выдвижению на первый план родственных отношений. Весь мир представлял собою
в те времена универсальную родовую общину.
А это значит, что основной идеологией первобытнообщинной формации является мифология '.
б) То, что во времена первобытнообщинной
формации человеческое мышление в основном
является мифологией,— это как будто является
общепризнанным. Но в данном случае мы хотим
понять историю античной философии как целое.
А с этой точки зрения то, что обычно говорится
о происхождении античной мифологии, малоудовлетворительно. Ведь недостаточно засвидетельствовать тот простой факт, что в первобытные времена человек мыслил мифологически.
Важно установить, почему он мыслил именно
так. Принято считать, что своей мифологией человек хотел объяснить природу. Однако весьма
1 См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики.
Ранняя классика. М., 1963, с. 96—99.трудно допустить такую логическую
последовательность первобытного мышления, которая позволяла бы систематически одни факты объяснять другими фактами. И потом, что же это за
объяснение, если говорится, что Солнце — это
какой-то очень большой человек, который регулярно разъезжает по всему небу на огненной
колеснице, запряженной огненными конями?
Ведь это значило бы объяснить одно непонятное явление другим, еще менее понятным явлением. И вообще, всякое объяснение есть специального рода логический процесс. Но был ли
первобытный человек способен на такого рода
абстрактно-логические умозаключения? Объяснять такое универсальное явление, как мифология, исходя из определенного состояния мышления — это значит находиться в плену дурного
и чересчур абстрактного идеализма.
На самом деле мифология если и служит целям мыслительного обобщения, то отнюдь не в
первобытные, а в последующие века человеческого развития. Наделение природы человеческими образами — это вначале вовсе не результат мыслительного объяснения, а следствие того,
что в те времена человек вообще не мог мыслить
вне своих общинно-родовых отношений. Вся его
социально-экономическая и вообще социальноисторическая жизнь базировалась на этой безусловной понятности и всеобщности родственных
и вообще родовых связей. То, что вся природа
мыслилась мифологически,— это не могло быть
результатом развития абстрактного мышления.
Это было просто следствием родовых отношений, без которых вообще ничто на свете в те
времена не мыслилось. И можно только пожалеть, что в исторической науке, изучающей ми-
178фологию, так мало внимания обращается на общинно-родовую основу античной мифологии.
Но если признать, что общинно-родовые отношения вообще никогда не умирали в течение

всей античности (да еще большой вопрос, может
ли вообще человек избавиться решительно от
всяких общинно-родовых интуиции), то становится понятным многое в античности,
что обычно констатируется как факт, но для чего не
дается никаких социально-исторических объяснений.
в) Так, обычно думают, что античная культура — это весьма земная культура в отличие от
средневековья, преследовавшего в свое время
чисто духовные идеалы, в отличие от Возрождения, построенного якобы не на небесных, а на
чисто земных идеалах и потому нуждавшегося
именно в превознесении античности. В самой
общей и малорасчлененной форме думать так,
пожалуй, можно. Но откуда же такая сила античности, что она неизменно воскресает
и превозносится в течение целых веков? Это происходит только по одной причине. Человеку при всех
успехах его цивилизации и при любом торжестве рассудочных построений очень трудно забыть,
что у него есть родители и дети, что в течение
своей жизни он по рукам и ногам связан родственными отношениями и что родство
это отнюдь не случайное явление, а нечто весьма
глубокое и неискоренимое в человеческой, да и
во всей природной жизни.
В течение веков интенсивного развития человеческого интеллекта появилась склонность
забывать, что человек все же связан с обыкновенными, чисто материальными вещами, что
эти вещи имеют свою собственную физиономию,
179что эти вещи движутся, а если они мыслятся как
живые, то и движутся сами собой, то есть что
они часто самодвижны, что каждая вещь не сводится к своим свойствам, которые
могут принадлежать и другим вещам, но каждая вещь
имеет еще и носителя всех своих свойств, к ним
несводимого, и что в конце концов и весь мир в
своем предельном обобщении есть такая же
вещь — материальная, чувственная, несводимая
к своим отдельным проявлениям и в то же время живая, самодвижная и одушевленная.
Но позвольте, ведь это же и есть античное
мировоззрение; и очевидный метод такого мировоззрения — это, попросту говоря, не что иное,
как перенос вполне земных и родственных отношений на всю природу. Поэтому мы,
живущие в период крайнего развития, так сказать,
рассудочной цивилизации, не должны удивляться тому, что античные люди пределом всякой
истины и красоты считали самый обыкновенный космос, но только космос материальный,
физический, чувственный, одушевленный и вечно подвижный. Этот видимый космос был просто
звездным небом. А ведь это и есть перенос общинно-родовых отношений на всю природу. Мы
не будем удивляться тому, что в основе такого
космоса были идеи, причем не только у идеалистов, но и у материалиста Демокрита,
тоже называвшего свои атомы идеями. Ведь греческое
слово «идея» (того же корня, что и латинское
videre или русское «видеть») только и обозначало «то, что видно», все равно, глазами или умом.
Мы не будем удивляться и тому, что этот физический космос назывался богом. Ведь кроме
такого физического космоса в те времена вообще ничего не признавалось; а это значит, что
180космос ни от чего другого и не зависел, раз ничего другого не было. Космос зависел только от
самого себя, сам для себя был основой, сам себя
создавал и сам собою управлял, то есть тем самым создавал и все, что внутри него, и вечно
управлял тем, чем он сам фактически являлся.
Но ведь это же и значит, что такой космос был
для тех времен богом, и притом богом окончательным и абсолютным. А те отдельные

боги,
о которых говорила мифология, были только
принципами отдельных сторон все той же чувственно-материальной и единственно возможной
действительности космоса.
Вот почему античность никогда не могла расстаться со своими богами и вот почему мифология всегда играла в ней (и играла гениально)
настолько огромную роль, что этих античных
богов образованные люди не могут забыть в течение двух, а точнее сказать, трех тысячелетий.
Понимание мифологии, конечно, часто менялось.
Она трактовалась и художественно, и научно, и
аллегорически или символически, и философски,
и исторически. Но забыть об Аполлоне, Афине,
Юпитере, Марсе, Диане, Вакхе культурное человечество не может и до нашего времени.
А ведь все это уходит своими корнями в первобытнообщинную формацию.
г) Необходимо отметить еще и то, что столь
обычное для философии разделение идеи и материи целиком и полностью отпадает для античной мифологии. Это разделение появится после
перехода первобытнообщинной формации к другим ступеням социально-исторического развития. Но сама мифология, мифология в чистом
виде, буквальная и субстанциальная (а не переносная) , совершенно лишена противоположения
131идеи и материи. Если считать идею вещи ее
смыслом или назначением, то, конечно, идея
вещи и сама вещь будут различны. Но дело в
том, что в период первобытнообщинной формации не было и не могло быть никакого логического различия между идеей вещи и самой
вещью. Вещь, конечно, и в те времена определялась по происхождению своей идеей.
Но все дело в том, что тогда всякий род буквально понимался как именно род и все порождающее
буквально понималось как таковое, и то же самое надо сказать и о порождаемом.
Поэтому общее в ту эпоху — это родители, то есть отец и
мать; а порождение трактовалось в виде сыновей и дочерей, внуков, правнуков и вообще потомства.
Вот почему мы не будем удивляться, когда
Платон называет идею отцом, а материю — матерью и когда он возникшую из соединения
идеи и материи вещь называет сыном идеи и
материи. В своем «Тимее» он буквально так и
трактует построяемый им космос как божественного сына, поскольку для оформленного космоса требуется как материя, так и форма этой
материи, ее идея. Наши комментаторы и историки обычно обходят молчанием такого рода
суждения античных философов, считая их настолько глупыми, что тут и объяснять-то нечего.
Это — ложная позиция историка. Любой курьез
нужно уметь объяснить исторически, подобно
тому как всякий врач должен уметь объяснить
происхождение изучаемой им болезни человеческого организма. Мы должны во что бы то ни
стало объяснить этот курьез идеи-отца, материи-матери и порожденной ими вещи как реального потомства их реального брака. Подлинным
182объяснением для нас может быть только объяснение социально-историческое: это есть у Платона рудимент общинной идеологии. Вообще же
социально-историческое объяснение античного
платонизма очень сложно, как это мы пытались
показать в своем месте ', и оно далеко не сводится только к общинно-родовым пережиткам.
Но указанное нами суждение Платона, несомненно, уходит своими корнями в первобытнообщинную формацию.
д) Между прочим, от этого общинно-родового неразличения идеи вещи и самой вещи зависит еще одна особенность античной философии,
если понимать ее как нечто целое. Дело в том,
что если идея вещи — а это есть смысловая сущность вещи — и сама материальная вещь неразличимы, то это значит, что во всякой вещи мы
сразу и притом чисто материальным образом

видим ее идею и ее материю, ее внутреннюю
жизнь и ее внешнее проявление. Но такое единство сущности и явления есть выражение вещи,
го есть как раз то, чем занимается эстетика.
Ведь во всякой картине мы видим и ту внутреннюю жизнь, которая на ней изображена, и те
цвета и формы, которые привлекаются здесь
для изображения внутренней жизни. Мы видим
в картине не внутреннее и не внешнее только,
но и то и другое сразу и одновременно, взятое
в своей полной неразличимости. Различимостью
того и другого занимается наука эстетики. Но
само эстетическое восприятие не занимается
этим различением, которое могло бы только отвести его в сторону. Живописную картину по-
1 См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974, с. 219–234.
183нимают не только профессора живописи, но и
всякий достаточно развитой человек.
Таким образом, вся античная философия есть
в конечном счете не что иное, как эстетика. Эстетика – это и необходимое начало для философии, и необходимое ее завершение. И вся античная философия, уже отошедшая от первобытнообщинной формации и перешедшая от буквальной мифологии к рефлексии над нею, стала
заниматься в конце концов только одним вопросом, а именно вопросом о соотношении идеи и
материи. При этом навсегда осталось заметно
более или менее близкое значение и античной
философской идеи, и античной философской
материи. Это – негласный результат далеко не
всегда очевидного, но всегда удивительным образом интенсивного значения первобытнообщинной формации.
3. Примерный систематический обзор представлений данного периода. Об этих представлениях обычно говорится мало и скупо, и уж тем
более не говорится систематически. Однако история античной мысли в настоящее время достаточно изучена для изложения указанных
представлений в систематической форме. Конечно, подобный систематический анализ может
быть в настоящий момент только предварительным и примерным. Мы сейчас попробуем дать
эту систему именно в примерном виде, не с тем,
чтобы получить окончательные выводы, но с
единственной целью поставить вопрос и наметить пути его возможного решения.
И в широкой публике, и в учебниках, и даже
в самой науке об античности часто употребляются некоторые общие положения, которые в
конце концов отражают античную действитель-
184ность, несмотря на свою банальность, но которые далеки от необходимого историко-критического понимания предмета.
Мы, например, часто говорим, что античный
человек был близок к природе, а вот человек
нового и новейшего времени далеко ушел от
природы. Это звучит вполне правильно. Но что
такое природа, имеющая подобное значение для
античности, обычно не разъясняется. Часто пишут, что античные боги – результат обожествления природных явлений. Но что представляют
собой эти природные явления, тоже не говорится. А ведь такого рода суждение, несомненно,
имеет в виду не просто природу как таковую,
но и природного человека, поскольку античные
боги действительно отличаются чисто человеческими чертами. И как понимать это «обожествление»? Определять богов через обожествление
значит определять одно неизвестное при помощи другого неизвестного. Кроме того, тут явно
логическая ошибка idem per idem', когда одно
определяется не чем-нибудь другим, но путем
повторения свойств его же самого. Поскольку,
однако, природа в античности все же была на

первом плане в отличие от средневековья и нового времени, постольку и мы должны будем исходить из понятия природы, но только с намерением относиться к этому термину более критически.
а) Первобытнообщинная формация знает
вполне земного человека и коллектив людей,
связанных родственными отношениями. Это значит, что то мышление, которое возникнет в даль-
1 То же посредством того же (лат.); определение
через определяемое.
185нейшем под их влиянием, будет иметь своим
предметом: 1) материальную, то есть пространственно-временную, вещь, 2) живую, 3) одушевленную и 4) мыслящую и мыслимую, но
только в пределах родовых отношений. Назовем
эту особенность первобытно-коллективистического мышления общим термином — соматизм
(от греч. soma — тело). Живое и одушевленное
тело человека, мыслящего на основании, при помощи и в целях общинно-родового коллектива,—
вот основной предмет античного мышления, поскольку и насколько оно находилось под влиянием первобытнообщинной формации. Наличие
такого рода мышления можно наблюдать в античной философии (правда, в самой разнообразной и противоречивой форме) с самого ее начала. Но такой соматизм есть только первый
пункт нашего исследования.
б) В самом деле, если перед нами действительно подлинная вещь, которую мы воспринимаем внешними органами чувств, то она не
может являться в каком-то глобальном и нерасчлененном виде. Если мы ее действительно видим и слышим, то это значит, что она, во-первых, отличается от всякой другой вещи и, вовторых, способна так или иначе совмещаться и с
другой вещью и даже переходить в нее. Все
различают, например, четыре времени года. Но
все прекрасно чувствуют и знают, что эти времена года так или иначе переходят одно в другое, путем ли скачков или путем едва заметных
изменений. Отсюда еще две яркие особенности
античного мышления. Оно очень любит различать, отмежевывать, расчленять и противопоставлять. Когда в дальнейшем, в период рабовладельческой формации, античный ум начнет
186действительно дифференцированно мыслить, мы
часто будем свидетелями какой-то, можно сказать, схоластической страсти к
спорам, ко всякого рода расчленениям и уточнениям, страсти,
которая каждую минуту готова перейти в нечто
самодовлеющее. Даже величественный Платон
и тот любил поспорить и мастерски изобразить
для нас стихию античного спора. Аристотель в
своей «Метафизике» пишет целую книгу, посвященную объяснению терминов с разными значениями, то есть дает самый настоящий философский словарь. О том, что греки и римляне были
создателями всей мировой риторики, и говорить
нечего.
Однако вся эта страсть расчленять и противопоставлять существует в античности рядом с
такой же страстью объединять расчлененное,
сливать в одно нераздельное целое в попытках
разобраться во всех подобных типах становления, нерасчлененного и сплошного изменений, во
всякого рода непрерывности и, как мы теперь
сказали бы, континуальности.
Как видим, к числу основных особенностей
античного мышления, связанного с первобытноколлективистскими интуициями, нужно отнести
еще и 5) дискретность (прерывность, расчлененность) и континуальность (непрерывность,
нерасчлененность). Ведь это лишь в архаической мифологии все не только отличается от всего, но и переходит во все, все превращается во
все. И так как первобытный человек плохо различает субстанцию вещи и ее свойства, а свойства вещи всегда меняются и переходят одно в
другое, то и субстанции вещей для такого мышления тоже всегда способны переходить одна в

другую. Другими словами, здесь признается все-
187общее «оборотничество», всеобщая способность
любой вещи переходить в любую другую вещь.
Сказать, что в процессах изменения вещей
вовсе не сама вещь переходит в другую, а только
меняются свойства вещей,— это уже значит различать субстанцию вещи, которая всегда одна
и та же, и свойства вещи, которые могут сколько угодно меняться и быть разными.
Однако ясно, что при таком глобальном подходе к человеку, когда все люди трактуются лишь с точки
зрения их родства, везде и одинаково им присущего, не может устанавливаться
различие между субстанцией вещи (или человека) и ее внешними свойствами. Но
тогда необходимым образом возникает ощущение и всей природы с точки зрения полного превращения каждой из
составляющих ее вещей в каждую другую вещь.
А это и есть «оборотничество».
Поэтому не будем удивляться и тому, что в
дальнейшем будут признаваться такие элементы
(земля, вода, воздух, огонь, эфир), которые
сплошь переходят один в другой, или когда у
предметов будет оказываться такой идеальный
мир, который сплошным, совершенно континуальным образом переходит в мир вещественный,
а отсюда обратно восходит к своему идеальному
началу. Все подобного рода учения есть не что
иное, как теория всеобщего превращения, переведенная на язык рассудочных понятий.
в) Здесь, однако, следует сделать одно существенное добавление, которое
непосредственно вытекает из погружения вещей во всеобщую
дискретность и во всеобщую континуальность.
Если эта дискретность и эта континуальность
обязательно существуют везде и всегда, то, очевидно, они существуют и в каждой отдельной
188вещи. Каждая вещь и отделена от других вещей, представляя собою в этом случае нечто
единое и нераздельное, и в то же время есть нечто континуальное, то есть единство существует
в ней самой по-разному в отдельных ее моментах. Каждая вещь есть, таким образом, нечто
целое, которое, будучи единым и нераздельным,
все же присутствует во всех своих частях, хотя
везде по-разному. А если речь идет о живой и
одушевленной вещи, то ясно, что присущая ей
единораздельная цельность создает ее изобразительную форму, ее живое начертание,
ее физиономию, ее организм, данный вполне непосредственно и чувственно осязаемо.
Более того, поскольку такая вещь является живой, то есть определяет сама себя, двигается сама собою, то
такого рода самодвижный телесный организм,
обладающий своим собственным рисунком, есть,
очевидно, телесное изваяние, то есть произведение скульптуры. Следовательно,
указанная выше противоположность дискретности и континуальности есть только начало характеристики
живой и природной вещи как изобразительно
данной. Такая вещь необходимым образом еще
и 6) скульптурна.
Если первые четыре из указанных нами существенных признаков общинно-родовым
образом воспринимаемой вещи можно характеризовать как (I) соматизм, то 5-й и 6-й признаки,
очевидно, можно формулировать как (II) физиономизм, сначала в виде составляющих его
принципов дискретности и континуальности
(5), а потом вследствие телесной субстанциальности этих признаков и в виде
скульптурного их результата для каждой отдельной вещи (6).
189г) Необходимость других существенных признаков, которыми характеризуется природная
вещь в ее общинно-родовом восприятии, говорит
сама за себя. Ведь общинно-родовое восприятие
вещи фиксирует вовсе не только отдельные вещи. Речь идет именно об общине, о

родовом
коллективе, а не просто об отдельных взаимно
изолированных вещах. Все такого рода вещи
фиксировались в те времена только как проявление родового коллектива. Мы уже раньше сказали, что тогда решительно вся природа и весь
космос трактовались как универсальная общинно-родовая формация, в которой существуют не
просто вещи, но обязательно родители и дети,
деды и внуки, предки и потомки. Но это значит,
что мы должны формулировать еще и соотношение отдельно фиксируемых вещей, входящих в
космос, и самого этого космоса, взятого в целом.
И тут уже будет мало только категорий дискретности и континуальной текучести. Ведь все эти
процессы должны теперь рассматриваться не
просто в чистом виде, но уже как целенаправленные, а именно как направленные к тому,
чтобы из них образовался космос в целом.
Здесь сразу же становится видно, что телесная текучесть отдельных вещей получает космологическое содержание, но, конечно, такое,
которое все же не выходит за пределы материально-чувственной текучести. Наивысшая цель
и предельное обобщение всех отдельных внутрикосмических процессов не могут находиться вне
этих процессов. Будучи наивысшей целью и
предельным обобщением материально-текучих
вещей, космос уже поэтому не может быть чемлибо невещественным, нематериальным, сверхчувственным.
190
/Поэтому континуально-дискретное становление вещей, создающее в своем пределе космос,
является уже не просто абстрактно мыслимым
становлением. Такое становление в каждой своей точке уже содержит свою будущую цель.
И поэтому мы должны говорить здесь о самостоятельности такого становления (если оно
действительно несет смысловую нагрузку); и мы
здесь предложили бы поздний античный термин 7) генесиургия (от греч. genesis — становление, происхождение и ergon — дело, осмысленное свершение, работа). А так как подобного
рода реальная смысловая нагрузка этого становления заключается в его целевой направленности на возникновение космоса, то очевидно, что
в целях достижения полной ясности следует
здесь фиксировать еще и 8) телесиургию (это
тоже термин поздней античной философии, от
греч. teleos — цель и ergon — дело, свершение,
работа). И поскольку имеется в виду образование чувственно-материального космоса, то здесь
нельзя обойтись и без общего термина «космологизм».
Наряду с указанными выше общими категориями соматизма и физиономизма здесь, очевидно, возникает (III) группа существенных
признаков общинно-родового мировоззрения,
включающая три последние категории, которая
должна характеризоваться как предельно обобщенный соматизм, или соматизм космологический.
д) Итак, мы показали, что такое вещи и природа в их общинно-родовом понимании, а также
что такое рисунок каждой отдельной вещи, ее
физиономия и что такое возникающий отсюда
чувственно-материальный космос в целом. Оста-
191ется охарактеризовать (IV) внутреннюю жизнь
этого первобытного космоса. Думается, нет необходимости доказывать, что первобытный коллектив имеет самодовлеющее значение и что отдельные его члены только весьма относительно
и условно могут быть выделены из родовой общины, порождением которой они являются. На
самом деле только родовой коллектив и обладает
здесь самодовлеющим характером. Ему принадлежат средства и орудия производства.

Он распределяет трудовые процессы между отдельными своими членами. Наконец, он же является
единственным распределителем продуктов труда
своих членов.
Все это можно перенести и на космос в целом. Он тоже мыслится происходящим исключительно из родовых отношений. А так как в те
времена решительно все считалось вещественным, то именно земля понималась как мать всего
существующего, мать всех богов и людей. Она
порождает из себя прежде всего небо-Урана,
потом вступает с ним в брак; от этого брака
постепенно возникают боги и люди. Эти боги и
люди — только результат обобщенного представления о тех или иных сторонах космической
материальной действительности. Все, таким образом, рождается землей и возвращается в ту же
землю. В античности не боги создают мир, но
мир создает богов, и, говоря еще ярче, именно
земля создает всех богов и людей. Именно земля
есть мать всего, и притом не в каком-нибудь
поэтическом или переносном смысле, а вполне
субстанциально, т6! есть буквально. Всмотримся, однако, ближе в эту структуру общекосмической жизни, как она представлялась во времена первобытного коллективизма.
192Ясно прежде всего то, что вне родовой общины здесь ничего не мыслится, что она обнимает собою решительно все и что это все существует и само по себе, и во всех своих проявлениях. Если мы хотя бы ненадолго представим
себе в раздельно-понятийном виде тогдашнее
понимание общекосмической структуры, то нам
придется употребить (хотя и с определенной условностью) позднейший философский термин
«всеединство». Родовая община безраздельно существует везде и всем управляет, так что каждый член этой общины есть он сам; и в то же
время он есть не что иное, как одно из проявлений общего родового коллектива. Поэтому для
тогдашней космической структуры существенны
категории: 9) всеединство родовых отношений;
10) эманатизм для всего, что существует внутри
космической общины (от лат. emanatio — истечение, излучение, нисхождение); 11) возвращение всего появившегося из космической родовой
общины к ней же самой в силу указанного принципа всеединства; 12) вечное возвращение, поскольку космос, будучи живым организмом, вечно расцветает, вечно распадается, вечно погибает и так до бесконечности, что видно уже на
вечной смене времен года, на жизни отдельных
членов и поколений в родовой общине и что интуитивно мыслилось в те времена обо всем существующем. Частным случаем такого всеобщего циклизма является даже внешний вид самого
космоса, который состоит из звездного неба, земли посредине и такого же полушария под землей. Это 13) — шаровидность космоса. Интуиция шара и круга пронизывает решительно всю
античность; так, совершенной формой движения
является движение круговое.
7 А. Ф. Лосев 193е) Скептики могут сказать: позвольте, да
ведь это же вовсе не первобытный коллективизм, а очень развитая диалектика становления
в позднейших, уже чисто философских формах
идеализма или материализма. Совершенно правильно, это — самая настоящая диалектика. Но,
во-первых, она дана здесь отнюдь не мыслительно, отнюдь не философски и не научно, а пока
только чисто интуитивно, наглядно и непосредственно. Во-вторых, здесь действует не просто
интуиция вообще, но именно чувственная, своеобразная, вещественная интуиция. И в-третьих,
это не просто вещественная диалектика, но еще
и диалектика бесконечно расширенных общинно-родовых отношений.
Здесь важно то, что традиционные толкования первобытного коллективизма вовсе не учитывают того, что все позднейшие теории циклического всеединства коренятся

именно тут,
подготовленные и непосредственно пережитые
человеческим сознанием еще на этой стадии развития. Нечего и говорить о том, что все эти категории циклического всеединства были даны
тогда только в своей полной неразличимости.
Однако неразличимость двух или нескольких
моментов еще не есть их объективное отсутствие. И здесь чрезвычайно любопытно то, что
возникшая уже за пределами первобытнообщинной формации античная философия тщательнейшим образом охраняет эту всеобщую
неразличимость.
ж) Нам остается формулировать еще одну
особенность общинно-родового сознания, которая вытекает из того, что родовая община не
знает ничего, кроме себя, что она сама себя создает и сама собою управляет. Это – (V) само-
194обоснованность чувственно-материального космоса как предельного обобщения общинно-родовой жизни.
Казалось бы, раз все состоит из отдельных
вещей, это все и есть нечто такое, что вообще
во всех смыслах различимо. Но оказывается,
что это вовсе не так. Ведь родовая община обязательно охватывает собою и все, из чего она
состоит. В этом смысле она вполне неразличимо
присутствует решительно во всем. Вот в чем
разгадка этого упорного и неуничтожимого
стремления формулировать сверхразличимое
единство. Этой проблеме в позднейшей античной философии посвящены сотни, если не тысячи страниц. И это тоже есть в своей основе
не что иное, как признание самодовлеющего и
вездесущего принципа родовых отношений в
период первобытного коллективизма. Это –
14) сверхрефлективный характер первобытных
представлений о космосе.
Подобный сверхрефлективный характер первобытного мышления, конечно, не может оставаться без своей конкретизации. Но тут могли
быть только такая конкретизация и такое различение неразличимого, какие еще не обладают
чисто мыслительными и рассудочно формулированными понятиями. И поскольку исходное
различение, на котором базируется философская мысль, есть различение того, что есть, и
того, чем оно является, различение идеи и материи, то первобытное сознание и обладает такими различными моментами, которые различаются целостно, но отнюдь не с точки зрения
наличия в них противоположности идеи и материи. И такая форма различия, в которой еще
нет противопоставления идеи и материи, есть
7* (95не что иное, как 15) мифология, поскольку
единственно возможное различие действительности было возможно для тех времен только
как различие живых членов первобытной общины. Каждый такой представитель родовой общины, взятый в своем пределе, и есть не что
иное, как миф.
Боги, демоны, люди и неорганическая природа различны между собою, но для них вовсе
не характерно различие идеи и материи. Все
существующее было в те времена одинаково
идеально и материально, поскольку сама родовая община тоже одинаково и материальна, будучи системой родовых отношений, и идеальна,
поскольку она основана сама на себе, а не на
чем-нибудь другом, да и ничего другого для нее
вообще не существует. И все реальные факты
исторической действительности в этом отношении говорят только об одном: миф одинаково и
материален, и идеален. Потому-то в последующие времена он будет казаться фантастикой и
чудом. Ведь все идеальное дано в нем вещественно, субстанциально, целиком

материально и
целиком зримо физическим зрением. Поэтому в
дальнейшем, когда в мифе разрушится это тождество идеального и материального, он будет пониматься только относительно, условно и переносно. Само это
противоположение идеи и материи есть уже результат гибели мифологии,
понимаемой буквально, а не метафорически.
Эти две особенности общинно-родового космоса, то есть его сверхрефлективность и, с другой стороны, его мифологичность, являются, повидимому, завершающей характеристикой всех
первобытных космических представлений вообще, включая не просто представление о космосе
196в целом, но и его внутреннюю жизнь. Мифы —
это внутренняя жизнь чувственно-материального космоса в его общинно-родовом понимании.
И самое главное, здесь перед нами не только
внешняя и не только внутренняя жизнь космоса, но его самообоснованность, его ни на что
другое не сводимый абсолютизм.
4. Заключение. Подводя итог всей этой характеристике общинно-родового мировоззрения,
напомним еще раз, что предлагаемый нами здесь
обзор существенных его признаков является
пока еще примерным, в достаточной степени
условным и предварительным. Но относительно
общинно-родового мировоззрения говорится
обычно так мало и так невнятно, что мы решились хотя бы некоторые относящиеся сюда тезисы сформулировать по возможности точнее,
так, чтобы их можно было просто перечислить.
Это отнюдь не конец исследования, а только его
начало, да и то предположительное.
Так, первобытнообщинная формация чувствуется в античной философии решительно всюду, с ее начала и до ее конца. Но это только
одна стихия античной философии. Как известно,
античная философия развивалась в течение рабовладельческой формации. Это совсем другая
стихия античной философии. Но если ставить
задачу целостного изучения ее истории, то, очевидно, рабовладельческие корни античной философии тоже требуют самой серьезной разработки, тем более что при всей богатой разработке истории античного рабовладения у нас еще
нет достаточно убедительных выводов, необходимых для понимания связи античной философии и истории античного рабовладения. Здесь
же мы хотим установить только одно: как бы
197ни была сложна последующая античная философия, ее исходные корни уходят в первобытнообщинную формацию.
ФОРМИРОВАНИЕ
МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЙ
КУЛЬТУРЫ МЫШЛЕНИЯ 1
— Как вы, Алексей Федорович, назвали бы
тот метод истории философии, который, по-вашему, полезнее всего для критического освоения
наследия прошлого и выработки нашей научной
диалектико-материалистической теории и, следовательно, марксистско-ленинской истории философии?
— Философия есть учение об отношении Я
и не-Я, или, что то же, отношение между идеальным и реальным, между мышлением и бытием. Чтобы знать, например, каково отношение
между величинами, необходимо знать: 1) что
такое каждая из этих величин, взятая в отдельности, 2) что нового дает отношение между величинами в сравнении с этими величинами,
взятыми в отдельности, 3) каковы типы этого
отношения и каково их становление (борьба
или согласие). А для успешного применения
марксистско-ленинской теории в истории философии мы должны в первую очередь изучать
терминологию, затем — и это самое главное —
историю этой терминологии. Когда вы изучите
историю какого-нибудь термина, у вас тут же
возникает намерение построить и свой собственный соответствующий термин. Из

сопостав-
1 Ответы А. Ф. Лосева на вопросы проф. Д. В. Джохадзе.
198ления терминов вы и получаете шкалу для собственной терминологии.
— Но ведь это должны быть какие-то очень
важные и очень глубокие термины? Приведите,
пожалуйста, примеры.
— Я приведу вам даже и не пример, а скорее какое-то небывалое явление из области античной философии. Оказывается, греческий
термин «логос» в одинаковой степени относится как к мышлению, так и к языку. С одной
стороны, это — «мысль» и все связанные с ней
категории мысли (понятие, суждение, умозаключение, доказательство, наука и вообще любая
мыслительная категория). С другой же стороны,
это «слово» и все связанные со словом категории (язык, речь, разговор и все грамматические
категории). В Европе нет другого такого языка, в котором мысль и ее словесное выражение
обозначались бы совершенно одинаково. Конечно, греки очень любили чистую мысль, еще
дословесную или бессловесную, но она была для
них только предварительной и необходимой абстракцией, с тем чтобы с привлечением и всех
других сюда относящихся абстракций в конце
концов получить логос как нечто цельное.
Древние греки прославились также и своей любовью к слову, к разговорам, ко всякого рода
спорам, доходившим до бесконечных прений и
даже болтливости. Но эта любовь к словам
была только частностью их мировоззрения, для
общего же мировоззрения мысль и слово были
одно и то же. Такая словесная мысль всегда
была образной, картинной, как бы смысловым
изваянием обозначаемых мыслью вещей; а соответствующим образом понимаемое слово
всегда необходимо оказывалось мыслительно насы-
199щенным и как бы словесным сгустком мысли.
Да, да, да! Тут-то и коренится тот стихийный
греческий материализм, о котором мы часто
говорим, но который редко представляем себе
в подлинно греческом и, я бы сказал, в художественно изваянном виде.
— Позвольте, а разве не может быть другого отношения между мыслью и словом и разве в других языках нет такого же соотношения
мысли и слова?
— Вы задали прекрасный вопрос, свидетельствующий, что вы стали на правильный путь использования истории философии для
построения своей собственной философии.
Я вам уже сказал, что так дело обстоит только
в греческом языке. Если же вы хотите знать,
как обстоит дело в других языках, то вон у меня — целый шкаф словарей.
Пожалуйста, изучайте языки, и вы сами найдете ответ на ваш
вопрос. Что же касается меня, то я хотел бы
только продолжить то, что начал. В учебниках
и диссертациях вы читаете, что впервые о логосе учил Гераклит и что логос у него — это
просто закономерность вещей. А известно ли
вам еще и то, что логос у Гераклита тождествен с мировым огнем, из которого путем сгущения и разрежения происходят все вещи? Вы
вот говорите, что, по Гераклиту, душа глубже
всего и не имеет предела. А не угодно ли вам
будет узнать, что, по Гераклиту, душа есть испарение. Так спрашивается: как же это можно
было объединять глубины душевной жизни с
пониманием сущности души как самого обыкновенного испарения? Как я решаю этот вопрос
для себя, сейчас не важно, а важно то, что вы
теперь сами должны будете изучать, и что та-
200кое огонь у Гераклита и у других греческих
авторов, и что такое испарение, и что такое

душа, и что такое гераклитовский «логос души»,
ведущий нас к ее глубинам. Не может быть,
чтобы после такого рода исследований вы не
поставили перед собой вопроса о том, что же
такое в конце концов греческий огонь, и что
такое греческая душа, да и вообще материальные стихии, и что такое вообще душа.
— Но правильно ли будет сводить историю
философии к исторической терминологии?
— А я и не свожу философию к системе
терминов. Философия есть мировоззрение, а
термины, без достаточно хорошего освоения которых всякая философия просто
непонятна, являются выражением только отдельных моментов мировоззрения. И еще
вопрос, что у нас получится, если мы все отдельные термины данного философа
сведем к одной его основной
проблеме и к методу ее решения. Вы вот думаете, что учение об идеях впервые ввел
Платон. А я считаю, что не Платон, а Демокрит,
живший одновременно с Платоном и называвший свои атомы тоже идеями. Да и вообще
это
остается весьма трудным вопросом, кто у кого
и что именно тут заимствовал, Платон у Демокрита или Демокрит у Платона. По
Демокриту,
атомы — это тоже боги; и они у него настолько
вечны и неизменны, что отличаются от обыкновенных богов только отсутствием
сознания. Но
на деле они даже выше всякого сознания, ибо
именно они его порождают. Вы говорите, что
Аристотель критикует Платона за введение им
в философию такого ненужного и вредного
предмета, как изолированная от вещей идея.
А я вам скажу, что впервые вовсе не Аристо-
201тель, а именно Платон счел полной бессмыслицей утверждение идей, существующих
независимо от вещей. Так кто же у кого заимствовал
учение о бесполезности изолированных идей,
Платон у Аристотеля или Аристотель у Платона? Судите сами. Разрешить такого рода
вопрос
можно только при условии точного установления разницы между Платоном и
Аристотелем,
то есть в первую очередь разницы в употребляемой ими терминологии. Об Эпикуре
многие говорят так, что остается непонятным, признает
ли он богов или отрицает. Многие просто считают его принципиальным атеистом.
Действительно, боги Эпикура не вмешиваются в мирские дела. Но они не только
существуют. Они
даже состоят из атомов, только более тонких,
чем атомы, из которых состоит мир. Они и едят,
и выпивают, и даже говорят между собой погречески. А то, что они ничего не
делают для
мира, так это только признак их барства. И вообще это идеальные эпикурейцы, для
которых
на первом плане удовольствие. К. Маркс прямо
говорит, что эпикурейские боги — это самые настоящие «пластические боги
греческого искусства» '. И вообще, точное терминологическое
исследование эпикурейских текстов дает такие
неожиданные результаты, что остается только
развести руками при мысли о множестве диссертаций по Эпикуру, не имеющих ничего
общего с подлинными эпикурейскими текстами.
— Вы уже углубляетесь в историю философии. А нас с вами в этом разговоре
интересует
не сама история философии, но то, что после
критического ее освоения она дает для построе-
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 40, с. 174.
202ния нашей собственной философии. Поэтому вы
лучше скажите, какой мы для себя-то должны
сделать вывод из всей этой путаницы между
Платоном, Демокритом, Аристотелем и Эпикуром?
— Я вам скажу, что это дает для нас самих
или, по крайней мере, для меня самого. Я исследовал термин «идея» в греческой
философии
систематически и даже статистически. Найдя

несколько десятков смысловых оттенков этого
термина, я пришел к выводу, что за всеми этими вековыми спорами греческих философов об
идеях кроется одно, самое простое незатейливое,
самое здравомыслящее и обывательское представление, а именно, что вода замерзает и кипит, а идея воды не замерзает и не кипит. Кто
больше всего сделал по этому вопросу из названных вами греческих философов, это действительно вопрос чисто исторический, а я еще
не настолько проник в историю, чтобы состязаться с этими философами. Я только забочусь
о нашем теперешнем моменте. А для нашего
теперешнего момента важен тот вывод, что идея
воды не замерзает и не кипит. И когда я, растолковавши это своему собеседнику, спрашиваю
его, как же он может отрицать существование
идеи, он сразу становится чистым платоником и начинает клясться и божиться, что он
никогда и не думал отрицать существование
идеи и что идея, им проповедуемая, конечно,
тоже обладает объективной значимостью или,
по крайней мере, объективной целенаправленностью и что, не имея никаких объективно направленных идей, нельзя было бы и планировать действительность. Так прав я или нет?
— Ну, насчет воды и ее идеи я тоже с вами
203согласен. Но дело ведь не в этом. Дело в том,
какое отношение существует между идеей и
материей, что тут именно действует и па что
именно действует.
— Вот-вот, прекрасно. Ваш вопрос как раз
и свидетельствует о том, что вы хорошо усвоили мою мысль об истории философии на службе нашей собственной философии и продолжаете двигаться в той плоскости, которую я вам
предложил. Только я думаю, что последний из
заданных вами вопросов повлечет за собой еще
много других, тоже необходимых и тоже насущных, вопросов. Ставить и решать эти вопросы в
нашей краткой беседе нет ни возможности, ни
необходимости. А вот что история философии
есть школа для нашей собственной философии,
в этом мы с вами вполне согласились.
— В этом — действительно. Однако мне все
же остается не совсем понятной ваша квалификация истории философии как истории философских терминов. Не оторвемся ли мы здесь от
изучения того или иного философа в целом и не
потеряем ли то, что он дает для нашей собственной философии?
— Размышления о терминологии — только
начало. Если его продолжить, то я сейчас же
предложу вам три необходимые характеристики
историко-терминологического метода.
Во-первых, историки философии очень часто грешат большой поспешностью в получении
общего вывода. Возьмите греческий философский термин «докса». Обычно переводится у
нас ничего не говорящим словом «мнение».
В учебниках пишут, что это есть та область человеческих представлений, которая весьма неопределенна и текуча в сравнении с чистым
204мышлением, но она уже есть некоторого рода
обобщение в сравнении с неопределенной текучестью чувственных данных. Мне не раз приходилось сталкиваться с необходимостью устанавливать точное значение этого термина. И вот
даже на текстах одного Платона (о других философах я уже и не говорю) я убедился, что
решающим принципом в данном случае является только контекст. В одних случаях «докса»
трактуется настолько близко к чистому мышлению, что делается от него почти неотличимым.
А в других случаях этот термин настолько близок к области самого элементарного чувственного ощущения, что вполне разделяет его текучесть, его неопределенность

и невозможность
выразить с его помощью какое-либо логически
явное суждение. Я вас спрашиваю: как прикажете понимать такую «доксу» и как переводить
этот термин на русский и другие современные
нам языки? Но «докса» здесь только пример.
А вот на том, что контекст для каждого термина есть решительно все, я буду настаивать.
Правда, это будет значить лишь то, что люди,
не знающие древнегреческого языка, не имеют
никакого права заниматься древнегреческой
философией.
Во-вторых, решительно невозможно, бесцельно и бессмысленно заниматься
историкотерминологическим исследованием для тех, кто
тут же не ставит еще и другую проблему, а
именно проблему соотношения данного термина
с основной философской моделью данного мыслителя. Вы должны согласиться со мной, что
эти философские модели слишком часто трактуются у нас некритически, на основании ходовых
ярлыков и непроверенных предрассудков. При-
205веду один поразительный пример. Что Платон
идеалист, это верно, и об этом знают все. Но
кто знает то уже филологическое обстоятельство, что сам термин «идея» у Платона
встречается очень редко и для него совсем не характерен, что под «идеями» он почти всегда понимает
не что-нибудь трансцендентное, потустороннее,
запредельное, а нечто такое, что к этому не
имеет никакого отношения. Это у него и фигура
человеческого тела, и внутреннее состояние человеческой психики, и категория
натурфилософии, и просто формально-логическая общность.
Самое оригинальное свойство платоновского
текста заключается в том, что термин «идея»
Платон понимает просто как метод осмысления
вещи, или, точнее, метод смыслового конструирования вещи. Правда, свои «идеи»
Платон относит и к мифологической действительности.
Но ведь тогда это уже означает, что Платон вышел за пределы философского
определения термина. Вот теперь и судите сами, как же нам
понимать основоположника мирового идеализма, у которого философский термин
«идея» почти отсутствует. Вы мне не возражайте, потому что все соответствующие тексты из Платона
я выписал в исчерпывающем виде и произвел
их статистический анализ. Вы лучше скажите,
можно ли изучать терминологию философа без
учета всей его философской системы, как порождающей необходимость того или иного понимания данного термина?
— Но что вы понимаете под философской
системой, которая является порождающей моделью для каждого термина?
— Только не сумму отдельно взятых терминов. Я, например, нашел, что такая философ-
206ская модель у Платона отличается необычайной
напряженностью, даже драматизмом, что его
«идеи» обладают и трагическим, и комическим
характером и что исследование «идей» подобно
охоте за зверем, что их социально-историческая
значимость отражает в себе кризисную социально-политическую обстановку идущего к падению классического полиса. Другими словами,
философская система любого мыслителя прошлых времен должна рассматриваться нами не
только систематически-понятийно, но и стилистически-художественно, если не прямо мифологически или символико-мифологически, а также исходя из
социально-политических предпосылок. Вот тогда-то и будет чему поучиться у философов прошлых времен. Вот тогда-то и нам
самим захочется тоже создавать определенный
стиль нашей собственной философии, а не только ее понятийную систематику.
Другими словами, для нашего собственного философского развития необходимо
изучать точную терминологию главнейших философских систем прошлого,
находить в ней то единство, которое возникает

как результат уже единой и неделимой философской системы, и, наконец, изучать эту философско-систематическую модель как отражение еще более высокой и общей модели, а
именно модели социально-политического, культурно-исторического и вообще народного развития. Только тогда мы сумеем осознать свою
собственную философскую потребность в ее отличии от прежних времен и только тогда сумеем дать этой потребности необходимое для нее
логическое оформление. А иначе мы окажемся
в изолированном положении, нам не с чем будет себя сравнивать.
207— Я вас понимаю. Но в ваших словах намечены такие большие требования, которые могут смутить любого непосвященного и которые
необходимо было бы выразить как-то кратко и
ясно. Как вы советуете поступить в данном
случае?
— Вы сейчас коснулись действительно
очень важного и необходимого вопроса, без ответа на который трудно будет вообще пользоваться историей философии для выработки собственного мировоззрения. Здесь я вам должен
сказать об одном моем постоянном методическом правиле, а именно: пока я не сумел выразить сложнейшую философскую систему в одной фразе, до тех пор я считаю изучение данной системы недостаточным. Приведу два-три
примера. Всю досократовскую философию я понимаю так: нет ничего кроме материальных
стихий, и потому нет ничего такого, что могло
бы ими двигать; следовательно, они движутся
сами собой, то есть являются живыми. Всего многотрудного и бесконечно разнообразного Платона я выражаю в одной фразе, которую уже привел выше: вода замерзает и кипит, а идея воды
не замерзает и не кипит, то есть вообще не является вещественной. Всего Аристотеля свожу
к следующему принципу: идея вещи отлична от
самой вещи, но она есть динамически-энергийная, и притом ставшая в результате ее определенного творческого развития «чтойность». Ведь
идея вещи у Аристотеля есть то, что отвечает
на наш вопрос: что это такое? А так как это
«что» он сопровождает грамматическим артиклем, то это значит, что здесь речь идет именно
о «чтойности», причем остановившейся в результате своего развития, чтобы можно было сфор-
208мулировать ее смысл. Указанное мною методическое правило можно применять не только к
философским системам, взятым в целом, но и к
отдельным моментам, так как иначе историкофилософский предмет окажется слишком сложным и недоступным для наших теоретических
выводов. Да и вообще к ясности, выраженной в
одной фразе, должны стремиться изучающие
историю философии на каждой самой малой
ступени этой науки.
В заключение могу привести пример, как
переживается ясность трудной философской
теории в нагляднейшей и конкретнейшей форме. Как известно, диалог «Парменид» Платона
относится к числу самых сложных текстов во
всей мировой философской литературе. Здесь
дается диалектика «одного» и «иного» с точки
зрения восьми логических позиций. Однажды
две аспирантки Московского университета, долго изучавшие текст «Парменида» и в конце
концов овладевшие им, захотели «протанцевать»
всю эту диалектику, причем одна аспирантка
изображала «одно», а другая — «иное». И эти
восемь логических позиций «Парменида» действительно являются сюжетом для самого настоящего танца. Вот как я понимаю историко-философскую ясность, вот как делаю для себя из
этого теоретические и практические выводы.
— Это мне ясно. Но теперь сам собою возникает вопрос о значении
историко-философской науки для выработки нашего собственного
мировоззрения. Если можно, пожалуйста, расскажите об этом поподробнее.

— Могу вам рассказать об этом не только
поподробнее, но и с формулировкой относящихся сюда тезисов в систематическом виде.
2091. Школа мысли. Школа мысли заключается
не в умении оперировать внутренними элементами мысли, но в умении осмыслять и оформлять ту или иную внемыслительную реальность,
то есть такую предметность, которая была бы
вне самой мысли. Аналогично: математикой
владеет не тот, кто знает лишь ее аксиомы и
теоремы, но тот, кто с их помощью может решать математические задачи.
2. Школа философии. Школа философии тоже не есть только умение оперировать внутренними элементами самой философии, то есть понятиями, суждениями и умозаключениями, но
умение применять весь этот мыслительный аппарат к той предметности, которая находится
за пределами мысли. А так как последнее есть
умение делать предельные обобщения и формулировать предельно данные единичности, то и
предмет философии должен представлять собою
картину перехода от одного обобщения к другому между предельно общим и предельно единичным предметом.
3. Природа, общество, культура. Предметом
мысли и философии являются природа, общество и человеческое мышление. Однако, будучи
предметом философии, они должны быть предметом как предельно общего, так и особенного,
а также единичного. Но природа и общество,
взятые в своей предельной данности, сливаются
в то целое, которое нужно назвать культурой.
Культура есть не просто природа, но такая природа, которая обрабатывается и развивается
общественно. И культура есть не просто общество, но такое общество, которое развивается в
определенных природных условиях.
4. История философии на службе истории
210мысли. Школа мысли, желающая использовать
для себя историю философии, должна уметь
применять мыслительный аппарат к культуре,
находя и в ней такие единичные оформления,
которые возникают как результат предельной
обобщенности, а с другой стороны, такие предельные обобщенности, которые
являются законом возникновения и получения всего единичного. Другими словами, история философии,
если ее всерьез привлечь для школы мысли,
может быть только философией культуры.
5. Философия культуры как принцип преобразования действительности. Предельная общность является самой собою не тогда, когда она
отделена от единичного, но тогда, когда она является законом возникновения единичного.
Единичное является самим собой не тогда, когда оно отделено от общего, но тогда, когда оно
является результатом частичного функционирования этого общего. А так как философия
культуры основана на указанной выше диалектике общего и единичного, то это значит, что
она есть принцип преобразования действительности. Кто владеет школой мысли, тот владеет
школой философии. А кто владеет школой философии, тот владеет философией культуры. Но
тот, кто владеет философией культуры, тот умеет не просто созерцать, но преобразовывать
действительность, чего совершенно справедливо
требует марксистское учение.
6. Недостаточность понимания философии
как учения об отношении мышления к бытию.
Мышление, об отношении которого к действительности трактует философия, есть не просто
мышление, но мышление предельно обобщенное.

И действительность, об отношении которой к
211мышлению трактует философия, есть не действительность вообще, но предельно обобщенная
действительность. Наконец, и отношение между мышлением и действительностью в философии не есть отношение вообще, но предельно
обобщенное, то есть смысловое, отношение.
Мысль о действительности есть не что иное, как
установление смысла действительности.
Мышление отражает действительность, но
действительность, как это блестяще доказал
В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме», бесконечна. Следовательно, если действительность есть вечное развитие и самопреобразование, то и мышление, если оно всерьез
есть отражение действительности, есть тоже вечное развитие и самопреобразование.
Действительность есть вечное саморазвитие. Следовательно, и мышление, если оно всерьез есть отражение действительности, тоже есть вечпое
саморазвитие. Действительность есть не только
система законов и отношений, но и носитель
этих законов и отношений. Следовательно, мышление, если оно всерьез есть отражение действительности и имеет смысловой характер, тоже
должно иметь своего носителя. Но, как уже говорилось, мышление есть смысловое отражение
действительности. Следовательно, должен существовать и специфический носитель этих
смысловых законов и отношений действительности. Такой носитель есть человеческое Я.
И следовательно, философия не есть лишь механическое установление отношения между
мышлением и бытием, но установление отношения между мыслящим Я и не-Я, то есть объективной действительностью. Но отношение Я и
не-Я совершается только в культуре. Следова-
212тельно, оно достигает своего предельного обобщения только в культуре.
7. Я как деятель культуры есть такое Я,
которое имеет своей целью практически преобразовать всякое не-Я. Такое Я,
которое не способно переделывать не-Я, не есть деятель культуры; а без этого невозможна ни философия
культуры, ни школа философии, ни школа мысли вообще.
Если подвести итог всему тому, что я сказал, сформулировав этот итог в одной фразе, то
у меня есть одна такая формула. Она гласит,
что и сама действительность, и ее усвоение, и
ее преобразование требуют от нас определенного образа мышления. Нельзя
воспринимать действительность без всякой ее интерпретации и
нельзя переделывать действительность, не имея
о ней никакого идейного представления. Я привык думать, что всякая разумная практика
должна быть пронизана теорией, а всякая разумная теория должна быть пронизана практикой. Теория для меня — это символ практики, а практика — это символ теории, то есть
здесь мы имеем дело с диалектикой теории и
практики.
— Это вы очень хорошо сказали. Но вы же
сами понимаете, что учение о символе в том
«прагматическом» смысле слова, в каком вы говорите, это ведь тоже целая теория. Не можете
ли вы сказать несколько слов о вашей теории
символа? Я попросил бы вас сформулировать
теорию символа тоже в кратких тезисах. Мне
нужны краткость и понятность, но в то же самое время и системность. Слишком уж много
было всяких разговоров на тему о символе.
Дайте мне какую-нибудь прочную и определен-
213ную нить для размышлений о символе, чтобы
я мог иметь твердый критерий оценки всех этих
бесчисленных разговоров, которыми всегда полна литературная теория.
— Что ж, вы правы. Попробую сейчас рассеять ваши сомнения в области теории символа;
и позвольте сделать это опять-таки в кратких,

но последовательных тезисах.
1. Символ есть функция действительности.
Символ есть отражение или, говоря более общо,
функция действительности, способная включать
в себя бесконечный ряд членов, как угодно
близко или далеко отстоящих друг от друга и
могущих вступать в бесконечно разнообразные
структурные объединения.
2. Символ есть смысл действительности.
Символ есть не просто функция или отражение
действительности и не какое попало отражение
(механическое, физическое и т. п.), но отражение, вскрывающее смысл отражаемого. При
этом такое отражение в человеческом сознании
является вполне специфическим и несводимым к
тому, что отражается. Но эта несводимость к
отражаемому не только не есть разрыв с этим
последним, а, наоборот, представляет собой
лишь проникновение в глубины отражаемого,
недоступные внешнечувственному их воспроизведению.
3. Символ есть интерпретация действительности. Поскольку символ есть отражение действительности в человеческом сознании, а сознание это вполне специфично, то и символ
оказывается не механическим воспроизведением
действительности, но ее специфической переработкой, то есть тем или иным ее пониманием,
той или иной ее интерпретацией.
2144. Символ есть сигнификация (обозначение)
действительности. Поскольку символ есть отражение действительности в сознании, он должен так или иначе ее обозначать. Следовательно, символ действительности всегда есть еще и
знак действительности. Чтобы отражать действительность в сознании, надо ее так или иначе
воспроизводить, но всякое воспроизведение
действительности, если оно ей адекватно, должно ее обозначать, а сама действительность должна являться чем-то обозначаемым.
5. Символ есть преобразование действительности. Символ есть отражение действительности и ее обозначение. Но действительность вечно движется и творчески растет и развивается.
Следовательно, и символ строится как вечное
изменение и творчество. Без системы реальных
и действенных символов действительность продолжала бы быть для нас непознаваемой стихией неизвестно чего. Теория символа поэтому
есть только частное выражение общей теории
познания, идущего от живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике,
как показал В. И. Ленин. Наилучшим и простейшим примером реального и живого символа
(а не мертвого и пустого знака) являются серп
и молот, входящие в советский государственный
герб. Но это — предельное обобщение символа,
в сравнении с которым возможно бесконечное
количество и всяких других символов, выявляющих собою разную степень символизации,
вплоть до символов в обычном литературоведческом или банальном смысле слова.
— Все мы воспитаны на марксистско-ленинской теории. Слушая вас, я вспоминал отдельные основополагающие положения марксистско-
215ленинской теории об объективной действительности, о ее познании и преобразовании. Не можете ли вы точно сформулировать отношение
вашей теории практически-жизненного символа
к марксистско-ленинскому учению о понятии и
о преобразовании действительности с помощью
точно установленных теоретических понятий.
— Я готов это сделать, потому что при построении своей теории символа я, конечно, целиком ориентировался на марксистско-ленинское
учение о теории и практике и на учение о теоретическом мировоззрении как о руководстве к
действию. Но имейте терпение и здесь вникнуть

в системный характер моих тезисов в связи с
нашей марксистско-ленинской теорией.
1. Понятие и его сущность. Понятие есть
смысловое отражение вещи. Смысл вещи не есть
сама вещь, но имеет свою внутреннюю и специфическую логику. Поскольку результаты этой
логики все же позволяют осмысливать вещь,
это значит, что, несмотря на свое специфическое
развитие, смысловая логика все же продолжает
быть отражением все тех же вещей. Сложные
математические уравнения позволяют осмысливать движения небесных светил.
2. Отношение между понятиями.
а) Гибкость понятия.
б) Всеобщая связь понятий.
3. Понятие вещи и сущность вещи.
а) «...Явление есть проявление сущности»
1
.
б) Сущности разного порядка. «Мысль
человека бесконечно углубляется от явления к сущности, от сущности первого, так
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 154.
216сказать, порядка, к сущности второго порядка и т. д. без конца»].
в) Сущность и явление одинаково текучи.
«...Не только явления преходящи, подвижны, текучи, отделены лишь условными
гранями, но и сущности вещей также» 2.
4. Понятие вещи и сущность вещи в более
детальном виде, то есть понятие вещи как ее
общность.
а) Понятие вещи есть ее смысловая возможность.
б) Понятие вещи есть гипотеза.
в) Понятие вещи есть метод ее осмысления и оформления.
г) Понятие вещи есть закон ее возникновения.
д) Понятие вещи закономерно и бесконечно стремится к самой вещи и в конечном
счете с ней совпадает. «Идея... есть
совпадение... понятия и объективности...» 3
е) Вечное приближение познания к бесконечному пределу. «Познание есть вечное,
бесконечное приближение мышления
к объекту» 4.
5. «От живого созерцания к абстрактному
мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания
объективной реальности» 5.
Лучшего итога всей нашей беседы о значении истории философии для выработки нашего
собственного мировоззрения я не могу и сфор-
1 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 227.
2 Там же.
3 Там же, с. 176.
4 Там же, с. 177.
6 Там же, с. 152—153.
217мулировать. Да, да. Живое созерцание — раз,
абстрактное мышление — два и практика — три.
Вот смысл всего того, что я вам говорил о действительности, о ее познании, о ее переделывании и о символе. Абстрактное мышление, которому учит нас история философии, должно рассматриваться нами как своеобразный символ
(хороший или плохой) живого созерцания той
или иной действительности. Само абстрактное
мышление должно быть символом живой человеческой практики, без которой оно было бы неполным. Ну а раз мы заговорили о практике, то
практика для нас с вами может быть только
символом переделывания нашей современной
действительности на основе марксистско-ленинского учения для достижения лучшего будущего. Только так я понимаю роль изучения истории философии в формировании нашего марксистско-ленинского, диалектико-материалистического, вечно революционного мировоззрения.
ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ 1
— Алексей Федорович, могу ли я задать
вам несколько вопросов по волнующим всех нас

проблемам философии культуры, особенно в связи с античностью?
— Я рад. Пожалуйста, задавайте ваши вопросы.
— Что такое культура?
— Культура есть предельная общность всех
основных слоев исторического процесса (экономических, социально-политических, идеологиче-
1 Ответы на вопросы редакции журнала «Вопросы философии». Беседу вел Д. В. Джохадзе.
218ских, практически-технических, ремесленных,
научных, художественных, моральных, религиозных, философских, национально-народных,
бытовых).
— Как же вы характеризуете отношение
культуры к отдельным слоям и областям исторического процесса, ту общность, которая, повашему, и создает культуру?
— Я уже сказал, что это есть отношение общего и частного или общего и единичного. Но
мы понимаем отношение общего и единичного
всегда только диалектически. Общее не оторвано от единичного, но является законом его возникновения; и единичное не оторвано от общего,
но всегда является тем или иным его проявлением и осуществлением. Мне кажется, что термин
«общность» гораздо больше соответствует марксистско-ленинскому пониманию культуры, чем
такие термины, как «принцип», «идея», «образ»,
«прообраз», «первообраз», «символ», «прасимвол» или «ценность». Каждый из этих терминов
выражает какие-нибудь отдельные стороны
культуры, но все они плохи своей многозначностью и необходимостью их тщательного анализа, в то время как диалектика общего и единичного в нашей литературе уже разработана достаточно подробно и ясно.
— Но что же тогда тип культуры?
— Тип культуры есть система взаимных отношений всех слоев исторического процесса данного времени и места. Эта система образует неделимую целостность в качестве определенной
структуры, которая наглядно и чувственнопредметно выражает ее материальную и духовную специфику, являясь основным методом объяснения всех слоев исторического развития —
219как в их теоретическом противопоставлении, так
и в их последовательно-историческом развитии.
— А тип античной культуры?
— Тип античной культуры есть предельная
обобщенность природно-человеческой телесности в ее нераздельности с ее специфически жизненным назначением.
— Можно ли заключить из ваших слов, что
античность только и занималась одним человеческим телом?
— Нет, вы меня не совсем поняли. Это в старину были многие теории античности, которые
сводили ее предмет только к человеческому телу и потому считали скульптуру наиболее современным выражением такого античного предмета. В этом была своя правда, но далеко не вся
правда.
Во-первых, я говорил не о человеческом теле, но о человеческой телесности. А это значит,
что кроме тела я имею в виду и всего человека — и с его психикой, и с его умственным складом, и с его личными особенностями. Но только
все это я мыслю для античности на основе чувственно-материального тела.
Во-вторых, я говорил даже и не о человеческой телесности, но об ее предельной обобщенности. А эта предельная обобщенность, очевидно, должна быть выражена чувственно-материально. Другими словами, абсолютной действительностью для античного человека является не
чувственно-материальное тело человека, но чувственно-материальный космос, то есть самое
обыкновенное звездное небо, которое в античности не только видели физическими глазами, но,
по мнению древних, и слышали в его звучании
(«музыка сфер»), осязали его физическое воздей-
220ствие и вообще не отказывали ему ни в какой

другой чисто физической воспринимаемости.
В-третьих, я говорил не просто о телесности
или об ее обобщенности. Я сказал, что в этой
чувственно ощущаемой телесности античный
человек воспринимал также и осуществление ее
предназначенности. Но что значит, если мы видим вещь, в которой уже осуществлено ее назначение? Это значит, что в данном случае воспринимаемая нами вещь уже никуда не стремится и не нуждается в этом стремлении, то
есть что эта вещь а) полностью выразила свое
назначение и сама для себя абсолютна. Но отсюда вытекает еще и то, что эта вещь б) сама
для себя является своим идеалом, а значит, она
прежде всего уже сама по себе прекрасна. Однако, поскольку такая чувственно-материальная
вещь все же остается вещью, пусть и предельно
обобщенной в виде космоса, она остается всегда
сама собой (несмотря на свои фактические бесчисленные изменения) и сохраняет все свои
практические функции.
Поэтому прекрасный предмет в античности — это не тот предмет, который только созерцается мысленно, то есть лишен всех своих
физических свойств, но такой предмет, который
одновременно и прекрасен, вызывая бескорыстное созерцание и любование, и совершенно утилитарен, будучи орудием, предназначенным для
специального употребления. В античном смысле
щит не только вполне удобен и целесообразен
для воина, который им пользуется, но одновременно и прекрасен настолько, что им можно
любоваться. Для изображения такого прекрасного щита Ахилла Гомер в «Илиаде» затрачивает 130 стихотворных строк.
221— Итак, вы считаете, что предельная обобщенность идеально предназначенной чувственно-материальной вещи есть не что иное, как видимый, слышимый и осязаемый нами чувственно-материальный космос. Но куда же вы денете
античных богов? Ведь в античности, казалось
бы, вовсе не чувственно-материальный космос
является предельным обобщением чувственных
вещей, но то, что имеет еще более общий характер и что выше самого космоса. Не мешают
ли античные боги и демоны вашим взглядам на
чувственно-материальный космос как на последнее обобщение?
— Обычный взгляд на античных богов как
на что-то более высокое, чем чувственно-материальный космос, обязан своим происхождением
бессознательному (а иной раз, может быть, и
вполне сознательному) христианизированию античной религии. Ведь это только с христианской
точки зрения бог есть такая абсолютная личность, которая выше и раньше всякого космоса,
которая по своей собственной воле и ради своих
собственных целей создает мир из ничего. Но
христианство, как и другие типы монотеизма
(иудаизм или ислам), основано на примате не
чувственно-материальной вещи, да еще в ее
идеальной осуществленности, а на примате чистого духа, что целиком отсутствовало в античности и не получало разработки даже у величайших представителей античной философии. Самое большое обобщение, до которого доходили
античные философы, имело название Единого,
причем это единство понималось не личностно,
но числовым образом, то есть только арифметически. Единое не имело ни своего собственного
имени, ни своей собственной священной исто-
222рии, предполагало вечность материи и если на
что претендовало, то только на оформление этой
вечной и хаотической материи.
Применять такого рода абсолютно-персоналистическую религию для понимания античности я считаю бесплодным предприятием. Античные боги самое большее, с нашей точки зрения,
есть обобщения вроде наших законов природы.

Конечно, закон падения тела является обобщением фактических падений тела. Однако в новой
и новейшей Европе никто не считает закон падения тела каким-то божеством.
Античность пока еще была неспособна формулировать такого
рода отвлеченные законы. Но общность существования и развития отдельных сторон
вещественно-материальной действительности она чувствовала весьма глубоко. И если вместо точных
формул такого рода обобщений появлялись в
античности боги и демоны, то это было возможным только потому, что в античности никогда
до конца не изживались элементы первобытнообщинной формации, а единственное, что она
близко понимала,— это родственные отношения.
Труд, его средства и орудия, его реализация и
распределение его продуктов — все это зависело
только от родовой общины, то есть от взаимоотношений ближайших родственников.
При малейших попытках понять природу и весь мир
все эти родственные отношения целиком переносились на природу и мир. А это значит, что вся
природа и весь мир понимались мифологически,
откуда и возникло представление о богах и демонах.
Таким образом, мифологические боги и демоны оказывались принципами все того же
единственно признаваемого чувственно-матери-
223ального космоса. Это были с современной точки
зрения античные законы природы. Формально
они действительно были чем-то более общим,
чем природа и космос. По существу же они были законами и обоснованием все того
же единственно признаваемого чувственно-материального космоса, хотя это иной раз и не исключало
тенденции формулировать законы природы и в
чисто физическом смысле слова. Поэтому не
удивляйтесь, что античные боги и демоны отличались не только всеми
преимуществами человека, но и всеми его недостатками, его страстями, его
пороками и даже его преступлениями.
У Гомера боги то и дело бранятся, а то и прямо
дерутся между собою. Так оно и должно быть,
поскольку античная идеология, как я сказал,
есть только предельная обобщенность самой
обыкновенной, природной, хотя, правда, и прекрасно организованной человеческой телесности.
— А какая, по-вашему, существует связь
между идеологическим содержанием античной
культуры и ее социально-исторической основой?
О том, какова связь между первобытнообщинной
формацией и мифологической идеологией, вы
писали много. Если для первобытнообщинной
формации характерно сообщество ближайших
родственников, то эти родственные друг другу
живые представители родовой общины, перенеся свои родственные отношения на небо, должны
и это небо, и все существующее тоже наполнять
разного рода родителями и детьми, дедами и
внуками и вообще предками и потомками, то
есть рассуждать мифологически. Это ясно. Но
ведь античность не только первобытнообщинная
формация. Античность в ней зарождается, а
фактически развивается в более чем тысячелет-
224ней рабовладельческой формации. Какова же,
По-вашему, связь между античной философией
или античной культурой вообще и античным
рабовладением?
— Наша историческая наука дала целый ряд
прекрасных исследований по истории античного
рабовладения, которые имеют значение и для
зарубежной науки. Однако в этих работах почти не поднимается вопрос о
соотношении рабовладения как базы с рабовладельческими культурными надстройками.
Здесь установлено только одно: не может быть никакого буквального
и непосредственного воздействия античного способа производства на античные

культурные области. Этот вульгаризм действительно отброшен
у нас раз и навсегда. Но ведь если нет никакого
буквального воздействия, то все-таки какая-то
и вполне определенная связь должна быть.
— В чем же состоит эта связь?
— Здесь я рассуждаю так. Рабство принесло
с собою строгую необходимость различать умственный и физический труд. Одни стали работать, но не заниматься умственным творчеством; а другие стали только умственно творить,
но уже не занимались физическим трудом. Такое раздвоение тут же вызвало и мыслительную
необходимость различать бездушную вещь и управляющего этой вещью человека. Раб в античности трактуется не просто как человек, но
лишь как вещь, действующая не по своей воле,
а по воле посторонней, то есть это не цельный
человек, но лишь его чувственно-материальный
момент. При этом напрасно думают, что рабовладелец есть полноценный человек. Ничего подобного. Рабовладелец тоже не есть цельный человек, а только та его сторона, которая делает
8 А. Ф. Лосев 225для него возможным быть погонщиком рабов,
чтобы он целесообразно направлял деятельность
раба. А это значит, что рабовладелец, если его
брать как деятеля рабовладельческой формации,
есть не человек, но лишь интеллект человека,
и притом достаточно абстрактный. Рабовладелец
и раб не могут существовать друг без друга.
Они представляют собой нечто целое. Сначала
это маленький древнегреческий полис, а в дальнейшем — огромная Римская империя. Следовательно, живая, но бессмысленная вещь, которой, по мнению древних, является раб (об этом
прекрасно сказано у К. Маркса ') , должна была
объединяться в нечто целое с организующим ее
абстрактным интеллектом. И вот вам пример.
Возьмите хотя бы общеизвестного Гераклита.
Космос Гераклита состоит из первоогня, который путем уплотнения превращается в любые
материальные элементы. Но этот огонь и эти его
превращения получают свое осмысление только
благодаря свойственному им, но отнюдь не сводящемуся к ним логосу, то есть смыслу и целесообразно направляющему интеллекту (хотя
сам логос в античности часто понимался гораздо
шире). Этот логос тоже не есть полноценная
личность или полноценный разум. Но он всетаки есть целесообразно организующая сила,
без которой хаос не мог бы превратиться в космос. То же самое мы находим и вообще во всей
досократовской натурфилософии; у пифагорейцев беспорядочные материальные стихии и —
числа; у элеатов беспорядочные материальные
стихии и — «единое», или «сущее», которое ничего общего с ними не имеет, но их организует;
1 См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 208.
226у Диогена Аполлонийского тоже беспорядочная
воздушная стихия и — мышление.
— Но как же, по-вашему, нужно рассуждать
о Платоне и Аристотеле? У них тоже бессмысленная материя и осмысляющий, все организующий интеллект?
— И у Платона — как и у Аристотеля —
так же. Но только эти мыслители действовали
почти на столетие позже, чем досократики. Поэтому и бессмысленная, чисто вещистская сторона у них гораздо сложнее и их логос гораздо
сложнее. Но, говоря об этих двух мыслителях,
я бы остановился совсем на другом. А именно,
поскольку бессмысленная вещь и осмысляющий
ее интеллект должны представлять нечто единое, то очень интересен прогресс именно этого
единства. А у Платона этот прогресс выразился
в появлении диалектики как основного философского метода, потому что только

путем установления единства противоположностей и можно было добиться ясности в той целостности,
которая возникает в результате столь острого
противоречия.
— Но как же можно было объединить бессмысленную вещь и осмысливающий интеллект?
— А так, что из бессмысленно и хаотически
протекающей материи возникал целостный и
уже упорядоченный, уже не хаотический космос. И любопытнее всего, что этот диалектически-синтетический космос тоже оказывался и
чувственным, то есть видимым глазами, и вполне материальным, а не каким-нибудь духовным.
Античные философы на все лады воспевают и
прославляют этот чувственно-материальный космос (таков, например, «Тимей» Платона) как
результат диалектического единства творящей,
8* 227но бессмысленной материи и осмысленного, но
материально-пассивного интеллекта, не задумываясь (в противоположность современной науке) над тем, что здесь диалектика в конце концов тех основных элементов, из которых складывается античный способ производства.
— Но тогда получается, что между идеей и
материей нет ничего общего по содержанию,
хотя они совпадают в одном формальном целом,
оставаясь по существу своему совершенно различными моментами этого целого?
— Да, вы рассуждаете правильно, только в
этих случаях я выражаюсь точнее. Я обычно
думаю, что между базисом и надстройкой существует единство по методу формирования их
структуры, данной каждый раз в виде специфического предельного обобщения исходной
производственной интуиции. Возьмите раба как
материальную и бессмысленную силу и доведите это до предельного обобщения; и возьмите
рабовладельца как организующую интеллектуальную силу, тоже доводя это до предельного
обобщения. И в поисках картины единства того
и другого, и притом с сохранением структурного
соотношения того и другого, вы и получите учение Платона и Аристотеля об идеях и материи.
При этом Аристотель идет гораздо дальше Платона. То, что Аристотель называет «идеей
идей», он прямо так и объявляет «умом-перводвигателем». У Демокрита не идея выше материи, но материя выше идеи. И тем не менее, будучи античным мыслителем, он не мог отказаться от ума как перводвигателя. Он называл свои
атомы «идеями» и даже «богами», поскольку
боги, по Демокриту, возникают вместе с огнем
и «бог есть ум в шарообразном огне»; а у Эпи-
228кура прямо говорится, что боги состоят из атомов, но особенно тонких и огненных. Однако
имеется и общее атомистическое суждение. По
Левкиппу, «все свершается по необходимости,
необходимость же есть судьба»; а это, считает
он, и есть разъяснение всеобщих причин, то
есть ум.
— Вы сейчас заговорили о судьбе. А какое
отношение имеет понятие судьбы к рабовладельческой формации?
— Это отношение — простейшее, так как рабовладельческий интеллект ограничивается материально-чувственными интуициями. Будучи
ограничен как оформитель бессмысленных вещей, он вовсе не может претендовать на права
абсолютного духа, который выше всякого разума и всякой судьбы. Он существенно ограничен
и потому последние основы бытия считает вышеразумными, считает судьбой. Судьба — типично рабовладельческое понятие; и если она
постулируется в каких-нибудь других, не античных культурах, то там она имеет другой
смысл и для нее должно существовать там и
другое объяснение (как, например, проблема
судьбы и свободы воли в христианстве).

— Вы сказали, что раб не есть цельный человек, но только его телесная сторона, вещь, и
рабовладелец тоже не есть цельный человек, но
только тот человеческий интеллект, который необходим для управления рабами.
Каким же образом в результате диалектического синтеза
этих двух ограниченных категорий получается
живой одушевленный и разумный космос? Ведь
такой космос, казалось бы, уже не обладает никакими ограничениями и недостатками.
— Этот вечный и живой космос, как послед-
229ний диалектический синтез в античности, полон
разного рода недостатков: 1) Этот космос продолжает быть чувственно-материальным космосом, то есть звездным небом, видимым и слышимым. Но в других культурах появилось представление о совсем другом космосе, который настолько огромен и неохватен, что уходит далеко
за пределы непосредственной видимости и слышимости и вовсе не сводится к тому, что мы физически воспринимаем своими физическими
глазами, 2) Античный чувственно-материальный космос обязательно ограничен в пространстве, потому что таковым является вообще всякое человеческое тело, обобщением которого и
был космос. Когда же мы говорим о миропредставлении в других культурах, то, например, в
новое и новейшее время мир обязательно мыслится бесконечным; и нет никакой возможности ни видеть, ни слышать, ни даже мыслить
какие-нибудь его пространственные границы.
3) Космос нового и новейшего времени объясняется строжайшими законами математического естествознания, которого вообще не было в
античном мировоззрении. Вместо законов природы тут, самое большее, фигурируют боги и демоны, которые и переживаются как подлинные
законы природы. 4) Античный чувственно-материальный космос вечно движется. Но так как
не существует ничего такого, что было бы за
пределами космоса, то ему совершенно некуда
двигаться за свои пределы. И остается двигаться, только пребывая на одном и том же месте.
5) А это значит, что такой космос должен вечно
вращаться; и так как он есть обязательно нечто
целое, то он обладает и единым центром, вокруг
которого и совершается его вечное круговраще-
230ние. А если прибавить к этому, что такого рода
неподвижным центром считалась в античности
чаще всего Земля, то вы сами должны понять,
какой наивной и детской ограниченностью в
сравнении с новой и новейшей космологией отличаются античные представления о космосе.
Но я бы сказал, что для нас сейчас важна не
эта, слишком уж очевидная, истина. Для нас
важно скорее то, что этот чувственно-материальный ограниченный космос есть только предельное обобщение исходного представления о человеке как о телесно-ограниченной вещи и как об
интеллекте, который этой вещью управляет.
А такая исходная интуиция — чисто рабовладельческая. Античный живой, одушевленный,
разумный, но ограниченный чувственно-материальный космос со своим конечным протяжением вокруг единого центра — это есть именно
рабовладельческий космос.
— Не считаете ли вы, что все сказанное вами является явным «принижением» античного
космоса? Не считаете ли вы унизительным для
античной культуры такое слишком уж ограниченное понимание вещей и интеллекта?
— Ни в коем случае не считаю. Что же унизительного в том, что проповедуется чувственноматериальный космос как предел всякого существования? Что унизительного в том, что этот
чувственно-материальный космос полон движения и жизни, полон демонов и богов, полон переселений и перевоплощений душ (хотя это
только частный случай общего круговорота вещества в природе), пока они не достигнут полного согласия с миром идей, столь живописно
изображенным у Платона? И что унизительного

в том, что все античные мыслители — и идеа-
231листы, и материалисты — с глубоким сердечным
волнением взирают на небесный свод, находя
в нем свою родину, и надеются после смерти
распылиться в этом, пусть бездушном и безличном, но все же трепетно ожидаемом мире
идей или мире материальных атомов? Если вы
считаете все это унизительным, то это значит,
что вы оцениваете всю античность с христианской точки зрения, а это неправильно, потому
что свое тысячелетие античность просуществовала с полным историческим правом; и
это право ничуть не меньше, чем права всех других
культур, хотя бы они и были более духовными
и более полноценными в человеческом отношении. Но это вовсе не значит, что античность есть
идеал всех культур. Она является во многом
ограниченной. Но ведь и рабовладение тоже не
идеал и, с точки зрения человеческих идеалов,
тоже существенно ограниченно. И как бы я, по
существу, ни относился к античности (а я ее
очень люблю), все-таки я как историк философии обязан формулировать специфику античной
культуры, какой бы духовной ограниченностью
эта специфика ни обладала. Другие культуры,
которые многими расцениваются как более духовные, тоже обладают той или иной
ограниченностью, которую мы тоже обязаны точно
формулировать. Да и где она, эта идеальная
культура, которая ничем не была бы ограничена
и которая не имела бы никаких недостатков?
Если бы такая идеальная культура и существовала, то это явилось бы концом всего
исторического процесса, поскольку все оказалось бы уже
достигнуто и было бы некуда двигаться.
— В самом начале мы условились говорить
о философии культуры в применении к антич-
232ной культуре. Что вы считаете действительно
философией культуры?
— Философия культуры есть постановка и
решение проблемы о том, а) как соотносятся
между собою отдельные слои исторического процесса, б) как они все вместе относятся к их
предельной обобщенности, то есть к их исторически обусловленному и каждый раз
специфически доминирующему первопринципу, в) как
этот первопринцип данной культуры относится
к первопринципам других, хотя бы ближайших,
культур, г) как необходимо характеризовать
все слои исторического процесса в свете этого
первопринципа. Мне кажется, что в нашем с вами разговоре мы только этим и занимались.
— Не могли бы вы в заключение охарактеризовать специфические черты античной
культуры и мировоззрения?
— Они, на мой взгляд, могли бы быть сведены к следующим чертам.
1. Виртуальный эйдологизм. Целесообразно
сформированная, человеческо-материальная, вещественная индивидуальность образует собою в
античности тело как таковое, в отличие от всяких других тел, которое обладает
своим собственным видом (эйдосом) и активной способностью к разного рода
обобщениям (или виртуальностью), хотя взятое само по себе такое тело
воспринимается только как оно само, а не как
что-нибудь другое. Античность лишена чисто
духовных обобщений. Исходная античная интуиция бездушна, внеличностна и в предметном
смысле только природна. В античном мире с его
ориентацией на космос, как и вообще в природе,
все повторимо. Душа, личность, даже каждый
Демон и бог не только возможны для античности
233в условиях чувственно-материальной действительности, но даже необходимы.
Однако для античности они вовсе не являются результатом
чисто духовной деятельности, а оказываются

принципами все той же чувственно-материальной действительности, поскольку даже боги являются здесь не более чем обожествлением сил
все той же чувственно-материальной природы.
Поэтому в античности не боги создают мир, но
мир создает богов и людей, и даже не мир вообще, но именно Земля, всеобщая мать, как это
провозглашает решительно вся античность и как
это требуется исходной чувственно-материальной интуицией.
2. Чувственно-материальный космологизм.
Ясно, что это только предельное обобщение идеально организованного человеческого тела.
3. Диалектика. Она есть единственный способ объединить в одно целое бездушную, но
деятельную вещь и совершенно невещественный интеллект, способный осмыслять и оформлять бездушные вещи (заметим, что самый совершенный интеллект еще не есть дух в целом,
но только один из его атрибутов). В результате
такого диалектического синтеза социальной
жизни мы имеем древнейший рабовладельческий полис или позднейшую рабовладельческую
Римскую империю, а в философии — вечное искание синтеза противоположностей, без которого античная культура вообще не была бы никакой цельностью.
4. Рассудочный восторг, или восторг рассудка. Крупнейшие философы античности Платон
и Аристотель, давшие максимально законченную картину диалектических синтезов, как раз
отличаются неимоверной приверженностью к
234рассудочным изысканиям и прямо-таки упоением бесконечными различениями тончайших рассудочных категорий, погруженностью в бесконечные споры. В этом смысле античные софисты являлись довольно характерным образцом
именно античной диалектики наряду с Платоном, Аристотелем, стоиками, скептиками и неоплатониками. Страсть к спорам древних греков
в быту и их риторика и в искусстве, и в мысли
не только не противоречат установленному нами первопринципу античной культуры, но являются его вполне естественным результатом, поскольку исходная вещественная ограниченность
не давала полного удовлетворения, а требовала
вечных поисков все нового и нового, хотя в идеале это новое всегда и мыслилось как достигнутое совершенство, будучи вечной задачей для
научно-художественного искательства.
5. Вечное возвращение. Античный человек
вечно стремится. Но выйти за пределы космоса
он не может, поскольку никакого другого, более
высокого бытия он не мыслит. Космос подвижен,
но ему некуда выйти за свои пределы. И поэтому он только вечно вращается в себе. Человек
тоже вечно стремится. Но ему некуда деться,
кроме космоса, и поэтому он, самое большее,
может только перевоплощаться в другие тела;
однако за пределы тела, своего или космического, ему выйти некуда. Так вечное возвращение
стало основной идеей всякого античного мировоззрения.
6. Аисторизм. Отсюда вытекает и то, что в
античности весьма плохо прививалась мысль о
вечном прогрессе, да и о прогрессе вообще. Будучи занята созерцанием прекрасной человеческой телесности, античная личность и не нуж-
235далась в принципиальных переходах от одного
состояния мира к другому. Античность аисторична. Тут, однако, необходимо напомнить высказанную выше мысль о том, что тип культуры
есть только принцип античного исторического
развития, но не воплощается в нем буквально
и неподвижно. Поэтому античные греки вечно
спорили, вечно ссорились, вечно дрались, вечно
воевали, так что вся их история достаточно
драматична. Тем не менее в последней глубине
космос со всей той живой и неживой действительностью, которая в нем находилась, был
только вечным вращением в себе, вечным возвращением к тому же самому состоянию.

7. Героизм и судьба, или скульптура и фатализм. Человек в основе своей есть только прекрасная телесность. Следовательно, он должен все время стремиться к тому, чтобы восторжествовала эта прекрасная телесность. С другой стороны, тело, не будучи разумом, как и разум, ограниченный только задачами телесного оформления, лишены знания всех собственных причин и всегда могут ошибаться в постановке для себя тех или иных жизненных целей. Поэтому прекрасная телесность не знает ни конечных причин своего происхождения, ни своих конечных целей. Для этого она слишком созерцательна, слишком прекрасна, а главное, слишком телесна. В силу этого античный человек всегда героичен, действуя независимо от своей судьбы. Совмещение героизма и фатализма тоже есть результат античного типа культуры. Здесь тоже героизм и фатализм, с одной стороны, есть противоречие, а с другой, есть и разрешение этого противоречия в героическом фатализме или в фаталистическом героизме. Таковы все класси-
236ческие герои античной мифологии; и в таком виде они вновь появляются в последние века античности, когда возникла живейшая потребность в подобной реставрации. Поэтому не удивляйтесь, что вся последняя и наиболее синтетическая четырехвековая школа неоплатонизма в основном только и занималась диалектикой мифа.

В заключение всех моих рассуждений об античной культуре не может не возникнуть вопроса об отношении этой культуры к нашей современности. Разработка этого вопроса не может входить в настоящую нашу беседу (это тема специального разговора), но здесь я коснусь лишь принципиальной стороны дела, и притом кратко.

Исходная интуиция (принцип) нашей культуры — интуиция коллектива, понимаемого как живой организм. Это свободно-трудовая общественность, а не просто чувственно-материальная индивидуальность, которая является для нас самое большее только одной из сторон исходной интуиции, но отнюдь не ею самою целиком.

Далее, наш интеллект отнюдь не пассивно созерцателен, каким он был в эпоху рабовладения. Он имеет своей целью переделывать действительность, а это значит бороться со всеми препятствиями, которые мешают свободно-трудовому коллективу, то есть создавать необходимую для него мирную обстановку, которая действительно обеспечивала бы нормальную и бесперебойную жизнь трудящихся. Наконец, что касается предельного обобщения, которое в рабовладельческом обществе принимало облик прекрасного чувственно-материального космоса и блаженного олимпийского самодовления, то это
237предельное обобщение является для нас в первую очередь не чувственно-материальным космосом (хотя бы и самым прекрасным) и не Олимпом, но прежде всего тем бесклассовым обществом, которое не пассивно-созерцательно, а активно-деятельно оградило себя от всякого посягательства на свое совершенное состояние, будь то эксплуатация одного человека другим или какие-нибудь космические неожиданности.

Теперь вы сами видите, в чем существо той культуры, которую мы создаем, и в каком отношении античная культура, с одной стороны, является, а с другой, никак не является нашей предшественницей. Трудовая активность и борьба за решительное преодоление всего, что может препятствовать ей изнутри и извне,— вот в чем отличие нашей культуры от пассивно-созерцательной односторонности рабовладельческой

формации.
ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ
КАК ШКОЛА МЫСЛИ
История философии относится к числу тех
областей знания, из которых должна складываться теория познания. Ведь только с помощью
истории философии люди смогли понять, как
вырабатывались формы и категории теоретического мышления, методы освоения мыслью действительности, методологическая культура, в
основу которой марксизм-ленинизм кладет материализм и диалектику. Вспомним слова
Ф. Энгельса: «...теоретическое мышление является
прирожденным свойством только в виде способности. Эта способность должна быть развита,
238усовершенствована, а для этого не существует
до сих пор никакого иного средства, кроме изучения всей предшествующей философии» '.
Историки философии по «черепкам» памятников духовной культуры воссоздают и
исследуют становление, движение, развитие человеческого разума, восхождение его от низшей
ступени к высшей, изучают эволюцию теоретических воззрений, движущие факторы их
зарождения и развития. Поскольку же мыслителей
прошлого толкала вперед не одна только сила
чистого мышления, как это часто им самим казалось, но все более быстрое и все
более энергичное развитие материальной практики, история философии, естественно,
опирается на данные всех исторических наук, стремясь говорить
«просветленным языком общественного разума...»
2
. Ее интересует далеко не описание накапливаемых данных, без которых, разумеется,
невозможна ни одна наука, но опыт познания
вообще, обобщение пути, пройденного множеством наук. «Продолжение дела Гегеля и
Маркса,— подчеркивал В. И. Ленин,— должно состоять в диалектической обработке истории
человеческой мысли, науки и техники» 3.
Не может быть квалифицированного знатока философии без добротного знания ее
истории — знания не описательного, но непосредственно по источникам. Знания не
просто различных точек зрения, концепций, теорий, не просто критического усвоения их для страховки
себя от односторонности или от повторения уже
совершенных ошибок, но воспроизведения в уме
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 366.
2 Там же, т. 1, с. 108.
3 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, С. 131('
239эволюции сознания, приведшей к его наличному состоянию и движению дальше, к новым
высотам.
Фундаментальное познание истории способствует осмыслению не только происшедшего, но
и происходящего, обобщению явлений жизни,
творческому развитию теории. При этом непременно должна быть выдержана идейная
направленность на базе методологии марксизма-ленинизма. Связь с практикой, с
насущными задачами современности поднимает эффективность
науки, это в полной мере относится и к истории
философии. Тут не должно быть места схоластическому теоретизированию, которое способно
лишь затормозить движение мысли вперед.
Но чем, скажем, поучителен опыт античной
философии?
Это была первая исторически известная в
Европе форма диалектической философии. В ее
многообразных проявлениях уже имеются в зародыше, в становлении почти все позднейшие
типы мировоззрений. Вот почему мы вынуждены в философии, как и во многих других
областях, возвращаться снова и снова к подвигам
«того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили
ему в истории развития человечества место, на
какое не может претендовать ни один другой

народ»',— писал Ф. Энгельс в «Диалектике природы».
Что более всего привлекает нас в философии античности? Целостность взгляда на мир.
Древние греки не дошли еще до самодовлеющего анализа, до абстрактно-метафизического
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 369.
240расчленения природы — она пока что рассматривается ими в общем, как одно целое, в единстве ее составляющих, во всеобщей связи явлений. Однако, несмотря на изощренность диалектики целого и частей, эта целостность представляет собой в основном все же результат непосредственного созерцания. Ф. Энгельс указал на это как на недостаток древнегреческой философии, вследствие чего она должна была в последующем уступить место другим воззрениям. «Но в этом же заключается и ее превосходство над всеми ее позднейшими метафизическими противниками. Если метафизика права по отношению к грекам в подробностях, то в целом греки правы по отношению к метафизике» '.
Не эта ли целостность породила и совершенство античных художественных образов? Они до сих пор доставляют нам эстетическое наслаждение, сохраняя в известном смысле значение нормы и недосягаемого образца.
И космос античным мыслителям периода зрелой классики представляется не просто некоей отвлеченной неопределенностью (в таком случае он был бы только чистой мыслью), но совершенным и живым единораздельным телом, содержащим в себе нерушимую цельность, несмотря на бесконечные различия возможных его проявлений. С точки зрения Платона, да и вообще с точки зрения всей античной космологии, мир представляет собой некое пропорциональное целое, подчиняющееся закону гармонического деления — золотого сечения (то есть целое относится в нем к большей части, как
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 369.
241большая часть к меньшей). Этому закону, кстати сказать, древние греки подчиняли и свои архитектурные сооружения.
Их систему космических пропорций нередко в литературе изображают как курьезный результат безудержной и дикой фантазии. В такого рода объяснениях сквозит антинаучная беспомощность. Однако понять данный историко-эстетический феномен можно только в связи с целостным пониманием истории, то есть используя диалектико-материалистическое представление о культуре и ища ответа в особенностях античного общественного бытия.
Каким же образом предлагаемое понимание истории философии может поставить ее на службу современным потребностям? Я позволю себе сформулировать четыре тезиса.
1. Наша современная философская мысль должна быть не ниже тех философских форм, которые были в истории, а выше их, и не хуже, но лучше их. Однако для этого надо уметь использовать все положительные достижения прошлого и уметь преодолевать все его отрицательные стороны. А это значит, что настоящей школой мысли является именно ее история.
2. Понять какую-нибудь теорию прошлого — это значит не только уметь пересказать ее содержание, но и дать логический анализ последовательности ее имманентного, внутреннего развития. Однако самое главное — уметь осмыслить данную философскую теорию на фоне соответствующего социального и культурно-исторического развития, а это можно сделать только на основе теории общественно-экономических

формаций. То, что рассматривается вне связи с
этими формациями, не есть история; и философ-
242екая теория, никак с ними не связанная, не
есть та историческая целостность, которую мы
могли бы принимать или отрицать.
3. Античная мысль развивалась на основе
двух первых общественно-экономических формаций: общинно-родовой (или первобытнообщинной) и рабовладельческой. Мышление общинно-родового человека понимало только непосредственно родственные отношения; а перенося эти родственные отношения на природу и
на весь мир, тогдашний человек также и всю
природу, и весь мир понимал как огромную родовую общину. Но это значит, что общинно-родовое мышление могло быть только мифологическим. Однако в связи с ростом производительных сил, и прежде всего в связи с ростом
населения, этот общинно-родовой коллективизм
терял свою «рентабельность» и тем самым наступала очередь выдвижения также и некоторого рода индивидуальной инициативы. Это
вскоре потребовало разделения умственного и
физического труда, а то общество, в котором
одни мыслят, но не работают, а другие работают, но не мыслят, есть общество рабовладельческое, эксплуататорское.
4. Рабовладельческая формация, в лоне которой в течение по крайней мере целого тысячелетия развивалась античная философия, раз
и навсегда наложила отпечаток на все ее методы. Рабство, столь передовое вначале (об этом,
как известно, красноречиво говорил Ф. Энгельс),
сильно ограничивало самостоятельную и неповторимую ценность человеческой личности не
только для раба, но и для рабовладельца. Ограниченность труда физическими возможностями
человеческого организма накладывала печать на
243все формы общественного сознания, как бы они
ни были далеки от экономики, определяла собою и философское мышление, и всю мифологию, и религию.
Эти четыре тезиса представляются мне акоиомами.
В самом деле, почему для античного человека совершеннейшим произведением искусства и
всей действительности являлся космос — физически чувствуемый, видимый и слышимый, космос со всем его звездным небом и со всеми его
удивительно правильными движениями? Только
потому, что человеческое тело, одушевленноразумное человеческое тело, на функционировании которого была основана вся рабовладельческая формация, мысленно доводилось до
своего крайнего предела и превращалось в живой, одушевленный и разумный космос. Даже
Платон свою теорию мироздания заканчивает
торжественными словами о живом и одушевленном космосе.
Физически ощущаемый космос представлялся живым трехмерным телом, законченным и пропорциональным, подобно телу человека, выше которого античный мыслитель не мог признать ничего. И в правильности форм космоса,
во взаимной их согласованности античному
мыслителю виделись истина, красота, соразмерность и законченность окружающего мира.
Что такое античные боги? Христианизированная Европа всегда была склонна понимать их чересчур духовно и возвышенно, чересчур
далеко от материального человека. На самом же
деле совершенно правильным является суждение, что античные боги есть только результат
обожествления природы. Боги античности бес-
244смертны и всемогущи каждый в своей области,
но им присущи решительно все человеческие
слабости, пороки, заблуждения, даже разного
рода преступные склонности и преступные деяния. Людям свойственна потребность разыскивать и находить те или иные закономерности в
окружающей их действительности. Но до правильных представлений о законах природы античный человек еще не дорос. И такими «законами» для него явились боги, то есть человекоподобные существа, вне которых он вообще не
мыслил ничего. И эти прекрасные боги нередко

в моральном отношении оказывались весьма несовершенными и даже наделенными всякого
рода смешными недостатками, вплоть до опереточного легкомыслия. Таков результат слишком
телесного представления о них, что, в свою очередь, было результатом слишком
внеличностного общественно-исторического развития, реальности первобытнообщинной и рабовладельческой формаций.
При всем этом, однако, я категорически настаиваю, что такой антропоморфный способ
мышления, который вырастал на почве первых
двух формаций, нужно понимать именно как
конструирование отдельных сторон тогдашнего
общественно-исторического развития, а не как
прямую замену всех сторон этого развития и
как обезличивающую их такую же внеличностную надстройку. Это является гарантией, для
адекватного понимания специфики саморазвития всех сторон тогдашней общественной
жизни и позволяет объяснить то, что обычно трудно поддается объяснению.
Так, делается понятным, почему вся античная философия проникнута материалистичес-
245кой тенденцией и почему материализм был тогда еще стихийным, а кроме того, и совершенно
созерцательным, неспособным преобразовывать
действительность. Становится понятным, почему в античное время не только материалисты
понимали человека как произведение природы.
Ведь и Платон требует от всякого человека,
чтобы душа его двигалась и действовала наподобие звездного неба. Становится
ясным, почему ритм, симметрия и пропорция — столь популярные в античности философские категории:
потому, что живое, одушевленно-разумное человеческое тело, не уходящее ни в
какие бесконечные дали, но основанное на себе же самом,
идеально выполняющее свое собственное назначение, только и нуждалось в своей же собственной идеальной структуре и больше ни в
чем другом. Отсюда понятно и то, почему вечное возвращение в природе было перенесено на
человеческий мир и почему идея вечного возвращения стала одной из центральных
идей античного мировоззрения.
Только с предлагаемой точки зрения можно объяснить, почему это идеально-телесное,
скульптурное (и в прямом, и в переносном
смысле) мироощущение сопровождалось в античности постоянной верой в судьбу и рок. Как
живое и здоровое человеческое тело, античный
человек был чрезвычайно подвижен, находчив,
сообразителен, динамичен, а часто даже дерзок.
Но скульптурный примат мешал бесконечной
самостоятельности человеческого разума. Разум
здесь оказывался скованным и бессильным дать
объяснение всему существующему, а уж тем
более сформулировать законы природы. А так
как у человека всегда имеется настоятельная
246потребность искать и находить конечные причины, то такой конечной причиной
для античного человека было нечто непонятное и неожиданное, нечто доразумное и внеразумное, то
есть судьба. И энергически самодовлеющая
скульптурность, и непонятный, непознаваемый
фатализм были необходимым идеологическим
результатом общинно-родовых и рабовладельческих отношений. «Судьба» — понятие рабовладельческое.
Весь этот антично-стихийный материализм,
способный только созерцать действительность,
но не переделывать ее, все это скульптурное
любование здоровым, красивым человеческим
телом, весь этот чувственный, но закономерно
движущийся космос, все эти боги как принципы
и материальной красоты, и материального безобразия — все и хорошее, и плохое — досталось

в античности дорогой ценой, а именно приматом общинно-родовых и рабовладельческих
отношений. И не какой-нибудь мелкий или захолустный мыслитель, а сам Аристотель доказывал, что вся градация ступеней действительности основана на отношении родителей и детей,
то есть на чисто семейных отношениях, и в то
же самое время всякое логическое подчинение
частного общему и превосходство общего над
частным есть не что иное, как универсальная,
то есть уже космическая, рабовладельческая
система. Идея есть отец, а материя есть мать;
то есть конкретно-чувственная вещь, созданная
из материи, но осмысленная через свою идею,
есть детище идеи и материи. Точно так же родовое понятие шире и сильнее всех своих частностей и уж тем более всех своих единичностей.
247Вот уже двести лет как в науке водворилась
ходячая лакированная Греция, полная безмятежности, красоты и гармонии (Винкельман1).
Характерна и прямо противоположная точка
зрения, возникшая в прошлом веке,— согласно
ей акцент делается на дисгармоническом, непропорциональном и хаотичном (Буркхардт2).
Оба эти подхода грешат односторонностью.
Мне же античность представляется весьма
беспокойной и напряженной, во многих отношениях противоречивой, чрезвычайно чувствительной ко всем факторам, обусловливающим
динамику общественного прогресса, что между
тем не заслоняет замечательной стройности (я
бы сказал, грации) всех ее построений.
Огромную роль в формировании самого типа
античной философии сыграли софисты и Сократ, выставившие на первый план духовное искательство человека, его постоянное стремление ко всему новому. Они дали образцы такого
отношения к человеческим суждениям, которое
никогда не оставляло человека в покое, всегда побуждало спорить, подвергать сомнению,
«взрывать» устоявшиеся представления. Почти
все произведения Платона не что иное, как изображение словесных столкновений, сплошных
несогласий, подчас безысходных противоречий.
И самый-то жанр беседы-диалога был выбран
им как следствие драматического понимания
того процесса мысли, в котором не могло быть
и речи о раз и навсегда законченной системе,
а усилия ума были направлены на вечные поиски, недоверие к очевиднейшему, сочетавшиеся
2 1 Немецкий историк искусства (1717—1768).
Швейцарский историк и философ культуры
(1818-1897).
248со страстной влюбленностью в живое слово, в
риторику.
Очень часто античность представляют как
нечто чересчур созерцательное, чересчур малоподвижное. На самом же деле даже сам классик
мирового идеализма Платон создавал произведения не только наполовину беллетристического
характера, но и всегда наполненные страстной
драматургией мышления, целыми фонтанами
красноречия и неутолимой жаждой новых мыслей, небывалых идейных открытий, интимного
трепета при достижении малейшего логического
успеха. Есть чему поучиться у Платона. Крайний фатализм и крайний драматизм мысли соединялись им в одно неделимое целое.
И еще одно важное обстоятельство: античная философия очень эстетична. Это не случайно — ведь античная эстетика, вообще говоря,
представляла собою не что иное, как эстетику
жизни. Не в смысле внешнего украшения и не
в смысле даже просто эстетической сферы, хотя

бы и более глубокой, чем простое украшение,— нет, она хочет по своим законам организовать саму жизнь, ее субстанцию. Она есть теория этой жизни. И мир, абсолютное объективное существование которого так или иначе проповедовали все философы (как те, кто ставил материю над идеей, так и те, для кого, наоборот, идея была над материей), воспринимался как нечто эстетически прекрасное. У стоиков, например, пантеистически и фантастически трактуемая природа представлялась тем не менее художественно-говорящей, и именовали они ее «художницей». Можно сказать, что в античности философия и эстетика представляли собою одно и то же. Античная эстетика была не чем иным, 249как учением о выразительных формах все того же единственно сущего космического целого, философски трактуемого. И с этой точки зрения написанные мною шесть томов «Истории античной эстетики» (1963—1980) можно рассматривать просто как историю античной философии в ее предельной целостности.

Эстетика имеет своим предметом выразительные формы действительности, причем не только внешние, но и внутренние, относящиеся к содержанию, к сущности и проявляющиеся вовне. В этом смысле древнегреческая философия не только полна эстетики, но в своих вершинных формах собственно и является эстетикой. Кто не понимает античной философии со всеми ее эстетическими тенденциями и особенно с ее эстетической завершенностью, тот ничего не понимает в античной философии.

Еще в 1930 г. я напечатал свое статистическое исследование платоновских текстов, содержащих в себе термины «идея» и «эйдос», и показал, что термины эти имеют у Платона иной раз сугубо чувственное значение, иной раз и внутреннее или внутренне-внешнее значение; но главным и специфическим их содержанием является чисто выразительная, а тем самым и диалектико-эстетическая смысловая направленность. В результате своей более чем полувековой работы над греческими и латинскими текстами я сейчас категорически утверждаю: вся античная философская терминология в ее предельной завершенности всегда оказывается терминологией диалектико-эстетической в указанном смысле слова.

Все это не может не увлечь и филолога, и эстетика при знакомстве с историей античной 250философии. Однако важнее другое: любого из нас еще более увлекает драматизм развивающейся мысли — не «драма идей», невесть откуда взявшихся, изначально ли свыше данных, изобретенных ли «чистым разумом» и застывших раз и навсегда,— нет, но становление форм человеческого познания, рождение, развитие, столкновение, расцвет и гибель идей, наполняющих живое сознание человечества, воплощающихся в практической деятельности.

Возьмем, к примеру, VI и V вв. до н. э. Отвечая потребностям восходящего рабовладельческого общества, преодолевавшего первобытный и стихийный коллективизм и выставлявшего в противоположность этому на первый план инициативу мыслящего индивида, возникает на юге Италии, в городе Элее, одна из известнейших философских школ. Она резко противопоставляет мышление и мыслимое бытие, с одной стороны, чувственному восприятию и чувственно-воспринимаемому бытию — с другой. При этом первая сторона у нее выступает безусловным приматом второй, но в учении, полном мифологических представлений, впервые дается высокая оценка познавательной роли разума.

Крупнейший представитель этой школы Парменид заявляет о разграничении истин, основанных на мышлении, и мнений, основанных на чувственности. То, что в настоящее время — азбучная истина всякого философствования, тогда было настоящим открытием. Впоследствии даже говорили, что Парменид «освободил мышление от обмана воображения». И затем, наверное, ничто не толковалось более разноречиво, чем характер отношения между

мыслимым и чувственным бытием, и это различие ни-
251когда не исчезало из поля зрения философов.
Так было брошено одно из «яблок раздора», не
дающее покоя умам и по сей день.
Элейцы учили о том, что чувственный материальный мир находится в состоянии вечной
текучести, которая не дает возможности фиксировать вещи в их полной определенности и
разграниченности. Каждая вещь, становясь в
каждое новое мгновение все иной и иной вещью,
согласно их учению, не дает никакой возможности схватить ее как целое и
как-нибудь наименовать. В связи с этим для познания мира
мало одних смутных, неустойчивых ощущений,
необходимы еще элементы разума, которые
улавливали бы в неустойчивых процессах чувственного мира также и нечто
устойчивое, постоянное, нечто такое, что можно было бы назвать словом и
зафиксировать его определенный смысл и содержание.
Благодаря элейцам философия познала первые восторги абстрагирующего мышления.
Вместе с тем разделение мышления и ощущения
вело к падению мифологии, отходу от нее как
от единственно возможного мировоззрения. Поскольку же мышление и ощущение относятся
здесь к одному и тому же предмету, а именно
к материальному и чувственно данному космосу, постольку вместо исконной нераздельности
того и другого рождается тенденция к сознательному и намеренному их воссоединению.
Так вместо древней мифологии возникают поэзия и художественное мировоззрение.
Уже здесь, в эти начальные века античной
философии, мы на каждом шагу находим то,
чему нельзя не поучиться. Разве после элейцев
можно принципиально не различать мышление
252и ощущение? Разве после всей досократовской
натурфилософии нельзя не чувствовать острой
потребности объединить мышление и ощущение
в одно неделимое целое? Разве это объединение
не достигается только в результате драматических, а иной раз даже и вполне
трагических усилий? Скульптурный способ мышления разве миновал Демокрита, у которого атомы являются
не чем иным, как минимальными статуэтками?
И разве у Демокрита космос не является результатом беспорядочных процессов мирового
хаоса, и разве Демокрит не понимал этого при
помощи разума и того же «логоса», отбрасывая
изолированное и претендующее на самостоятельность чувственное ощущение как
«ненастоящее» и «темное»? Разве античные атомисты не сравнивали возникающую из
атомов цельную действительность с трагедией и комедией,
тоже возникающими при помощи отдельных и
как будто бы ничего не значащих букв? И в
этом смысле разве Демокрит не называл свои
атомы богами? Разве у Гераклита вечность не
есть «дитя играющее»? Разве Сократа не казнили за свободу мысли, и Платона тоже разве
не хотели убить там, куда он не раз ездил ради
философского преобразования общества, и разве его тоже не продавали в рабство?
Берусь утверждать: если вы представите себе античную жизнь во всей ее специфике и во
всей ее целостности, то тут же сделаете для
себя самые острейшие выводы и тут же станете
ощущать, в чем античность, безусловно, для нас
далека и в чем она для нас непременный образец для подражания.
Очень интересен в истории философии период Возрождения. Этот интерес к Ренессансу
253объясняется не только чрезвычайным богатством и разнообразием наполняющих его
социальных, политических и культурных событий,
ярким взлетом всех видов художественного творчества, но и тем, что это — начало
так называемого нового времени, к которому принадлежим и мы. «Это был,— как
отмечал Ф. Энгельс,— величайший прогрессивный переворот

из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» '.
Школьная, да и университетская практика всегда исходила из резкого противоположения средних веков и Ренессанса. Это вполне понятно. Однако сложилось несколько одностороннее представление о нем — типичной стала буржуазно-либеральная лакировка этой эпохи, в которой привыкли видеть только положительное, игнорируя черты, выраставшие по мере становления и укрепления капиталистической формации в чудовищные пороки, резко проявившиеся в прошлом и нынешнем веках.
Средневековый мастер, обретя в деньгах власть, становится в последующие века хищным эксплуататором. Данное его качество растет от века к веку, дойдя в конце концов до крайности — претензии владеть земным шаром.
Частная инициатива — культ всего. Сознание наполняется крайним индивидуализмом.
Характеризуя эпоху Возрождения, Ф. Энгельс писал: «Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее,
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.
254создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников» '.
Однако впоследствии стало весьма выпуклым то, что в эпоху Возрождения еще только намечалось. Поэтому я и посвятил целые главы своей книги «Эстетика Возрождения» (М., 1978) обратной стороне возрожденческого титанизма, его отрицательному значению для последующих веков.
Было бы совершенно неправильно, отмечая очевидную гуманистическую тенденцию Ренессанса, не замечать тенденцию, ей противоположную. И искусство того времени выражало не только пафос самоутверждения и самопознания ставшего автономным человека, но и слабость, даже немощь возрожденческого индивидуализма. Всякого рода разгул страстей, своеволия и распущенности достигает в ту пору невероятных размеров. Не преуменьшая реальную красоту и благородство Ренессанса, нельзя закрывать глаза на противоположную — увы, не менее активную сторону. Философский взгляд предполагает понимание диалектики взаимодействия этих сторон — без него исторический анализ будет неполон, неточен. Подлинно научный подход далек от идеализации любой эпохи, главная цель его — опираясь на объективные факты, вскрыть движущие пружины исторического процесса, осмыслить характерные закономерности. Познание их облегчает и понимание современности. Стихийный индивидуализм эпохи Возрождения был социально-исторически обусловлен. Мыслители и художники Ренессанса чувствовали в себе без-
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 347.
255граничную силу и никогда до того не бывшую возможность проникать в глубины и внутренних переживаний человека, и художественной образности, и всемогущей красоты природы.
Однако даже самые крупные представители Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то, притом весьма частую, беспомощность в преобразовании природы, в художественно-творческой деятельности. Такая удивительная двойственность для эстетики Возрождения весьма специфична. Но это же и естественно: может ли изолированный от всего, и прежде всего от человеческого коллектива, индивид быть абсолютной основой вечно прогрессирующего исторического процесса? Нет. Поэтому наряду с необычайной силой утверждения человеческой личности во всей ее красоте, многообразии и величии эпоха Возрождения столь же радикально неопровержимо и величественно уже взывала к

необходимости заменить индивидуальную и
изолированную человеческую личность исторически обоснованным коллективом, взятым во
всей своей всечеловеческой грандиозности.
Таким образом, эпоха Возрождения со всем
ее философским потенциалом может послужить
основой для школы мысли только в том единственном случае, если само Возрождение будет
понято во всей драматической диалектике его
противоречий, не исключающей, а предполагающей в конце концов исторически обусловленную целостную личность.
Таким образом, здесь мы получаем для себя
два «категорических императива». Во-первых,
великое деяние возрожденческого титанизма
должно быть принято нами совершенно безого-
256ворочно; и соответствующая разъяснительная
работа историков почти всегда должна быть
принимаема нами с величайшим вниманием.
Во-вторых, однако, в тех случаях, когда возрожденческий титанизм становился абсолютным индивидуализмом, доходящим до аморального анархизма и духовного приключенчества,
в этих случаях никакое Возрождение не может
служить для нас примером; игнорирование подобного рода уклонов исторически известного
нам Возрождения характерно для буржуазной
лакировки всей этой эпохи, оно несовместимо с
марксистско-ленинским историзмом.
Обратимся теперь к нашему столетию.
В разгар первой мировой войны Освальд Шпенглер написал первый том своего, можно сказать, трагического труда «Закат Европы». После второй мировой войны Герберт Уэллс публикует книгу «Разум у предела». В начале 60-х
годов в переводе на русский язык вышла книга
Артура Хюбшера «Мыслители нашего времени
(62 портрета)». В главе с выразительным заголовком «Философия заката» автор заявляет:
«Мыслители ищут причины кризиса и путей к
спасению в последний час». В других местах
он вопрошает: «Не идет ли мышление к смерти?.. Не стала ли философия излишней?» В 70-х
годах Лайонел Триллинг в своей лекции на
чтениях памяти Томаса Джефферсона отмечает, что многие «ощущают бессилие разума в
современном мире».
Все эти вопли о неизбежном конце западной культуры были мне известны еще в ранней молодости. Однако свой собственный
взгляд на это я выработал на совсем иных основах.
9 А. Ф. Лосев 257Мне вспоминается, как в свои студенческие
годы (а это было еще до первой мировой войны) я пережил ощущение приближения мировой катастрофы... Погруженный в Московском
университете по уши в философию, я мало отдавал себе отчет в том, что происходило кругом.
Мои учителя меня совсем не удовлетворяли.
Среди них были достойные специалисты, однако их философские иптересы не пробуждали
сердца и не утоляли ума. Я прилежно сдавал
бесконечные экзамены. И вдруг в Большом
театре в Москве впервые полностью поставили
грандиозную тетралогию Рихарда Вагнера
«Кольцо Нибелунга».
Вот когда мне был преподан подлинный
предмет философии!
В университетских стенах все казалось так
надежно и пристойно, все так спокойно и благополучно, а здесь, со сцены, Вагнер в какомто экстазе вещал о всесветном пожаре, о гибели богов и героев, о тщете и обреченности
всякого индивидуализма, основанного на неимоверном превознесении изолированных личностей, и о единственном выходе из этого мирового тупика — об отказе от всякого изолированного существования и об отречении от всех

индивидуалистических восторгов.
Богам и героям Вагнера потребовалось для
построения небесной Вальхаллы' похитить золото, извечно таившееся в глубинах Рейна; для
самоутверждения героев-богатырей понадобилось путем насилия воспользоваться этим золотом, которое переходило из рук в руки и по-
1 Вальхалла — в скандинавской мифологии дворец,
куда попадают павшие в бою воины; в переносном
смысле — небесное царство избранных.
258всюду приводило к распрям и убийствам, к
торжеству смерти над жизнью; сознание того,
что героическая мощь может довести мир до
катастрофы, в конце концов приводит к необходимости вернуть золото Рейна обратно в его
глубины, не нарушать своим вмешательством
естественной и целомудренной жизни природы
и уйти в небытие для торжества всеобщей жизни. Все это с самого начала прекрасно понимает
основной герой тетралогии Вотан. Эта его мрачная и самоотверженная мудрость постепенно
передается всем богам и героям, и они трагически погибают в ясном сознании своей обреченности, бесплодности своего героизма, изображенного у Вагнера пылающими красками
победных радостей, оргийных сил любви и самопожертвования, исступленного обладания
тайнами мира и ликующего погружения в последние тайны природы и жизни.
Я имел некоторое музыкальное образование
и множество раз слушал «Кольцо» с партитурой в руках, отмечая на ее полях все, что мне
казалось ценным и важным. И вот вывод, к
которому я тогда пришел в результате своих
философско-музыкальных восторгов: великий
композитор-мыслитель пророчествует о гибели
европейской буржуазной культуры. Та культура, перед которой нас учили с малолетства
преклоняться, обречена, дни ее сочтены, и вотвот случится что-то ужасное и непоправимое...
И сейчас, спустя десятилетия после первого
своего вслушивания в вагнеровские откровения,
мне ясно, что и у самого Вагнера, и у его почитателей было сознание гибели мира, который
взрос на золоте, на капитале. Но если Запад
выставил Вагнера как своего экстатического
259пророка, то Россия ответила на это творчеством
столь же революционно мыслившего композитора — Скрябина. Его «Поэма экстаза»,
его «Прометей» («Поэма огня») оказались предчувствием революции, в мировом
пожаре которой ликующе рождается новое общество.
Усвоивши это, я сразу представил себе в
ином свете все, что раньше казалось мне только
литературой или только философией. Я увидел,
что старый мир критикуется и обрекается на
гибель не только деятелями слева, но и многочисленными критиками справа.
Не успел я окунуться в Вагнера, как зазвонила в набат мировая война. Она наполнила
Европу всеми ужасами своего кровопролития.
А затем наступил Великий Октябрь, возвестивший не только о действительной катастрофе
старого мира, но и о неведомых до тех пор
выходах из нее.
В университетские аудитории на смену
критике, впадавшей в мистические экстазы, в
пророческий тон или кликушество, пришли
идеи, научно обосновывавшие смену эпох,— я
имею в виду труды основоположников теории
научного коммунизма. То самое, что критики
справа переживали как конвульсии и судороги,
в марксизме-ленинизме было сформулировано
в виде точных и ясных законов социально-экономического развития, почему это

учение и
смогло лечь в основу новой, уже не индивидуалистической эпохи.
Когда же я сегодня читаю работы многих
современных буржуазных авторов, в том числе
тех, что названы были выше, то невольно ловлю
себя на мысли: все это уже было — за исключением новых литературных и терминологиче-
260ских решений, все «катастрофические» проблемы глубоко пережиты множеством
самых разнообразных представителей разных культурных
сфер, философии, искусства и литературы, а
также литературоведения и историографии.
Нынешнее буржуазное кипение логических
страстей, модничающее подчас экстравагантными новациями и дурманящее головы
полуобразованных обывателей, нарочито игнорирует опыт истории, в частности то,
что уже глубоко пережито философской мыслью, то, что
осмыслено марксизмом-ленинизмом и дает живые ростки не только у нас, но и на Западе.
Вот почему мы видим не только умирание
буржуазной культуры и ее философии, а и определенное возрождение (разумеется, на
качественно новой основе) великих демократических традиций ввиду обострения социальных
антагонизмов. Однако действительный выход
из методологического тупика возможен лишь
на базе соответствия мышления объективным
закономерностям, ведь «логика есть учение не о
внешних формах мышления, а о законах развития «всех материальных, природных и
духовных вещей», т. е. развития всего конкретного содержания мира и познания его, т. е.
итог, сумма, вывод истории познания мира» '.
Понять должным образом все происходящее в
сегодняшнем философском мире можно лишь
при адекватном понимании исторических судеб
философии.
Вместе с тем советский философ должен
быть в курсе работ, выходящих ныне из-под
пера буржуазных авторов, даже если эти авто-
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 84.
261ры, подобно Артуру Хюбшеру, утверждают,
что-де «философия, собственно говоря, уже кончилась». Нужно быть внимательным ко всем
«зигзагам» зарубежной мысли, различать за
ними историю общества, породившую эти «зигзаги», помня аксиому нашей методологии:
«...действительная история есть база, основа,
бытие, за коим идет сознание» '.
Что же касается многих зарубежных теоретиков, не видящих социально-исторической
основы распада современной буржуазной философии, не понимающих перспектив и тенденций
развития творческой мысли, но осознающих
лишь безвыходность ее в клубке непримиримых
противоречий, то на их месте просто невозможно не впасть в пессимизм.
Итак, должное, полноценное знание истории философии уберегает от поверхностных
оценок, от ошибок и заблуждений. Однако, чтобы все эти дидактические выводы получили
свою окончательную формулировку, необходимо разъяснить еще два обстоятельства: одно —
историко-теоретическое и другое — историкохудожественное. Чтобы история философии
была школой мысли, необходимо тонко и гибко
владеть историко-философским материалом.
И чтобы понять обреченность современной западной культуры (а без этого школа мысли не
может быть достаточной), необходимо привлечь
для нашей философской учебы еще некоторые
грандиозные достижения искусства последнего
столетия.
Идеализм имел в историй бесконечно разнообразные формы, которые то приближали его

1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 237.
262к материализму, то удаляли от него. Между
идеализмом и материализмом существуют бесконечные переходы, бесконечные по своему
качеству и количеству звенья, бесконечные оттенки. Гегель, например, идеалист и даже столп
идеализма. Тем не менее мы хорошо знаем, что
нередки у него разного рода суждения, приближающие его к материализму. И Ленин в своих
«Философских тетрадях» то помечает, что нередко у Гегеля «архипошлый идеалистический
вздор», то делает заметки на полях: «...остроумно и умно!», «Bien dit!!!»
(«Хорошо сказано!!!» — А. Л.), «хорошее сравнение (материалистическое)», и, наконец, пишет: «Умный
идеализм ближе к умному материализму, чем
глупый материализм»,— подразумевая под первым диалектический, а под вторым
«метафизический, неразвитый, мертвый, грубый, неподвижный...» '.
Кант тоже несомненный идеалист, но в
учении его о «вещах в себе» есть материалистический элемент, потому что он
утверждает существование вещей вне и независимо от человеческого сознания. Идеализмом является у
Канта учение о непознаваемости «вещей в себе», так как агностицизм действительно разновидность метафизического идеализма. Но само
учение о «вещах в себе» есть материализм, у
Канта, правда, плохо согласованный с его субъективистской философией. Таким образом,
идеализм и материализм могут переплетаться
даже у одного и того же философа, даже в одной его фразе. Уметь разграничивать материа-
1 Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 29, с. 283, 281,
276, 90, 248.
263лизм и идеализм в их принципиальной несовместимости и в их фактической перемешанности — большое искусство историка философии и
очень тонкое орудие исторического анализа.
Так, невозможно представить себе современное научное мышление без тончайшей разработки понятия структуры. Например, согласно учению об изомерах разные вещества получаются из одних и тех же элементов, но только
при разном порядке их соединения. Структурный анализ объектов любой природы, несомненно, необходим, если только при этом формальная сторона не отрывается от содержательной, если сугубо количественный подход не
начинает заслонять качественные характеристики. Недостаток философской культуры у ряда
лингвистов привел к неоправданной математизации предмета их исследования — путь этот,
как и следовало ожидать, оказался для филологии малопродуктивным. Во многих своих
журнальных статьях и особенно в своей книге
о языковых моделях я подробно освещал некритическое использование термина
«структура» в современном языкознании и в современной логике. Мне не раз случалось обращать
внимание моих коллег на то, что термин «структура», столь некритически фигурирующий у
структуралистских идолопоклонников, употребляется в 14 разных смыслах и что, несмотря на
огромную значимость соответствующего понятия, современный структуралистский гиперболизм подлежит забвению.
Однако методология подобного формального структурализма живуча в умах многих ученых. Это связано с влиянием неопозитивизма,
стремящегося устраниться от всех традицион-
264ных проблем философии (даже от учения о
сущностях) и свести все к логическому конструированию беспредметности в абсолютном внечеловеческом пространстве, жонглировать формулами, враждебными науке о наиболее общих
законах природы, общества и мышления. На
мой взгляд, такая тенденция — самоудушение
любой области познания.
Трагедия неопозитивизма, заметим, не в
признании логического формализма — она заключается в том, что, кроме логистики,

вообще
ничего не признается, когда говорят о научном
мышлении. Здесь отмахиваются вообще от
объектов и субъектов, и самая проблема субъект-объектных отношений объявляется мнимой
и ложной. Талантливые умы начинают чувствовать себя не только вне общества и истории,
но даже вообще вне всякого времени и пространства. Это — философское
самоубийство. Иначе назвать нельзя.
Смотришь на таких «философов», и создается впечатление, что каждый из них в первую
очередь хочет произвести какую-то небывалую
сенсацию, поразить своей оригинальностью и
новизной, доказать свою единственность и необходимость, удивить какими-нибудь
вывертами и капризами... Я не умаляю их возможную
честность, стремление свободно, независимо и
вполне искренне искать истину. Но когда видишь, как они стараются перегнать друг друга
в «изысканности» мысли, противопоставить
себя всему положительному опыту философии,
а подчас и нарочито не заметить его, то невольно, само собой создается
впечатление рекламности, столь малосовместимой с подлинной
наукой.
265Итак, историко-философский анализ повелительно заставляет нас прийти к тому выводу,
что неопозитивизм есть идеализм, но вовсе не
тот умный идеализм, который у В. И. Ленина
предпочитался плохому материализму.
Условием повышения качества философской подготовки является активное обращение
обучающихся к первоисточникам философской
классики, всемерное ограничение школярского
метода, насыщенного повторением тривиальных рассуждений из ходовых и, к сожалению,
не всегда добротных учебных пособий. Марксистски глубоко осмысленная история
философских воззрений активно служит нашим современным насущным потребностям.
История философии — это та школа мысли,
без которой не может быть полноценной философской культуры, служащей в конечном счете
базой духовной культуре вообще.МИРОВОЗЗРЕНИЕ
И ЖИЗНЬО ВЕЧНОЙ МОЛОДОСТИ
В НАУКЕ
Когда мы говорили о жизни и деятельности того или иного работника науки, то вправе
ли мы не говорить о самой науке? Работники
науки существуют для науки, а не наука
для них.
Давайте на минуту всмотримся в то, в чем
заключается отличие науки от работников
науки. В первую очередь она отличается тем,
что никогда не умирает, а существует всегда
и никогда не стоит на месте (если она настоящая наука), а всегда изменяется. Но
здесь существует удивительная особенность, ибо всякое
изменение чего бы то ни было предполагает
либо приумножение, либо убывание. Все на
свете либо развивается, то есть становится более крепким и молодым, либо слабеет, ветшает,
стареет. Но удивительным образом наука всегда только молодеет. То, что в ней
стареет, остается в ней навсегда как фундамент более
зрелых достижений. Я осмелюсь даже сказать,
что настоящая наука не имеет возраста. Таблицей умножения можно пользоваться или не
пользоваться; и ей можно пользоваться правильно, а можно в ней и ошибаться. Но
сама таблица умножения — вне всяких правильных или
ошибочных методов ее применения. К самой
таблице умножения категория времени неприменима. Сама таблица — вне возраста. Я вот и
думаю, что та наука, которой мы служим, полна
всяких заблуждений, бесплодных поисков, бес-

269численного множества всяких недостатков, всякого рода бесплодных потуг. Но это — история
науки, а не сама наука. Сама наука неизменно
сияет для нас светлой звездой, и бессмысленно
говорить о ее возрастах.
Поэтому и думаю: кто причастен к подлинной науке, тот живет вне возраста. Физически
он расцветает или увядает, рождается или умирает. Но как работник науки он всегда только
расцветает. Точнее сказать: он всегда вне возраста. О многих научных работниках даже и по
внешнему физическому виду часто приходится
говорить, что они вне возраста.
Имеется одно греческое слово, о котором
сейчас стоит вспомнить. Это — «айон». Обычно
его всегда понимали как слияние двух слов —
«аэй» («всегда») и «он» («существующее»),
И получалось: «айон» — это «всегда существующее», «вечность». Такое объяснение слова
«айон» всегда фигурировало и часто еще и теперь фигурирует в словарях и комментариях к
греческим писателям. Но вот в 1937 г. появилась работа видного лингвиста Э. Бенвениста, в
которой давалась совершенно новая этимология
этого слова. Э. Бенвенист убедительно доказал,
что индоевропейский корень этого слова «ю»,
или «юн» (с вариантами), который значит
«молодой» или «молодость». В индоевропейских языках, по Э. Бенвенисту, этот корень
отнюдь не редок. Его мы находим и в таком латинском слове, как «ювенис» («юноша»), и в
немецком «юнг» («молодой»), французском
«жен» (тоже «молодой»), да и в славянских
языках — «юный», «юноша». Но самое интересное то, что когда в древнегреческом
мышлении появилась потребность различать вре-
270менное и вечное, то древнегреческий язык
для обозначения понятия вечности не нашел
ничего лучшего, как воспользоваться старым
термином, обозначающим молодость. Конечно,
в греческом философском языке это была уже
не просто «молодость», но именно «вечная молодость». Другими словами, даже и как
абстрактное понятие упомянутое греческое слово
«айон» обозначало собою то, что сразу и одновременно является и «вечностью», и
«молодостью». Подобно тому как при встрече
веселый грек говорил не «здравствуй», а
«радуйся», подобно этому и при мысли о
вечности он вспоминал только вечную молодость. В христианстве молятся о вечном покое,
а древнегреческий язычник стремился к вечной молодости. В своих работах по истории
герминологии я посвятил достаточно времени
изучению термина «айон». И в конце концов я
должен был присоединиться к Э. Бенвенисту на
почве классической филологии.
Кажется странным: каким же это образом
жизнь развивается все дальше и дальше и, казалось бы, должна переходить от
детства к зрелости и от зрелости к старости, а тут оказывается, что чем дальше, тем жизнь становится
богаче и полнее, при этом всегда только молодея. Если бы я сейчас стал
заниматься теоретической диалектикой, то, вероятно, доказал бы
вам эту возможность. Но сейчас я не хочу утруждать вашего внимания сложнейшими
философскими изысканиями. Я хочу указать только на констатацию самого факта
вечной молодости. Для меня этот факт — несомненный и
убедительный. И это вывод всей моей научной
жизни. Когда я больше занимался наукой, я
271был моложе. А когда переставал заниматься
ею, становился старше. Это веяние вечной молодости в науке я всегда ощущал даже
физически. И если я прожил столь долгую жизнь и

написал столь много сочинений, то лишь потому, что меня всегда тянула к себе вечная молодость.
Поэтому вот вам мой завет: если хотите
быть вечно молодыми, всегда старайтесь служить вечной молодости в науке. Постоянное
приобщение к науке будет приобщать и вас
самих к вечной молодости; и сколько бы вы ни
жили, вы всегда будете чувствовать себя вне
возраста.
Наука представляется мне какой-то прекрасной дамой, величественной и всемогущей, которая только и может научить совмещать бытовую жизнь с красотой вечной молодости. Это
та наша возлюбленная, которая является единственно верной, всегда окутанной вечными
тайнами, но всегда раскрывающей эти тайны в
их вечно молодой привлекательности. Мне сейчас приходят на память стихи одного старого
поэта, имя которого я забыл, который говорил
не о науке, но о своем лирическом отношении к
возлюбленной. Эти стихи я сейчас применяю к
науке. Вот они:
О, не уходи, единая и верная,
овитая радостями тающими,
радостями знающими
Все.
В заключение хотел бы выразить еще одну
мысль.
Однажды я доказывал моему старому приятелю, что при всех моих ошибках и недостатках
272я имею одну несомненную черту: я всегда старался быть на высоте требований времени, всегда боялся быть отсталым и в меру доступного
мне понимания ратовал за торжество новых
проблем. Приятель в ответ на мою убежденную
уверенность в обязательной для меня прогрессивности говорил: «Да кому нужна твоя прогрессивность? Ведь отклика-то никакого ты все
равно нигде не имеешь». Вместо ответа я схватил приятеля за плечи, подвел его к своему
шкафу с книгами, в котором несколько полок
занято моими собственными сочинениями, и запальчиво спросил: «А ну-ка скажи, кто же
печатал все эти мои сочинения, которых около
400? Кто печатал эти более чем 30 томов по 500
или 800 страниц? Да если взять одну только
«Историю античной эстетики», все эти 6 томов,
содержащие несколько тысяч страниц, кто же в
конце концов их печатал, скажи на милость?»
Моему приятелю некуда было деться, и он
мямлил в ответ что-то невнятное.
Думаю, что всякий научный работник, всякий писатель и вообще всякий профессиональный литератор был бы только счастлив от того,
что, хотя никакого отклика он не находит, сотни и тысячи его страниц печатаются в течение
многих десятилетий. Я считаю, что с моей стороны было бы черной неблагодарностью предаваться стонам о том, что где-то и когда-то я не
имел отклика. Те мои сочинения, что находятся
сейчас на полках Ленинской библиотеки, являются мощным вещественным доказательством
объективной справедливости моих благодарных
чувств.
273ЖИЗНЕННОЕ КРЕДО 1
— Вы хотите, чтобы я сказал вам о своем
жизненном кредо. Но я не знаю, что вы понимаете под жизнью и что вы понимаете под кредо. Как же в таком случае я могу ответить на
ваш вопрос?
— Но вопрос о том, как лично я отношусь
к этому предмету, сейчас ведь вовсе не ставится. Ставится вопрос о вашем собственном отношении.
— Но в таком случае вам придется запастись терпением. Я привык на каждый вопрос

отвечать системно и с позиций борьбы против
общих и некритических фраз, против обывательщины и бытовой пошлости. А чтобы этого
достигнуть, необходимо провести достаточно
длинное и во многом пока абстрактное размышление. И только после этого я смогу ответить
на ваш вопрос одной и простейшей фразой.
— Пожалуйста, я вас слушаю.
Вещь, становление и жизнь
— Я думаю, что здесь не обойтись без использования общих и предельных понятий.
Ведь вы же должны согласиться, что всякая
жизнь обязательно есть становление.
— Я не знаю, что такое становление.
— А что такое движение, понимаете? Все
нормальные люди понимают, что такое движение и что такое покой. Но если вы это
понимаете, то я попрошу вас на одну минуту отвлечься
от того, что именно движется и как именно оно
' Ответы А. Ф. Лосева на вопросы Е. А. Жирковой.
274движется. Отвлекитесь также от причины движения и от цели движения. После этого у вас
останется только одно простое и голое протекание неизвестно чего, неизвестно
откуда, неизвестно куда и неизвестно для чего. Останется
только сплошное изменение и непрерывное
протекание, потому что прерывность уже указывала бы на какую-нибудь неподвижную
точку или на ряд точек, различных между собою
хотя бы по своему месторасположению. Но раз
мы условились отвлекаться в движении от всякого «что», то из этого движения останется
только непрерывно-сплошное протекание. Каждая точка такого протекания в тот
самый момент, когда она появляется, также и исчезает.
Вот это я и называю становлением. Становление
есть непрерывный процесс изменения, когда
нельзя установить ни одной определенной точки, которая бы нарушала сплошную
непрерывность пространства.
— Значит, жизнь есть становление?
— Да, именно так. И в этом трагизм жизни.
Если жизнь есть сплошное становление, то
должно оставаться совершенно неизвестным,
откуда она началась, что она собой представляет в настоящий момент и каково ее будущее, то
есть каково то, к чему она стремится. Чистый
жизненный процесс поэтому есть полная бессмыслица. Но все дело в том, что в
таком чистом виде жизнь, конечно, не существует. Я могу
не знать, чем сейчас являюсь. Но объективно
все же чем-то являюсь. Могу не знать, какие
причины привели меня к сегодняшнему состоянию, и могу не знать той цели, которая предо
мной стоит, и того будущего, которое целесообразно появится из моего настоящего. Однако
275все это есть только недостаток и только ничтожество моего самопознания. А объективно я
чем-то был в самом определенном смысле слова, чем-то являюсь сейчас и чем-то буду завтра.
Трагизм жизни заключается в том, что люди
могут не знать, откуда они, что они такое сейчас и чем будут завтра. Но знают ли они это
или ничего не знают, объективно все же происходит нечто определенное, происходило раньше
и даст тоже объективно определенный результат в будущем.
— Но, по-вашему, жизнь — это какой-то
сплошной ужас. Неужели никак нельзя выбраться из этого ужаса?
— Но ведь я вам говорил только о сплошной текучести жизни. В таком неведении,
когда неизвестно никаких причин и никаких целей, конечно, все неожиданно, все случайно, все
неизвестно и потому, конечно, все трагично.
Однако всякая жизнь не есть просто само становление и больше ничего. Она всегда
есть становление чего-то. А раз мы знаем, что именно
становится, то мы начинаем понимать и то, откуда это становится, а также и то,

куда и в каких целях это становится. Конечно, сплошная
текучесть жизни настолько сильна, что избавиться целиком от этой сплошности и непрерывной, то есть чисто сумбурной, текучести нет
никакой возможности. Но в значительной мере
знания в этой области все же существуют.
И мы, несмотря на всю внеразумную текучесть
и непрерывность жизни, все же знаем очень
многое, а иной раз даже весьма глубоко понимаем как причины нашего становления, так и
его цели. Можем ли мы эти цели ставить и тем
самым направлять текучесть жизни в нужную
276нам сторону, добиваться поставленных целей,
переделывать саму текучесть жизни и даже
пользоваться разумно достигнутыми целями?
Если это так, то согласитесь, что это все-таки
весьма существенное дополнение к понятию
жизни как слепой текучести.
— Но тогда вы должны назвать и ту общую
категорию, которая противостоит слепой текучести жизни и которая может помочь переделывать жизнь, чтобы она, несмотря на свое слепое становление, все же достигала разумных
целей.
Жизнь личности, общество и история
— А вот теперь мы как раз и подошли к
вопросу о том, что такое жизнь. Если жизнь
есть не только становление жизни, но и сама
жизнь, та что же такое сама-то жизнь? Здесь
мы не будем сразу говорить о всех типах жизни, а скажем только о том, что такое именно
человеческая жизнь. Ведь если вы заговорили
о жизненном кредо, вы имеете в виду именно
человеческую жизнь. А так как слово «человек»
имеет множество разных значений, то я в этих
случаях предпочитаю говорить не о человеке,
но о личности. Если мы не условимся о том,
как понимать личность, то наш разговор о жизненном кредо будет напрасен. Поэтому разрешите мне говорить пока только о жизни личности. Значит, что такое личность? Личность есть
такая единственность и неповторимость, которая является не только носителем сознания,
мышления, чувствования и так далее, но и вообще субъектом, который сам же себя соотносит
с собою и сам же себя соотносит со всем окружающим. При этом в данном случае выступает,
277конечно, не только субъект. Спрашивается: существует ли реально такой субъект или в нем
есть только его внутренняя жизнь и ничего
внешнего в нем не существует? Конечно, субъект существует реально, то есть является в то
же самое время и объектом. Личность есть
тождество субъекта и объекта или, иными словами, есть носитель субъекта и объекта. Подобно тому как всякую вещь мы можем воспринимать лишь на каком-нибудь фоне, от которого она отличается своими строго определенными границами, так и личность существует
только тогда, когда есть другие личности, от
которых она чем-то отличается и с которыми
она связана определенными отношениями.
А иначе и сама личность окажется для нас непознаваемой. Но соотношение личностей есть
общество, и притом не как простая их совокупность, но опять-таки как специфический носитель всех указанных соотношений. А общество
не существует без истории, которая, таким образом, и есть не что иное, как становление разных носителей общественно-личных отношений.
Значит, жизнь личности есть становление такой
овязи внутреннего и внешнего, или субъективного и объективного, когда жизнь определяется
как результат и сгусток социально-исторических соотношений.
— Я это прекрасно понимаю. Но не ушли

ли мы тем самым очень далеко от понятия
кредо?
— Вы меня спрашивали не просто о кредо,
но именно о жизненном кредо. Поэтому я и
должен был углубиться в вопрос о том, что такое жизнь. Поскольку, однако, под
жизнью понимается обычно неизвестно что, то я и поста-
278рался дать определение того, что такое жизнь.
И вот вы видите, что если не употреблять этого
слова в обыденном смысле, то, оказывается,
нужно было определить и что такое личность,
общество, история. И вот только теперь я могу
решиться сказать о самом кредо.
— Прекрасно. Я вас слушаю.
Кредо, социально-исторический императив
и жертвенный подвиг личной свободы
— Кредо есть убежденность в том, что такое
идеал и какими средствами его можно достигнуть. И поскольку вы сами заговорили
именно
о жизненном кредо, то теперь сам собой и возникает вопрос: что же такое идеал
для жизни
личности? Я думаю, что всякий идеал вообще
есть нечто безоговорочное и повелительное.
G другой стороны, однако, поскольку речь зашла о жизни личности в истории,
постольку
здесь сразу же возникает противоположность
социально-исторического требования и личной,
вполне свободной полноты. Поскольку социально-историческая жизнь есть наше
исходное обобщение, она всегда представляет собой тот или
иной императив. Но исторический императив,
взятый сам по себе, еще не есть идеал. Идеал
для личности есть то, чего она свободно достигает и что соответствует
интимнейшим ее стремлениям к самоутверждению. В обыденном смысле тут опять
трудно понять, чего же мы требуем. То социально-исторический императив, а то
вдруг личная свобода. И даже более того. Жизненно-личный идеал — это и есть
тождество
исторического императива и свободного становления личности. Жизненное кредо как
раз и
279есть синтез социально-исторического императива и свободно-жизненного
становления личности.
— Позвольте. Не получается ли у вас слишком быстрое и слишком легкое решение
вопроса, когда вы просто отождествляете необходимость социально-исторического
императива и
свободу жизненно-личного самоутверждения?
— Но я еще не кончил. Я как раз и хотел
добавить, что если имеется синтез необходимости и свободы, то, поскольку речь
идет не о
диалектике абстрактных категорий, но о жизненном процессе, ясно, что в процессе
становления жизни могут возникать не только синтез
необходимости и свободы, но и их конфликты.
И раз конфликт возник, а идеал неуступчив, то
приходится многим жертвовать для достижения
идеала. Поэтому достижение жизненного идеала практически весьма часто
оказывается подвигом и жертвенным деянием для осуществления
социально-исторического императива. Другими словами, если подвести итог нашему
разговору, жизненное кредо — это убеждение в
необходимости подвига и жертвы для жизненно-личного достижения очередного
социальноисторического императива. Повторяю: если вы
хотите избежать обыденных пошлостей и не
употреблять ничего не значащие фразы, то
для понимания выдвинутого мною тезиса надо
сначала условиться о том, что такое личность с
ее субъектом и объектом, общество, история и
исторический императив и, наконец, что такое
жертвенный подвиг лично-жизненного самоутверждения.
— Все это мне представляется, по крайней
мере сейчас, достаточно ясным. Но у меня ос-
280тается одна неясность. Что жизненное кредо
невозможно без привлечения социально-исторического императива и без героического

осуществления этого императива, здесь я спорить пока не буду. Но меня беспокоит то, что ведь социально-исторических императивов было и есть очень много. Они не только разнообразны, но часто и враждебны друг другу. О каком же социально-историческом императиве вы говорите, если их очень много и все они являются продуктом напряженнейшей исторической борьбы? Какой же тогда императив мы должны осуществлять?

— Этот ваш вопрос, конечно, возникает сам собой; и вполне естественно, что вы его задаете. На это я скажу так. Всякий социально-исторический императив, конечно, относителен, а не абсолютен. Но дело в том, что говорить об относительности чего-нибудь можно только в том случае, если предполагается и нечто абсолютное. Ленин отмечает, что абсолютная истина обязательно должна существовать, хотя мы ее никогда и не достигнем, существовать как предел, к которому более или менее приближается все относительное. Если нет абсолютного, тогда не может быть и ничего относительного; и неизвестно будет, куда же нам стремиться, будет сплошная анархия. Но что такое абсолютная истина применительно к теме нашего разговора? Абсолютный предел и для нас, и для всех социально-исторических императивов — это всеобщее и свободное человеческое благоденствие. Каждый из нас должен поступать так, чтобы его поведение по крайней мере не противоречило всеобщему и свободному человеческому благоденствию, а лучше если бы еще и поддерживало
281и осуществляло его. Поэтому когда я говорил о социально-историческом императиве, то, конечно, имел в виду его фактическую ограниченность и относительность, но в то же время и заложенную в нем попытку относительными, ограниченными и временными средствами осуществлять абсолютную социально-историческую истину, а именно общечеловеческое свободное благоденствие. Подобного рода мыслями и чувствами должно сопровождаться и наше усилие осуществить тот или иной социально-исторический императив и идеал. Мое жизненное кредо и заключается в том, чтобы любыми доступными средствами, пусть относительными и ограниченными, осуществлять идеал свободного человеческого благоденствия. В этом смысле для нас должен иметь значение не только какой-нибудь один узко ограниченный социальноисторический императив, но, собственно говоря, все социально-исторические императивы, бывшие в прошлом или существующие в настоящем, постольку, поскольку в каждом из них не может не содержаться попытки относительного приближения к указанному пределу.

— Но не считаете ли вы, что это звучит слишком теоретично? Ведь если речь идет о жизненном кредо, то, казалось бы, здесь мало только одной теории. Надо же считаться и с конкретным развитием жизненного процесса.

— О, конечно. Свое жизненное кредо мы только для того и должны разрабатывать, чтобы оказалось возможным осмысливать каждое мгновение жизни. Если я пошел на работу и не опоздал, то это уже значит, что я сделал маленький шаг к достижению идеала. Если я пришел на работу и точно выполнил получен-
282ное задание; если я, как член соответствующей комиссии, заметил коррупцию в проверяемой мной организации и эту коррупцию не скрыл, но сделал из нее необходимые для общего блага выводы,— во всех подобного рода, пусть хотя бы и малых, иной раз даже малозаметных, моих

поступках я исполняю мое жизненное кредо.
Поэтому не думайте, что жизненное кредо — это
только теория. Для меня это самая искренняя,
самая интимная, самая сердечная и жгучая потребность.
Сложнейшая теория
и простейшая практика
— Не можете ли вы развить эту важную
мысль?
— Ну еще бы! Вы знаете, как много нужно
учиться и упражняться, чтобы хорошо играть
на инструменте: существуют целые учебные заведения, где изучают технику,
структуру и технические приемы композиции и исполнительства. Но если бы музыка состояла только из
этой техники и структуры, то воспринимать ее
н наслаждаться ею могли бы только профессора
музыки. Когда я слушаю симфонию, то забываю
о музыкальной технике, структуре и решительно обо всех
композиционно-исполнительских
приемах. Хорошая симфония для меня — это
самая чистая красота и неувядающая тайна
этой красоты. Я думаю, что и в области жизненного кредо можно и нужно много думать и
размышлять, много читать и спорить, затрачивая огромные интеллектуальные усилия. На то
это и теория. Однако жизненное кредо — это не
только теория, но и практика. А на практике
оно должно выступать в простейшей и ясней-
283шей форме, главное же — решительно безо всяких рассудочных схем. Кто
осуществляет жизненное кредо в указанном смысле, тот прост и
понятен, учтив и предупредителен, светел и
ясен, надежен и дальновиден и потому мудр.
Я люблю глубины; и я люблю извивы и игривость; но еще больше я люблю «игривые» и
«извивные» глубины. Они всегда просты, но и
в то же время изысканны. И — никаких схем,
никакой рассудочной планировки, никакой мудреной сложности. Поэтому практика
жизненного кредо должна быть простой и ясной, но без
всяких схем, общественно и лично надежной и
критической, служащей в основном общечеловеческому благоденствию.
— У меня возникает вопрос, и на этот раз
уже последний. Меня интересует не только
жизненное кредо вообще, но именно ваше, лично ваше жизненное кредо.
Пример применения жизненного кредо
в историко-философской области
— Я охотно отвечу на ваш вопрос. Но тут нам
придется договориться. Поскольку вы заговорили обо мне, то есть об отдельном человеке, то
следует сказать, что всякий человек представляет собой очень сложную комбинацию самых
разнообразных жизненных устремлений. И поскольку нельзя говорить сразу обо всем,
то давайте поговорим о чем-нибудь одном, но вполне
определенном. Я вот, например, являюсь научным работником и по воспитанию, и по
образованию, и по специальности, и по своим основным внутренним устремлениям, и по своему
положению в обществе. Поэтому разрешите мне
284сказать о своем жизненном кредо именно в
моей научной работе.
Из всей философии я всегда интересовался
больше всего двумя дисциплинами — античной
философией и философией языка. В целях экономии времени целесообразно поговорить здесь
о чем-нибудь одном. Например, об истории античной философии. Поскольку я
занимаюсь античной культурой в плоскости филологической
и философской, то, если вам угодно, вот мое
жизненное кредо в области классической филологии и философии.
— Я вас слушаю.
— Итак, в античной культуре, согласно моему жизненному кредо, я должен находить,
вопервых, социально-исторический императив и,
во-вторых, его свободное достижение отдельными слоями античной культуры на

протяжении
всей античности, не говоря уже об отдельных
античных личностях, деятельность которых отражает требования истории. Должен сказать,
что я резко отличаюсь от тех, кто понимает античный социально-исторический императив
только в виде какой-либо общеизвестной фразы
и не устанавливает никакой логической связи
между разными слоями античной культуры,
возникающими на почве определенного социально-исторического императива. Этот
социально-исторический императив в античности диктуется сначала
общинно-родовыми, а потом рабовладельческими отношениями. Об античном
рабовладении написано множество работ, и некоторые его стороны и периоды изучены до
последних подробностей. Тем не менее совершенно невозможно добиться ответа на вопрос,
каково же отношение атомиста Демокрита к
285рабовладению или в чем связь платоновского
учения об идеях с рабовладением и что такое,
например, Аристотель, стоики, эпикурейцы,
скептики и неоплатоники с точки зрения рабовладельческой эволюции. Один школьник на
вопрос, кто такая Екатерина II, ответил: «Это —
продукт». Я думаю, что и те, кто связывает
Аристотеля с рабовладением, в сущности, только и способны сказать, что Аристотель — это
продукт. Чтобы не оказаться во власти подобного рода анекдотов, осмелюсь указать вам на
то, что в противоположность этому я во многих
своих работах пытался давать логически четкий
анализ зависимости античных философов и поэтов от рабовладения.
— Думаю, мы согласимся, что ваша теория
заслуживает и большой детализации, подробного критического рассмотрения, поскольку вы,
как мне известно, отнюдь не считаете ее единственно возможной и окончательной. Думаю,
что ваша теория — это своего рода призыв критически относиться к обыденной терминологии
и создавать также и другие теории жизненного
кредо, необходимые для переживаемого нами
момента.
— Ваши последние слова являются очень
важным для меня заключением разговора. Вы
хорошо поняли специфику моего жизненного
кредо как кредо научного работника в области
античной культуры. Но мы с вами понимаем,
что все сказанное нами является только одним
из бесчисленного множества разных проявлений жизненного кредо, которое по содержанию
может быть весьма разнообразным в зависимости от жизни человека. Врач, инженер
или техник, юрист, педагог и вообще воспитатель, жур-
286налист, писатель, и в том числе поэт, работники в области политической, дипломатической,
экономической или в сфере государственного аппарата, промышленности или
торговли, колхозники, военнослужащие — каждый человек должен сам для себя выработать жизненное кредо,
которое по содержанию будет мало похоже на
социально-исторический характер античной
культуры и философии. Но я хотел в первую
очередь обрисовать жизненное кредо в максимально обобщенной форме и, в
частности, показать, что оно невозможно без привлечения
таких понятий, как становление и жизнь, как
жизнь личности, общество и история, как исторический императив и личная свобода и как
переделывание действительности; оно даже требует иной раз необходимости героического и
жертвенного подвига для своего существования,
если его считать идеалом. Все эти понятия и

принципы, конечно, можно разрабатывать поразному в зависимости от цели исследования,
но без них нельзя обойтись, если мы всерьез
хотим решить вопрос о жизненном кредо.
ДЕРЗАНИЕ ДУХА 1
— Везде пишется и говорится, что античная культура, уходящая своими корнями в первобытнообщинную формацию, развивалась в
пределах рабовладельческой формации. Это
правильно. Но скажите, какова связь Гераклита
или Демокрита с рабовладением и почему на
основе той же самой рабовладельческой форма-
1 Ответы А. Ф. Лосева на вопросы Н. А. Мишиной
и Ю. А. Ростовцева.
287ции развиваются такие различные и даже взаимопротиворечащие системы, как эпикуреизм,
стоицизм или скептицизм?
— что касается меня, то я рассматриваю
раба именно так, как он тогда рассматривался,
то есть как вещь, а вовсе не как полноценную
личность, и рабовладельца — не просто как человеческую личность, а как такую личность,
которая ограничена эксплуатацией рабского населения. Поскольку же философия всегда стремится к предельным обобщениям, то в античном сознании и возникал в качестве последнего
обобщения вещественный космос, то есть чувственно-материальный космос с Землей посредине и с звездным небом как с вещественной
границей этого космоса. Чтобы понять это, необходимо было связать античный чувственноматериальный космологизм с рабовладением и
объяснить античное космологическое безличие
именно тем безличием, которое лежит в основе
рабовладельческого способа производства.
— У нас иногда говорят, что античные философы — это стихийные материалисты. А почему?
— Сама экономическая основа античного
мира, а именно рабовладение, возможна только
на основе понимания раба как вещи и рабовладельца как организатора подобного рода вещей.
Зачастую говорят о борьбе идеализма и материализма в античности. Но никто не принимает
во внимание того, что оба эти направления базировались в античности на вещественно-телесном понимании мира и человека и потому оба
обладали созерцательным характером, чуждым
всяких вопросов о принципиальном переделывании действительности.
288— А боги и вся знаменитая античная мифология?
— Но вы же хорошо знаете, что античные
боги являются результатом обожествления сил
природы и человека. Из этого я делаю вывод,
что боги созданы в античности не для опровержения чувственно-материального, то есть видимого и слышимого космоса, но для его обоснования. Античные боги, управляющие телами
или другими областями чувственпо-материальпой действительности, играли в античности такую же роль, какую у нас теперь играют законы природы. Эти боги не опровергают чувственно-материальную действительность, но, наоборот,
оправдывают и оформляют ее. Заметьте, что в
античности не боги создают мир, а, наоборот,
Земля порождает из себя всех богов и людей.
Кроме того, боги, которые ссорятся и дерутся
между собою на своем Олимпе и на Земле, нисколько не страшны для античного вещественного космологизма. В основе античного мировоззрения все равно оставался непреложным чувственно-материальный, видимый и слышимый,
звездный космос с его вечно правильным движением, которое для всех античных философов
было образцом и идеалом во всех проблемах
мира и человека.
— Но не думаете ли вы, что подобного рода
рассуждение несколько снижает наши представления о достижениях античной культуры и философии?
— Да, такого рода анализ античной культуры, конечно, вскрывает ее внеличностный

характер в сравнении с последующими культурами, основанными, наоборот, на слишком большом выдвижении вперед именно принципа
10 А. Ф. Лосев 289личности. Однако навязывать античной культуре чисто личностные или общественно-личностные идеалы — это значит модернизировать
античность или, говоря точнее, ее христианизировать. На Западе часто «додумывали» античную культуру до того, что начинали находить
в ней проблематику абсолютного духа. Но никакого абсолютного духа античность не знала, и
в ней не было даже подобного рода терминологии. Абсолютен там был не дух, а чувственноматериальный космос, в котором и находили
все признаки абсолютного духа. Но это не абсолютный дух. Это — абболютизированная вещь,
как того и требовала рабовладельческая формация. И эта вещь тоже вызывала восторги, иной
раз даже вызывала у человека какое-то мистическое к себе отношение. Но все-таки в своей
основе это была именно внеличностная вещь,
чувственно воспринимаемая материя и чувственно оформленная природа. Для самих античных людей небесный свод как раз и был пределом философских чаяний; он воодушевлял тогдашних мыслителей нисколько не меньше последующих, более личностных абсолютов. Да и
кроме того, разве вы считаете рабовладение
такой идеальной формацией, что и все ее
мировоззрение тоже нужно признать совершеннейшим, как это часто и делалось в буржуазной Европе? Античность страдала рабовладельческим вещизмом; ведь вещь (а раб
был вещью) — это еще не вся человеческая
личность, а лишь один из ее моментов. Ну
а разве субъективизм большинства буржуазных
концепций не есть тоже уродство и односторонность? Ведь человек — это не только человеческий субъект; реально он возможен лишь
290как член общества и представитель определенной исторической эпохи. Поэтому я вовсе не
хочу снижать значения античной культуры,
поскольку все классовые культуры всегда односторонни и тоже уродливы.
— Итак, если я вас правильно понимаю, у
вас получается «сниженная» картина античной
культуры именно в результате понимания этой
культуры как основанной на вещественной интуиции. Но тогда получается, что античная
культура лишена идеального совершенства ввиду лежащего в ее основе «материализма». Как
же тогда быть? Ведь мы тоже материалисты.
— Мы материалисты вовсе не в античном
смысле этого слова. В основе античной культуры лежит интуиция вещи, не способной действовать по своей личной и разумной инициативе.
В основе же нашего материализма лежит не
интуиция просто вещи или просто тела и не
интуиция безлично и безынициативно действующего человека. Мы исходим из интуиции сознательно и творчески действующего трудового
общественного человека. Конечно, в наших интуициях обязательно есть нечто телесное, вещественное. Но все это для нас только подчиненный момент в нашей основной интуиции, исходящей из понимания значимости творческого
труда, который не созерцает действительность,
а переделывает ее. С такой точки зрения античный материализм является для нас чем-то
чересчур созерцательным и мертвенным. Так
оно и должно быть, поскольку основными факторами античной культуры были рабы и рабовладельцы.
— Но если вы считаете, что все известные
нам исторические культуры были односторонни,
10* 291то есть ли надежда на то, что дальнейшее культурное развитие человечества даст более утешительные результаты?
— В отношении этих надежд я чувствую в
себе какую-то трезвость и довольно ощутимую
для меня сдержанность. Кант говорил, что действительность не может погибнуть естественно,
поскольку в естественных законах жизни нет

никакого указания на ее возможную гибель. Но
она не может погибнуть и сверхъестественно,
потому что иначе пришлось бы допустить какое-то более могучее существо, чем сама действительность, которое вдруг уничтожило бы эту
действительность как плохую, подобно столяру,
уничтожающему им же самим неудачно сделанную табуретку. Ни естественно, ни сверхъестественно мир погибнуть не может. Он, считал
Кант, может погибнуть противоестественно, а
именно в том случае, когда сами люди поставят
себе безумные цели и начнут их всерьез осуществлять. Вы же сами хорошо знаете, что в настоящее время человечество изобрело такие
разрушительные средства, которые в несколько
минут могут превратить всю нашу планету в
дым, в пар, в хаотическую туманность. Уверены ли вы в том, что никогда не найдется такой
группы безумцев, которые захотели бы превра-,
тить земной шар в хаос неизвестно чего? Я в
этом не очень уверен.
— Так, значит, вы хотите бороться с прогрессом цивилизации?
— Я хочу бороться с безумными крайностями буржуазной цивилизации, которая действительно летит сейчас на огонь и испытывает наслаждение от этой гибели, подобно тому как
букашки летят на горящую свечу.
292— Мне кажется, это ваше рассуждение является началом ответа еще и на другой вопрос,
который хотелось вам поставить. Меня интересует, как вы относитесь к спору «физиков» и
«лириков» и как вы оцениваете нашу современную молодежь.
— Спор так называемых «физиков» и «лириков», имевший у нас место несколько лет назад, представляется мне бессодержательной и
пустой забавой. И науки о природе, и науки о
культуре достигли сейчас такого небывалого
развития, что смешно и спорить о преобладании
одних наук над другими. Гораздо важнее вопрос о направлении науки вообще и даже цивилизации вообще. Более всего здесь важен вопрос о том, куда деваться от всех этих небывалых открытий и изобретений в области науки
и техники. Раньше всегда считалась аксиомой
необходимость участвовать в безусловном и ничем не ограниченном прогрессе науки и техники. Противников этого абсолютизирования научно-технического прогресса зачисляли прямо в
ряды консерваторов и реакционеров. Но в настоящую минуту от этого научно-технического
абсолютизма действительно становится страшно. Конечно, очень хорошо долететь до Луны,
походить по ее поверхности и невредимым вернуться на Землю. Но зачем же придумывать
средства для мгновенного уничтожения целых
городов и стран и даже целых народов? Мне
кажется, необходимо принять все меры против
такого безумия.
— Значит, вы хотите приостановить развитие техники?
— Я хочу приостановить безумие.
— Но как же это сделать?
293— Безумию противоположен разум. Но разум — это мышление, а мышление — жизнь мысли. Нужно воспитывать в людях любовь к
глубине и красоте самой мысли. Творческое
мышление успокаивает человека, делает его
здоровым не только психически, но и физически, ободряет его для работы и помогает ему
ставить человечески достижимые цели. Все это
раньше называлось «идеализмом», причем идеализм здесь понимался как весьма дурная философия. Если вы и сейчас считаете меня дурным
идеалистом за проповедь спокойного, умиротворяющего и отрезвляющего мышления, значит,
сказать вам на тему о техническом прогрессе
больше уже нечего. Если буржуазно-капиталистический накал в изобретении средств для массового уничтожения вы считаете нормой технической цивилизации, то разговаривать мне с вами не о чем.

— Но то, что вы сказали о любви к самой мысли как таковой, действительно напоминает идеализм. Как же быть?
— У нас мышление часто понимают как деятельность, совершенно оторванную от всякой действительности. Такое мышление в самом деле было бы уродством, если бы оно было возможным. Но это невозможно, потому что мышление — это не какое-то частичное ущербное отражение действительности, но отражение всестороннее. А это значит: если действительность развивается, то и мышление развивается; и если действительность есть творчество нового, то и мышление есть творчество нового; и если действительность всегда сама себя переделывает для достижения новых форм, то это же относится и к мышлению; и если каждая вещь и событие
294действительности не существуют в абсолютной изоляции, но являются всегда зарядом, методом, скрытым планом и программой всех последующих результатов этих вещей и событий, то и мышление есть тоже не что иное, как планирование действительности. Подлинное мышление является руководством к действию, оно неотделимо от своего практически-технического осуществления. А иначе разговоры о том, что мышление есть отражение действительности, являются пустым и бессодержательным занятием. Кто хороша мыслит, тот хорошо действует. Математика, исходя из тех или иных эмпирических данных астрономии, составляет и решает свои собственные уравнения при помощи чистейшего математического мышления; но в результате оказывается, что практическое применение этих чисто мыслительных математических операций помогает предвидеть то или иное состояние неба в будущем и даже открывает целые планеты. Вот что значит мышление, если оно развивается по присущим ему действительным законам.
— Мне кажется, что, говоря о роли мышления в наше время, вы тем самым затрагиваете и вопрос о молодежи.
— Да, затрагиваю. Но прежде чем говорить о нашей современной молодежи, вы должны учесть, что эта молодежь не переживала мировых катастроф, не переживала двух мировых войн и не переживала социальной революции. Это, конечно, делает ее во многих отношениях легкомысленной, склонной к мечтательству и лишает крепких общественно-политических основ. Зато умственное настроение такой молодежи менее связанно, более восприимчиво и отзывчиво и более склонно к выработке объек-
295тивно правильного мировоззрения. Но это-то и заставляет меня как старого педагога стремиться насаждать в этих молодых умах более здравое отношение к действительности и вместо безрассудного техницизма — умение верить в более умиротворенные человеческие идеалы. И вообще я не знаю, как жить, если вы отнимете у меня и моих воспитанников веру в полную возможность и даже необходимость для человечества наступления достойного его общества. Еще Гегель понимал смысл всего исторического процесса как тайное или явное стремление к свободе. Я не знаю, как жить, если не мыслить всеобщего освобождения человечества и от всех неожиданностей природы, и от всяческой злобы в самом человеческом обществе. Пусть где-то там изобретают средства для массового уничтожения человечества. А я и мои ученики все-таки верим в наступление всеобщего мира и свободы. Разум, мышление, честно проводимое до конца, только об этом и говорит. Я убежден, что воспитанная в этом духе молодежь уже не будет

устремляться на огонь, как бабочка на горящую
свечу, а будет считать, что в силу самой истории наступает полное разочарование в целесообразности вечных войн и вечного приготовления к войне. Человечество скоро осознает, что
это просто невыгодно.
— В заключение меня интересует вопрос
уже чисто личного характера. А именно, мы знаем, что в течение многих лет вы пишете много
разных научных работ, печатаете их и в то же
самое время страдаете тяжелой болезнью глаз,
лишающей вас возможности самому читать и
писать. Как это происходит?
— Это происходит очень просто — и тоже
296при помощи мышления. То, что я сам не пишу,
а диктую, в этом нет ничего особенного, поскольку многие писатели даже с нормальным
зрением предпочитали диктовать свои произведения. То, что для исследования какой-нибудь
темы требуется ознакомление с большим количеством отечественной и зарубежной литературы, это тоже ясно; и то, что эту литературу мне
читают, тоже не представляет собой ничего особенного. А вот в чем действительно заключается
трудность, так это в продумывании изученной
мною темы до самого конца, продумывании в
полном уединении и до такой степени подробно,
что на другой день я могу диктовать почти готовый текст. Многие удивляются, как это я могу диктовать трудный текст прямо набело. Но
удивляться здесь нечему, если принять во вни-.
мание свойственный мне напор и постоянный, я
бы сказал, поток мышления. В этом смысле я
неизменно считаю себя молодым. Если хотите
быть вечно молодыми, используйте методы
мышления, практическое осуществление которого возникает как бы само собой. Я потому долго
живу, что неустанно размышляю. Я потому так
много написал и напечатал, что всегда верил то
ли в неизменную вечную молодость, то ли во
всегда молодую вечность.
О МИРОВОЗЗРЕНИИ
Вы спрашиваете меня, что такое мировоззрение и как можно было бы его построить. Готов
ответить на ваш вопрос, но только с одним условием. Если вы хотите разговаривать со мною,
я прошу вас отказаться от предрассудков, которые часто возникают у людей даже помимо их
297воли, и оставаться только на почве здравого
смысла. Возможно, вы и сами не понимаете, какой огромной властью над умами пользуются
обывательщина и просторечное, совершенно некритическое использование слов и понятий. Или
мы с вами будем оставаться на почве здравого
смысла, какие бы неожиданные выводы отсюда
ни возникали, или нам с вами не о чем будет говорить.
Термин «мировоззрение» состоит из двух
слов, «мир» и «воззрение». Если нам начать со
слова «мир», то вот вам первый предрассудок,
который очень часто встречается и у людей ученых, и у людей неученых. Обычно говорят: мы
не знаем, что такое мир, объясните нам. Я категорически утверждаю, что люди
только прикидываются, будто они не знают, что такое мир.
Если я вас спрошу, можно ли Солнце считать
миром, то вы, конечно, тут же скажете: это
только часть мира. Хорошо. А Луна? Конечно,
скажете вы, и Луна тоже еще не весь мир, а
только его часть. А Земля? А вся солнечная система? А любое созвездие? На все эти вопросы
вы будете решительным образом отвечать, что
ни то, ни другое, ни какая бы то ни было вещь

вообще ни в коем случае не есть мир, а всегда
мы имеем тут дело только с частями мира. И почему же вы так говорите? А потому, что вы хорошо понимаете слово «мир». Иначе вы не отвечали бы так решительно ни о Солнце, ни о Луне; и сам этот вопрос, который я вам задаю, считали бы бессмысленным.
Правда, это знание о мире, которое вы здесь
проявляете, еще весьма туманное и неопределенное. Оно, конечно, требует научной разработки.
298Мир есть вся действительность в целом, в ее
прошедшем, в ее настоящем и в ее будущем.
Частей мира бесконечное количество, но мир
один, и вся бесконечность его частей есть нечто
одно, а именно сам мир и ничто другое. Но как
же это возможно? Это возможно только потому,
что мир есть целое, целостность. Сколько бы
разнообразных частей мы ни находили в этом
целом, оно остается самим собой и в этом смысле совершенно неделимо.
Итак, если вы хотите оставаться на почве
здравого смысла, вы должны сказать, что, хотя
мир и является в виде своих бесконечных частей, тем не менее он есть нечто целое, нечто
одно; и это целое не есть только сумма его частей. Оно является совершенно новым качеством по сравнению с ними. А иначе получилось
бы так, что если стул деревянный и стол тоже
деревянный и каждый из этих предметов не есть
своя специфическая неделимость частей, то мне
будет все равно, садиться ли на стул или на
стол. Поэтому дерево, из которого состоят части
стула и стола, не есть сами эти предметы, поскольку они могут быть сделаны не только из
дерева, но, например, из металла. Следовательно, и мир, взятый в целом, тоже есть неделимая
цельность, из каких бы частей он ни возникал
фактически.
Теперь остается еще один шаг, чтобы понятие мира получило для нас не только непосредственно воспринимаемую, но и логическую значимость. Дело в том, что, хотя целое невозможно без его частей, а части невозможны без
целого, все-таки логическая функция целого и
частей совершенно разная для целого и для его
частей.
299Целое невозможно без его частей, но оно может содержать эти части в себе потенциально,
а отнюдь не в виде фактического и материального существования. В таком потенциальном виде части целого существуют, например, в инженерно-техническом проекте дома, который предполагается построить. В то же самое время фактические и материальные части целого не могут
существовать без своего целого. Вернее сказать,
они вполне могут существовать без своего целого, но тогда каждая такая часть уже не будет
частью целого, а будет иметь вполне самостоятельное существование, и целое рассыплется на
множество таких частей, которые не будут иметь
к нему никакого отношения, и целое вообще перестанет в них существовать. Части только потому и могут существовать, что они воспроизводят целое. А иначе они вообще не были бы частями никакого целого.
Но тут важен еще один момент. Если части
существуют только благодаря тому, что они воспроизводят целое, а целое воплощается в отдельных своих частях, то это значит, что каждая часть целого утверждает себя не только благодаря воспроизведению целого, но также и благодаря воспроизведению других частей. Части
целого находятся не только в своем целом, но и
одна в другой. Правда, мир есть не просто целое, но и вечно изменчивое целое, вечно становящееся целое. Однако если есть становление,
то это возможно только потому, что есть и то,
что становится. Точно так же, если имеется становление, то имеется и направление этого становления. Но становление есть сплошной переход одного в другое, то есть борьба одного с другим. Тем не менее эта борьба происходит внутри
300самого же мира и мир ею управляет. Борьба противоположностей только потому и

возможна,
что существует сам мир, который выше этой
борьбы и который уже не есть борьба, а только
тот мир, о котором мы говорим в смысле мирного состояния. Мир — Вселенная в основе своей
есть мир в смысле мирного состояния. Если в
мире существует борьба, то это только в силу
того, что мир — Вселенная, когда он рассматривается в процессе его становления и потому является борьбой, сам по себе, в своей основе представляет собой единство противоположностей,
то есть является миром в смысле мирного состояния. Это прямой и простейший вывод из того, что мир есть целое. Если борьбу рассматривать как стремление к уничтожению, то это не
борьба, а только смерть для всякого становления и развития. И лишь в том случае, если борьба противоположностей имеет своей целью мирное состояние, она является здоровым соревнованием, ведущим к утверждению всеобщего умиротворения.
Но и этого мало. Если действительно мир
есть целое, то разъединять его можно теоретически, но фактически это невозможно. Солнце
не мир, но оно воспроизводит целый мир и отражает его на себе. Солнце, Луна и все вещи мира
выступают как части мира вне мировой целостности; но поскольку они воспроизводят мир в
целом, они реальны как своеобразные материальные символы мирового целого, как то или
иное его воплощение.
Само собой разумеется, что Солнце и Луна,
будучи только частями мировой целостности,
проявляют свое могущество и силу тоже отчасти, то есть в той или иной степени. Ведь мир
301не просто неподвижное целое. Он еще и вечно
меняется, вечно движется или, вообще говоря,
вечно становится. И, конечно, тем самым мир
есть не только абсолютная целостность, но и разная степень этой целостности, разная степень
своего самоутверждения, своего могущества и
силы, своей созидательной функции и тем самым разная степень своей самостоятельности.
Кроме действительности, ничего не существует,
так как она уже есть все. Но если нет ничего,
кроме действительности, то нет и ничего такого,
что этой действительностью двигало бы. Следовательно, если действительность движется, то
это значит, что она сама есть и движущее, и движимое. Мир стремится и движется.
Но он стремится утверждать себя же самого. Иными словами, если мир есть движение и становление, то
каково же направление этого движения и становления? Это направление действительности
есть она же сама; и поэтому все составляющие ее
части движутся одновременно и от себя, и к себе. Действительность вечно трудится над своим
собственным осуществлением.
Однако — и это удивительное зрелище — всякая вещь, входящая в мир, как бы она ни была
мала и ничтожна, тоже всегда и неуклонно стремится к самоутверждению. Это
происходит потому, что всякая вещь есть часть мира, а мир
есть вечное самоутверждение. Значит, и всякая
вещь тоже неуклонно стремится к самоутверждению. Обычно говорят, что человек
вечно борется за свое существование. Это правильно. Но
возьмите самый обыкновенный камень, неодушевленный, неорганический, неживой, и попробуйте его расколоть. Иной раз это удается легко
и сразу. А иной раз, чтобы расколоть камень,
302надо употребить какое-нибудь тяжелое и острое
орудие, например молоток, топор, лом. И это
потому, что даже камень «борется за свое существование», камню тоже «не хочется» распадаться, камень тоже несет на себе сверхкаменную силу. Но предположим, что вы раздробили
камень на части. Тогда каждая отдельная часть

тоже будет «бороться за свое существование»,
тоже будет громко кричать о себе. И даже если
вы раздробили камень на мельчайшие части, даже если вы превратили его в бесформенную массу, в песок, то и этот песок все равно будет кричать о себе, что он именно каменный песок, а не
вода и не воздух. Повторяю еще раз, что каждый камень, каждая песчинка есть часть мира,
есть символ мира и несет на себе пусть маленькую, но все-таки вполне определенную степень
мирового самоутверждения и мирового могущества.
При этом даже камень несет на себе не только свое самоутверждение. Он ведь необходим
также и для всего окружающего. Если окружающая среда его создала, это значит, что он служит также и ее целям, не говоря уже о том, что
и человек может употреблять этот камень для
своих чисто человеческих целей. То, что камень
утверждает сам себя, значит, что он нужен также и для чего-нибудь другого, что он утверждает это другое, раз это другое, то есть окружающая его среда, не могло без него обойтись.
Я употребил слово «символ». Позвольте немного на этом остановиться. Если вы хотите оставаться в пределах обывательщины, то под символом вы должны понимать просто какой-нибудь знак, часто даже просто какую-то выдумку
или фантастику. Когда ссорятся два человека и
303перестают обмениваться рукопожатиями при
встрече, то бывает так, что где-нибудь в обществе, на собрании они не хотят этого показать
и на виду у всех пожимают друг другу руки.
В таких случаях часто говорят, что рукопожатия этих двух человек имеют только символическое значение. При таком понимании символа
он не только является обыкновенным знаком, но
даже указывает на то, что противоположно его
непосредственному содержанию. Но вот Пушкин пишет: «Румяной зарею покрылся восток...»
И Лермонтов наблюдал свой ландыш «румяным
вечером иль в утра час златой». Здесь поэты
вовсе не хотят сказать, что восток или вечер
нарумянили себе щеки известным косметическим средством. И Лермонтов не хочет сказать,
что час восхождения зари есть то самое золото,
которое употребляется для колец или для монет. И тем не менее символ и здесь не является
пустым знаком. Употребляемая поэтами символическая образность получает весьма высокое и
содержательное смысловое наполнение. Символы употребляются у них ради целей изобразительности, ради углубленной картинности или
хотя бы многозначительной иллюстрации. При
этом обычно говорят о «переносном» значении
символа, который в таком случае называют ме-,
тафорой.
Но я хочу сказать о другом. И чисто условная значимость, и чисто метафорическая значимость — это еще не вся символика. Возьмите,
например, такой символ, как государственное
или национальное знамя или же серп и молот.
Неужели здесь тоже только одна условность, одно украшение, одна поэтическая метафора? Нет,
это и не то, и не другое, и не третье. Это такой
304символ, который движет миллионами людей.
Ради него люди идут на подвиг и на войне отдают за него свою жизнь. Я думаю, что уже простой здравый смысл — а я здесь только и уповаю на ваш здравый смысл — должен заставить
вас с неопровержимой силой признать существование таких символов жизни, которые не только отражают или изображают жизнь, но и активно ею управляют, направляют ее к той или
иной цели и неуклонно ее переделывают.
Когда я говорю, что Солнце есть символ мира, я выражаю здесь четыре идеи. Во-первых,
Солнце есть самая настоящая реально существующая и вполне материальная вещь, сомневаться в существовании которой не может ни

один нормальный человек. Во-вторых, я хочу
сказать, что мир тоже есть вполне реальная и
материальная вещь; к сожалению, отвергать его
существование могут и вполне здравые люди —
философы, не признающие ничего, кроме человеческого субъекта, и сводящие всякое знание
только к субъективно-психологическим процессам. Такие люди только прикидываются, что они
не знают о существовании мира. На самом же
деле когда они его отрицают, то, во всяком случае, знают предмет своего отрицания. Если я не
знаю, что такое данный предмет, то я не могу
его отрицать; отрицание в случае отсутствия
отрицаемого предмета сводится к тому, что остается неизвестным предмет отрицания, то есть
само отрицание оказывается беспредметным.
В-третьих, существует не только Солнце и не
только мир, но и определенная, тоже объективная связь между ними, а именно Солнце есть
определенное воплощение мира. Наконец, в-четвертых, если это воплощение понимать реально,
\1 А, Ф. Лосев 305а не метафорически, не поэтически, не условно
и предположительно, то это будет значить, что
Солнцу свойственны и присущее всему миру самоутверждение, но, конечно, в известной степени, и присущее всему миру могущество, хотя
опять-таки с соответствующим ограничением,
и постоянное стремление проявить свое существование вовне. Укажем хотя бы на сферу человеческой жизни, немыслимую без постоянного
воздействия солнечного тепла. Таким образом,
солнечный символизм в указанном смысле слова есть необходимое требование самого обыкновенного здравого смысла.
Теперь я перейду к той части мира, которая
зовется человечеством.
Человек и человечество — тоже часть, то
есть символ, мира, а мир есть всемогущее утверждение. Поэтому и человечество несет на себе
ту или иную степень, в данном случае огромную, мировой силы и мирового самоутверждения. Ведь если действительность есть все существующее, то, значит, кроме действительности,
нет ничего другого. И если действительность
движется, то двигать ею может только она же
сама. Но если действительность движется сама
собой, то и ее части, поскольку они ее воплощают, тоже движутся сами собой, или, по крайней,
мере, стремятся двигать сами себя, или, во всяком случае, сопротивляются всему, что может их
разрушить. Этот активно-творческий и материально-созидательный символизм вы должны признать решительно для всего существующего. Вы
можете говорить только о разной степени этого
самоутверждения. Но отрицать его вы не можете, не имеете права, если хотите стоять на почве здравого смысла. Отрицать этот активно-
306самополагающий символизм действительности—
значит отрицать саму действительность. Тут
неопровержимая логика; действительность есть
нечто одно, нечто целое, действительность саму себя утверждает; следовательно, и все моменты действительности утверждают самих
себя, то есть стремятся воплотить в себе это
мировое всемогущество, пусть в разной степени.
Но отсюда прямо вытекает вывод и о практической стороне мировоззрения.
Я вам скажу просто. Вообще нет никакой
практической стороны мировоззрения, поскольку само мировоззрение уже есть практическая
теория. И когда мы говорим, что человеку свойственно стремление к самоутверждению, то я не
знаю, где тут теория и где практика. Тут важно
совсем другое.
В этом учении о человеческом самоутверждении часто сбивает с толку слишком отвлеченный характер обычных рассуждений о борьбе.

Что такое борьба? Ведь если отбросить общие
фразы и обывательскую узость, то борьба окажется для нас прежде всего трудом, или работой. Как же можно бороться за существование,
не трудясь и не работая? Но тогда это значит,
что для человека уже самое элементарное представление, самое примитивное и начальное учение о мире есть не что иное, как теория труда.
Кто имеет правильное мировоззрение, тот обязательно трудится и в этом смысле переделывает действительность. А кто не трудится, тот
просто не имеет никакого мировоззрения или
имеет его в таком превратном виде, который не
соответствует простейшим объективным основаниям, если отбросить все предрассудки, которые
11* 307навязывает нам обывательщина или лженаучная литература.
А теперь я хочу обратить ваше внимание на
такую сторону нашего предмета, которая, пожалуй, даже важнее других. А именно: я считаю,
что труд есть источник радости, и, если говорить
по существу дела, лишь труд и может сделать
меня веселым. И не из-за одной только ближайшей пользы, которую имеет в виду трудящийся.
Конечно, хороший монтер испытывает радость,
если он исправил пришедшие в негодность электрические приборы в квартире. И хороший водопроводчик испытывает удовлетворение, если
до него вода в квартире не шла, а он исправил
водопроводное сооружение, и вода вновь пошла
нормально. Это так. Но мы с вами находимся сейчас на такой стадии культуры, когда мелкая утилитарность уже перестала нас удовлетворять.
Мы с вами в этом отношении должны быть
философами, а уже самая элементарная философия гласит, что мир есть бесконечность и что
каждый из нас есть часть этой бесконечности,
то есть так или иначе несет на себе ее печать.
Правда, бесконечность нельзя охватить, но зато
к ней можно вечно стремиться. Всеобщее человеческое благоденствие и свободное самочувствие всех людей и во всех отношениях — это для
нас пока еще далекое будущее. Тем не менее
каждый человек если не является, то должен
являться частью именно этой общечеловеческой
свободы, ее, пусть небольшим, моментом, маленьким, но обязательным шагом в ее направлении, должен работать на пользу будущего всеобщечеловеческого благоденствия. И, значит, это
благоденствие оказывается для нас не только
308отдаленным будущим, но и активно переживаемым настоящим.
Вот почему меня охватывает радость, если я
сделал хотя бы что-нибудь для своего соседа.
И вот почему я весел, если хорошо замостил
площадь, сделав то, что мне было приказано. Кто
имеет правильное мировоззрение, тот имеет постоянный источник для своей радости и не просто всегда трудолюбив, но еще и всегда весел.
Скажу больше. Если я хочу иметь мировоззрение, то ведь мир — это бесконечность; и я,
будучи частью мира, тоже несу на себе печать
бесконечности. Но если конечная вещь, поскольку она часть мироздания, отражает на себе бесконечность, такая вещь, согласитесь, есть некоторого рода чудо.
Современная техника делает
человека сильнее, чем были олимпийские боги,
создававшие грозу в атмосфере. И если Посейдон проходил все Эгейское море от Малой Азии
до Балканского полуострова четырьмя шагами,
то такого рода миф для наших теперешних скоростей является только сказкой, которую мы
слышали в детстве, но которая сейчас ничтожна
при теперешних скоростях, когда вокруг всей
Земли можно обернуться за какой-нибудь час.
Древняя мифология мало удовлетворяет меня не
потому, что она слишком фантастична, но потому, что она слишком мало фантастична. И если
человек прошел путь от неразумного существа

до своего теперешнего состояния, то почему невозможно думать, что он пройдет еще и дальше
такое же расстояние, начиная со своей теперешней формы? И такой человек, несомненно, станет сильнее любого олимпийского бога, хотя его
развитие будет таким же естественным, каким
было до сих пор.
309Я указал на фантастичность и чудесность
всего, что совершается вокруг нас, чтобы доказать великую радость, которая доставляется
нам трудом в условиях нашей собственной бесконечной сущности, которая есть не что иное,
как отражение самой обыкновенной и самой естественной действительности. Если сама действительность есть сплошное чудо, то и я как ее
частичный момент тоже есть чудо, тоже ухожу
в бесконечную даль, почему я и переживаю свой
труд как радость и почему я, когда тружусь, весел и счастлив. Для меня отвратительнее всего
те люди, которые настолько все знают, что уже
ничему не удивляются и для которых труд не
радостен и не весел, но только элементарно полезен для достижения ближайших обывательских надобностей. Для таких людей, конечно,
нет чуда, но зато и нет радости, зовущей трудящегося в бесконечные дали всечеловеческого
благоденствия. Кто не получает радости от своего труда, тот плохо трудится и тот не имеет не
только правильного мировоззрения, но и вообще
не имеет никакого мировоззрения. Подобная радость, конечно, есть нечто величественное и торжественное. Но тут не нужно взывать только к
торжественности и величественности. Если вы
честно собирали картофель, чтобы он не сгнил,
то вы уже стоите на путях всечеловеческой радости труда.
О том, что все происходящее в человеческой
жизни всегда является неожиданным и труднообъяснимым чудом, свидетельствует воззрение
К. Маркса на природу такого прозаического
предмета, как товар. Вот что он пишет: «...стол
остается деревом — обыденной, чувственно воспринимаемой вещью. Но как только он делает-
310ся товаром, он превращается в чувственносверхчувственную вещь. Он не только стоит на
земле на своих ногах, но становится перед лицом всех других товаров на голову, и эта его
деревянная башка порождает причуды, в которых гораздо более удивительного, чем если бы
стол пустился по собственному почину танцевать... Товарная форма и то отношение стоимостей продуктов труда, в котором она выражается, не имеют решительно ничего общего с физической природой вещей и вытекающими из нее
отношениями вещей. Это — лишь определенное
общественное отношение самих людей, которое
принимает в их глазах фантастическую форму
отношения между вещами. Чтобы найти аналогию этому, нам пришлось бы забраться в туманные области религиозного мира. Здесь продукты
человеческого мозга представляются самостоятельными существами, одаренными собственной жизнью, стоящими в определенных отношениях с людьми и друг с другом. То же самое
происходит в мире товаров с продуктами человеческих рук» '.
Если человек и его труд — это только момент мировой истории, а мир есть бесконечность, то человеческий труд настолько широк,
глубок и разнообразен, настолько чудодействен,
что изобразить сущность его можно было бы
только в каком-то мифологически-сказочном повествовании.
И в своем стремлении ко всеобщему благоденствию я вполне свободен, и никто меня к этому не принуждает. Это результат моей причастности к мировой действительности, которая ни
1 Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 81, 82.
311от чего не зависит, потому что, кроме нее, вообще нет ничего, от чего она могла бы зависеть.
Никаких других миров я не знаю и знать не

хочу.
В заключение я хотел бы обратить ваше внимание на то второе слово, которое входит в термин «мировоззрение». Это слово – «воззрение».
Вы, конечно, хорошо знаете, что когда говорят
о воззрениях, то меньше всего имеют в виду какие-нибудь процессы физического зрения. «Воззрение» и «взгляд» обычно имеют смысл «мышление», «понимание», «система отношений человеческого субъекта к объектам». Пусть это
так. Не будем отрицать известной правильности
такого понимания термина. Но я и здесь бы хотел призвать к буквальному пониманию, к такому пониманию, которое обладает всеми признаками непосредственности, наглядности, общедоступности и общечеловеческой простоты.
Другими словами, под «воззрением» я просто понимаю
здравый смысл, то есть прямое и непосредственное усмотрение и наблюдение. Вы меня никогда
не убедите, что планеты и созвездия никак не
движутся. А почему? Потому что это всякий
видит своими собственными глазами. И вы не
сможете меня убедить, что Солнце не оказывает
никакого воздействия на Землю, на жизнь, на
человека. А почему? Потому что я ощущаю это
своими прямыми, непосредственными ощущениями.
Само собой разумеется, что для науки одного
здравого смысла мало. Наука требует кроме наглядных наблюдений еще и построения на их
основании целой системы мыслительных понятий. Но я говорю не о науке и не о мыслительной системе, а только о тех простых наблюде-
312ниях, к которым взывает здравый смысл. А такие наблюдения приводят к тому, что человеческий труд имеет космическое оправдание.
Стремитесь сделать жизнь лучше для самих
себя и для всего человечества. Это и будет вашим настоящим мировоззрением. Кто не трудится для всеобщего благоденствия, тот не имеет мировоззрения, а имеет только миропрезрение.
То, что мир существует, не нуждается в доказательствах, это есть требование самого обыкновенного здравого смысла. А если мир существует, то он есть нечто; он есть именно мир, а не
что-нибудь другое. Но если мир существует
именно как мир, то он представляет собой нечто
одно, то есть целое. Целое же предполагает, что
существуют также и части целого, поскольку
если нет частей целого, то нет и самого целого.
Если части воспроизводят целое, а целое состоит из частей, то каждая часть, воспроизводя целое, тем самым воспроизводит и все другие части. Эти части противоположны одна другой.
И тем не менее каждая часть предполагает другую часть и ее воспроизводит. Взаимная борьба
частей и целого в своем первичном и нормативном смысле направлена на воспроизведение целого, без которого невозможна не только взаимная борьба частей, но и само их существование.
Следовательно, борьба противоположностей имеет целью объединение этих противоположностей
в одном мировом целом. Взаимная борьба частей
целого обладает только тем смыслом, что в ее
основе лежит мирное их состояние. Все мировое
в основе своей есть нечто мирное. Бороться стоит только ради достижения всеобщего мирного
состояния. А иначе борьба бессмысленна и в
313корне уничтожает себя самое. И какую бы философию вы ни строили, без этого отождествления мирового и мирного вам все равно не обойтись, если вы хотите рассуждать здраво.
ОБ ИНТЕЛЛИГЕНТНОСТИ
1. Что не есть интеллигентность. Интеллигентность не есть ни большое накопление знаний, ни владение какой-нибудь профессиональной специализацией, ни участие в общекультурном прогрессе, ни просто моральное поведение
или художественная способность, ни просто какое-нибудь общественно-историческое происхождение, ни просто принадлежность к некоторой общественно-политической прослойке. Все
эти качества и особенности либо являются выражением интеллигентности, но не самой интеллигентностью, либо нейтральны к интеллигентности, либо даже враждебны

к ней.
2. Интеллигентность и личность. В первую очередь интеллигентность есть та или иная жизнь личности или, вообще говоря, функция личности. Но что такое личность? Личность есть индивидуальный сгусток (узел, связь, структура, система, тождество или какая-нибудь единичная закономерность) природных, общественных и исторических отношений. Но интеллигентность не только это, потому что и всякий человек, даже совсем неинтеллигентный, всегда тоже есть какая-нибудь личность, хотя бы и ничтожная.
3. Интеллигентность и идеология. Ясно, что интеллигентность есть функция личности, возникающая только в связи с той или иной идеологией. Такой термин редко употребляется в ха-
314рактеристиках того, что такое интеллигентность. Обычно это заменяется употреблением тех или иных частных и более или менее случайных признаков. Говорят, например, что интеллигентный человек — это умный, начитанный, добрый и внимательный к другим людям, вежливый, услужливый, мыслящий, симпатичный, живущий своей особой внутренней жизнью, помогающий людям в их добрых делах и в их бедах, надежный, бескорыстный, духовно благородный, широкий в своих взглядах, неэгоист и т. д. Такие характеристики часто бывают правильными и даже существенными, часто же необязательными и случайными. Но самое важное то, что всякая характеристика всегда бывает слишком частной и лишена необходимой здесь обобщенности. А необходимая здесь обобщенность ясно относится уже к сфере идеологии. И опять-таки не к идеологии вообще. Такая общая идеология тоже свойственна всем, и даже неинтеллигентным. И вообще никогда не существует человека без идеологии. Самый ничтожный, самый низкий и узкий, самый далекий от последовательного мышления человек не имеет, конечно, какой-нибудь сознательной идеологии, но эту идеологию мы можем за него и вместо него формулировать самым точным образом и всесторонне.
Какова же в таком случае идеология интеллигентности? Делая предельно общий вывод и подводя итог всем частностям, необходимо сказать, что интеллигентен тот, кто блюдет интересы общечеловеческого благоденствия. Интеллигент живет и работает в настоящее время так, как в будущем станет жить и работать человек в условиях общечеловеческого благоденствия. И при этом во-
315все не обязательно, чтобы интеллигент сознавал это в подробностях и чтобы вообще это сознавал. В этом смысле интеллигентность почти всегда бессознательна. Наоборот, чересчур большая сознательность в этом деле может только помешать интеллигентности как живому процессу жизни. А в такой интеллигентности есть свои глубины, но совершенно необязательно, чтобы интеллигент это понимал. И в такой интеллигентности есть своя красота; но плох тот интеллигент, который понимает это совершенно точно; и еще хуже тот, кто это свое понимание выражает для других напоказ. Лучше будет сказать, что интеллигент не мыслит свою интеллигентность, но дышит ею, как воздухом. Ведь дышать воздухом не значит же понимать воздух только химически, а дыхание — только физиологически. Идеология интеллигентности возникает сама собой и неизвестно откуда; и действует она, сама не понимая своих действий; и преследует она цели общечеловеческого благоденствия, часто не имея об этом никакого понятия.
4. Интеллигентность и переделывание действительности. Культурную значимость интеллигентности, всегда существующей среди общественно-личных и природных несовершенств, в наиболее общей форме можно обозначить как постоянное и неуклонное стремление не созерцать, но переделывать действительность. Интеллигентность, возникающая на основе чувства

общечеловеческого благоденствия, не может не
видеть всех несовершенств жизни и не может
оставаться к ним равнодушной. Для этого интеллигенту не нужно даже много размышлять.
Интеллигентность есть в первую очередь естественное чувство жизненных несовершенств и
316инстинктивное к ним отвращение. Можно ли после этого допустить, что интеллигент равнодушен
к несовершенствам жизни? Нет, здесь не может
быть никакого равнодушия. У интеллигента рука сама собой тянется к тому, чтобы вырывать
сорную траву в прекрасном саду человеческой
жизни. Культура интеллигенции, как того требует само значение термина
«культура», включает переделывание действительности в целях
достижения и воплощения заветной и тайной
мечты каждого интеллигента работать ради достижения общечеловеческого благоденствия.
5. Интеллигентность и культура. Латинское
слово «культура» означает «обработка», «разработка», «переработка», «возделывание». Это
значит, что культура никогда не может быть
наивной. Она всегда есть сознательная работа
духа над своим собственным совершенствованием и над упорядочением всего того, что окружает человека. В этом смысле интеллигентность
уже перестает быть просто наивной. Интеллигентность наивна только в своей основе; но в
своих реально-жизненных функциях она всегда
сознательна, предприимчива, предусмотрительна
и, где надо, осторожна, а где надо, решительна.
Человеческая личность погружена в конкретные
природные, общественные и исторические условия. Эти условия часто оказываются благоприятны для личности, но чаще бывают враждебны
к ней. Поэтому интеллигентность существует
только там, где есть вооруженность против всякого рода природных, общественных и исторических несовершенств. Но для этого необходима
длительная подготовка, а для нее — идеологически ознаменованный труд.
Быть интеллигентом — значит постоянно и
317неустанно трудиться. И притом интеллигентность не есть просто вооруженность, но и готовность вступить в бой. А чтобы вступить в бой,
надо ориентироваться в общественно-исторической обстановке. Но так как подобная ориентация требует уже критического подхода к действительности, то интеллигентность свойственна
только такому человеку, который является критически мыслящим общественником.
Интеллигент, который не является критически мыслящим общественником, глуп, не умеет проявить
свою интеллигентность, то есть перестает быть
интеллигентом. При этом вступать в бой для интеллигента часто даже и нецелесообразно. Еще
надо знать, когда вступать в бой, а когда не
вступать. Все эти вопросы интеллигент решает
на основе своей общей идеологической направленности и на основе критического понимания
общественно-исторической обстановки. Это и
есть культурное дело интеллигентности. Такой
культурный труд не есть печальная необходимость, но всегдашняя радость, всегдашняя духовная легкость и всегдашний праздник. Для
интеллигентного человека труд есть праздник
вечной молодости и радостного служения общечеловеческому счастью.
6. Интеллигентность и общественно-личный
исторический подвиг. В истории весьма редки
и непродолжительны такие периоды, когда можно быть интеллигентом и в то же самое время
быть уверенным в своей полной безопасности.
Чаще и продолжительней те периоды, когда интеллигентность заставляет людей заботиться о
себе и о своей культуре, когда она вынуждена
обстоятельствами заботиться о своем вооружении и о своей защите. Однако еще чаще, еще

318продолжительней такие периоды, когда наступает необходимость боя. Да и не только в истории как в общей картине человеческого развития. Самый обыкновенный быт, самая мирная
с виду обывательская жизнь всегда полны забот
и тревог, опасностей и потерь, всегда бурлят
неизвестно какими возможностями. Поэтому
подлинная интеллигенция вооружена не только
ради открытого в полемическом споре обнаружения истины, но и ради необходимости бороться со всякого рода скрытыми несовершенствами жизни.
Но это значит, что подлинная интеллигентность всегда есть подвиг, всегда есть готовность
забывать насущные потребности эгоистического
существования; не обязательно бой, но ежеминутная готовность к бою и духовная, творческая
вооруженность для него. И нет другого слова,
которое могло бы более ярко выразить такую
сущность интеллигентности, чем слово «подвиг».
Интеллигентность — это ежедневное и ежечасное несение подвига, хотя часто только потенциальное.
7. Интеллигентность и простота. Если подвести итог всему сказанному, можно наметить
такую предварительную форму интеллигентности.
Интеллигентность есть индивидуальная
жизнь, или функция личности, понимаемой как
сгусток природно-общественно-исторических отношений, идеологически живущей ради целей
общечеловеческого благоденствия, не созерцающей, но переделывающей
несовершенства жизни, что повелительно требует от человека потенциального или актуального подвига для преодоления этих несовершенств.
319Этот итог звучит слишком сложно. Тут много
разных подробностей, которые возникли на основании попытки не перечислять
основные признаки интеллигентности, но выбрать из них существенные и систематизировать их. Однако это
еще далеко не конец. Ведь то, что мы сказали
сейчас, есть логический анализ интеллигентности, а не просто сама интеллигентность. Сама
интеллигентность не знает этих расчленений,
сопоставлений, классификаций, обобщений и логически последовательных элементов, необходимых для получения их определенной системы.
Это есть анализ интеллигентности. Подобно
этому, например, детская психология тоже анализирует разные моменты, из которых складывается душевная жизнь ребенка. Но отсюда не следует, что сам ребенок умеет расчленить эти моменты и тоже занят их систематизированием.
Они у него даны сразу, единовременно и нерасчлененно. Поэтому что касается интеллигентности, то интеллигентен также вовсе не тот, кто
умеет производить тот или иной анализ интеллигентности, пусть даже максимально правильный. Все указанные нами отдельные признаки
интеллигентности существуют в ней безо всякой
раздельности и расчлененности, существуют как
неделимая единичность, как некая духовная простота. Подлинный интеллигент всегда прост и
незатейлив, всегда общителен и откровенен и
не склонен аналитически вдумываться в свою
интеллигентность. Интеллигент тот, кто, как
сказано, всегда целесообразно трудится; но он
всегда настолько прост душой, что даже не чувствует своего превосходства над людьми неинтеллигентными. В этом смысле интеллигентности нельзя научиться, но она требует дли-
320тельного воспитания и самовоспитания. Она не
есть философский трактат об интеллигентности;
но она есть та культурная атмосфера, которою
дышат люди; и она есть простота, которая гдето и когда-то и часто неизвестно почему сама
собой возникает в человеке и делает его интеллигентным.
Вот почему интеллигентность не может получить свое определение от тех частных ее свойств, с которых мы начали свое сообщение.
Естественно поэтому возникает проблема уже
чисто воспитательного характера, но как воспитывается интеллигентность — это уже

предмет совсем другого рассуждения.
8. Об осуществимости интеллигентности.
В заключение мне бы хотелось ответить на один
вопрос, который возникает у многих при ознакомлении с моей теорией интеллигентности. Говорят, что такая интеллигентность чересчур уж
высока, чересчур недосягаема и потому практически неосуществима. На это я должен сказать,
что для большинства людей учебник дифференциально-интегрального исчисления тоже очень
труден, тоже требует больших усилий для усвоения и многих лет учебы в области элементарной математики. При этом одни усваивают такого рода учебник глубоко и даже становятся
профессиональными математиками. Другие с
успехом применяют математику в астрономии и
в технике. Третьи усваивают такой учебник с
большим трудом — лишь бы сдать этот предмет на экзамене. Наконец, четвертые — а их подавляющее большинство — и вовсе не приступают к изучению этой науки. Значит ли это, что
специалист-математик не имеет права писать
свои трудные учебники? Быть интеллигентным
321в моем смысле слова — это, конечно, нелегко,
и тут требуется длинный ряд лет самовоспитания. Но я исхожу из того, что теория интеллигентности должна быть принципиальной, логически последовательной и систематически обработанной. Не забудьте: математика требует максимально больших усилий для своего усвоения,
но зато она абсолютно бесспорна. Теория интеллигентности реальна не в смысле буквальной и
моментальной осуществимости, но в смысле терпеливого и неуклонного воспитания, и если
многолетнего, то пусть многолетнего.
СНАЧАЛА СТАНЬ УЧЕНИКОМ
Тут важен первоначальный импульс. А он
связан с чувством радости, гордости и познания.
Хорошо, когда помогает возникновению этого
чувства у молодого человека доброе напутственное слово и творческое участие старшего товарища, наставника. Этот первоначальный, радостный импульс возникает, когда человек переходит от неуверенности и незнания к знанию,
когда он постигает мысль и наслаждается своей
способностью сравнивать, разделять, отождествлять...
Радость познания возбуждает в юноше потребность учиться. Человек становится счастливым, если эта потребность не только не угасает с годами, но еще более распаляется. И в
этом смысле я солидарен с древнегреческим
мудрецом Солоном, восклицавшим: «Старею,
всегда учась!»
То, что всем надо учиться,— общеизвестно;
спорить тут не о чем. Но что значит учиться —
в этом мало кто отдает себе отчет; а если кто и
отдает себе в этом отчет, то большею частью
322пользуется плоскими и обывательскими выражениями, которые либо мало что содержат в
себе, либо при ближайшем рассмотрении оказываются просто неверными.
Так, говорят, что учение есть приобретение
знаний. Ну конечно, если ученик не приобретает никаких знаний, он совсем не ученик, но разве дело только в приобретении знаний? Я на это
отвечаю так: если человек имеет только знания
и ничего другого — это страшный человек, беспринципный человек и даже опасный человек.
И чем больше он будет иметь знаний, тем страшней, опасней и бесполезней для общества он
будет.
Еще говорят, что учеба есть приобретение
профессии. Конечно же всякий учащийся должен либо обучаться какой-нибудь профессии,
либо по крайней мере готовить себя к этому.
Но представьте себе человека, у которого за душой и в уме нет ничего, кроме его профессии.
Для меня такой человек неприятен и неприемлем. Никому нет от него радости,

никому не известно, куда он направляет свои профессиональные умения, для чего хочет использовать свой
опыт. И еще хорошо, если из него получится
просто сухой, узкий ремесленник. А если это
бездушный чиновник? Или формальный, беспринципный администратор? Это уже беда.
Говорят еще, что ученик должен готовиться
стать культурным человеком, сознательным участником человеческого прогресса. Но я не знаю,
что в таком случае понимают под культурой.
Ведь в человеческой истории бывали такие
«культуры», от которых наш современник может только бежать. Да еще надо посмотреть,
как такой человек понимает прогресс. Важен
323ведь не просто прогресс, но направление прогресса.
Вместо всех таких плоских и обывательских,
с виду ясных, но по существу своему невнятных
и размытых определений учебы я намереваюсь
высказать некоторые суждения, правда, может
быть, несколько односторонние или слишком
краткие, чтобы быть очевидными, но зато, на
мой взгляд, утверждающие человечность и жизненность.
Начну с определения знания.
Знание есть любовь. Ученик, который занят
только накоплением научных сведений, но не
имеет конечных целей и не любит их,– это плохой ученик.
Любовь есть узрение тайны любимого. Когда
преподаватель что-нибудь хорошо рассказал или
писатель нечто хорошо изобразил, то у слушателя и читателя возникает чувство светлого
удовлетворения. Оно подталкивает его к активной жизни, будит в нем стремление к высокому,
новому, человечному. Хорошо говорить о чемнибудь – это значит вызывать интерес,
пробуждать пытливость мысли. Как будто все рассказано понятно и полно; и тем не менее в таких
случаях хочется чего-то еще, обнаруживается
еще какая-нибудь скрытая тайна и хочется самостоятельно ее разрешить. Если знания не есть
любовь, а любовь не пробуждает стремления
разрешить эту творческую тайну, вы получили
плохие знания, и такой ученик не может считать себя знающим.
Любовь есть ощущение родства с любимым.
Любящий и любимый всегда один другому родственны, всегда дышат одним воздухом, и этот
воздух – их общая родина.
324Ощущение родины и родства не имеет ничего общего с рассудочным накоплением знаний.
Но любовь к родному не есть также и слепота.
Любить – значит критиковать, то есть находить
в любимом положительное и отрицательное.
Любить – значит радоваться тому, что в любимом положительно, хорошо, и страдать от его
недостатков. Это значит поощрять в любимом
добрые начала и бороться с несовершенным в
нем. Это и значит жить общей жизнью. Настоящий ученик испытывает радость по поводу того
положительного, что он узнал; но он испытывает страдания от несовершенства своих знаний.
Знающая любовь не знает для себя никаких
концов и ограничений. Она хочет бесконечности. Но даже эта потенциальная бесконечность
знания – приют для обучающегося. Настоящий
ученик тот, кто хочет бесконечно знать. Но в
этой бесконечности он не теряется, не смущается и не чувствует себя в ней
каким-то бессильным ничтожеством. Наоборот, даже потенциальная бесконечность знания привлекательна для
того, кто понимает знание как любовь. Неохватная бесконечность знания уютна. И
бесконечность знания для настоящего ученика всегда
ласкова.

Когда я понял, что сумма углов треугольника равняется двум прямым углам, я почувствовал в этом нечто свое личное, бесконечно родное, чего уже никто у меня не отнимет. И среди
многочисленных волнений жизни и мысли я нашел в этом приют. Геометрия, если я ее изучил
и понял,— моя, родная и близкая, всегда ласковая и всегда приятная наука. Любить — значит стремиться к порождению. Если я полюбил
какую-то истину, это значит, что данная истина
325вот-вот породит еще новую истину. Знающая
любовь и любящее знание всегда хоть чуть-чуть,
но обязательно несут в себе стремление к небывалому.
Да, знать и любить — это значит прежде
всего бороться с тем плохим, что ты находишь
в любимом. А так как жизнь сложна и трудна,
то бороться с недостатками — значит неуклонно
идти по пути жизненного подвига. Знать и любить в любых обстоятельствах жизни — это не
просто иметь те или иные привязанности, а, защищая и отстаивая их, утверждать их в ближнем. Вот почему, смею утверждать, быть учеником — значит с юности готовиться к подвигу
жизни.
Наука требует внимания и сосредоточения,
а это вовсе не сразу дается. Наука требует любви к изучаемому предмету, а это требует воспитания.
Но ученик пусть не думает, что во всех этих
делах все зависит от старших. Хороший, истинный ученик — это уже самостоятельный человек, хотя он может быть еще несовершеннолетним. Он тоже несет
ответственность за себя, хотя пока в достаточно узких пределах.
Знающая любовь и любящее, очеловеченное
знание требуют от каждого еще и мирного благоденствия, без которого невозможны ни систематический труд, ни творческое напряжение
мысли. А так как это благоденствие надо еще
завоевать, то знать и любить — это значит быть
вооруженным против зла, то есть воспитать в
себе силу духа, и, таким образом, быть сильнее
тех, кто нарушает твое благоденствие. Поэтому
каждый знающий и любящий — это воин за общечеловеческое мирное благоденствие.
326Если ученик не чувствует своей личной ответственности за всех, за всеобщее человеческое
благоденствие в будущем, не чувствует этого
всегда — при изучении самой скромной математической теоремы, любого физического или химического закона, какой-либо исторической проблемы или мировоззренческого тезиса,— это плохой ученик. И лучше ему вовсе пока не учиться,
а подождать и набраться в жизненных университетах ума-разума.
Знания и любовь, родина и подвиг, вооруженность против зла и будущее счастье благоденствующего человека — это альфа и омега
всякой учебы.
Надо учиться, чтобы быть!
Ученик должен понимать, что любая математическая теорема, физический или химический закон, техническое изобретение, картина
той или иной исторической эпохи — все это возникло у людей как результат их жизненных порывов к истине и человеческому счастью, как
следствие их стремления найти приют в бесконечных исканиях на просторах человеческой
мудрости.
Чтобы создавать науку, нужно любить ее и
находить в ней отзвук всем своим стремлениям.
Надо трудиться над преодолением зла и быть
способным отстаивать свою точку зрения. И, заключая свою мысль, я бы сказал даже еще проще: быть учеником — значит быть живым человеком.
ЧУДО БЕЗ ЧУДЕС
Чаликов вошел в мою комнату в каком-то
расстроенном виде, поникший и даже несколько
побледневший.
327— Ну что, Чаликов? Опять зарвался? Опять
не знаешь, куда деться? — сказал я благодушно, вовсе не желая в чем-то его упрекнуть.
— Пожалуй, зарвался. Но я не сам тому виной, а само оно. Понимаете? Само оно.

— То есть как это «само оно»? Мысль, что
ли?
— Да, да. Конечно. Мысль. Ведь нашему
брату только от мышления и приходится зарываться. Больше не от чего.
— Ну и что же?
— А то, что сегодня ночью я вдруг проснулся в состоянии волнения и даже болезни и взволновал меня вопрос о том, что кругом меня творятся какие-то чудеса.
— Ну почему же чудеса? Полегче разве ты
не мог выбрать выражение?
— Именно не мог. Это не вопрос, а какая-то
дубина, которой ударили меня по затылку. И дубина эта есть сведение всякого нашего чувственного восприятия на какое-то чудо.
— Чаликов, говоришь ты сильно, но невразумительно.
— Да что там говорить! Ведь водород же не
вода?
— И такие пустяки тебя взволновали?
— Нет, не пустяки. А в кислороде есть вода? Тоже нет. Значит, в водороде — нуль воды
и в кислороде — нуль воды. А когда соединили
два атома водорода и один атом кислорода, то
вдруг появилась вода. Разве это не чудо?
— Знаешь, что я тебе скажу, Чаликов? Ты
говоришь пустяки. Соединение водорода и кислорода — явление вполне естественное.
— Вот, вот. Я тоже говорю о том, что чудо
есть явление вполне естественное. И напрасно
328захаяли этот термин «чудо». Термин-то вы захаяли, а всю химию построили как науку о чуде.
— Ты слишком механицист и берешь вещи
в слишком грубом и неподвижном виде. Ведь
если ты рассуждаешь на основании учебников
химии, то ты должен прекрасно знать, что водород существует не только в виде газа, но есть
еще жидкий водород; и кислород вовсе не всегда только газообразен, а есть еще и жидкий кислород. Но если это действительно так, то в получении третьей жидкости из двух других жидкостей ты не имеешь никакого права находить
что-нибудь чудесное. Это вполне естественное
дело.
— Позвольте, позвольте. Я ведь говорю не о
жидкостях, а о превращении газа в жидкость.
И не только это. Главное — то, что и водород,
и кислород, в каком бы виде вы их ни брали, в
жидком или газообразном, все равно по своему
качеству ничего не имеют общего с водой, которая из них возникла и которая, между прочим,
тоже вовсе не обязательно есть жидкость, но может легко превращаться и в твердый лед, и в
газообразный пар.
— Но ты прибавь к этому еще и то,— сказал
я,— что и другие внешнефизические свойства
веществ тоже играют весьма немалую роль в вопросе о превращении одного элемента в другой.
Так, масса вещества тоже мало что говорит о переходе одного элемента в другой. Массы тел
вполне можно исчислить арифметически, но о
чудесной значимости четырех действий арифметики еще никто не говорил.
— Не понимаю,— сказал Чаликов.— Как же
это я вдруг должен расстаться с таким очевиднейшим и простейшим понятием, как понятие
329массы. Если рухнет понятие «масса», тогда ведь
все мое чувственное восприятие превратится в
какой-то непознаваемый туман. Массы тел, конечно, существуют. Но я не могу сводить их
только к одному количеству. Переход и превращение тел одного в другое — это ведь не только
количественное превращение. Это превращение
качественное, вполне физическое и телесное.
Вот тут-то я и становлюсь в тупик. На мое соображение о невозможности получения единицы

из суммы нулей я еще не нашел у вас ответа.
— Ну тогда нам с тобой необходимо отвлечься от слепых чувственных ощущений. Ты прекрасно знаешь, что в основе материальных вещей находятся атомы. Они отличаются один от
другого, обладают различной «планетарной»
структурой. Свойства химических элементов меняются в зависимости от увеличения или уменьшения зарядов их атомных ядер, в том числе и
от количества электронов, вращающихся вокруг
атомного ядра. При соединении кислорода с водородом и происходит соответствующее изменение как общего положительного заряда молекулы воды, так и количества входящих в состав
этой молекулы электронов. Если бы ты не рассуждал механистически, то зависимость свойств
химического элемента от определенной структуры его атома и точно так же зависимость
свойств молекулы от составляющих ее атомов
тебя нисколько не удивляли бы, и никакого чуда ты здесь не увидел бы.
— Но атомистическое объяснение качества
химического элемента опять представляет собой
ничем не обоснованный скачок,— сказал Чаликов.— Конечно, в основе слышимой мною мелодии лежат определенного рода движения волно-
330образной воздушной среды, воздействие этих
волн на мою барабанную перепонку и соответствующее раздражение слухового нерва. Но тот,
кто слушает музыку, удивительным образом не
мыслит ни воздушных волн, ни барабанной перепонки, ни слухового нерва. Какова атомная
структура кислорода, я не знаю. А что такое
кислород, мне известно. И поэтому и атомное
объяснение химического элемента или химических соотношений тоже основано на чуде. А
иначе вы должны признать, что познавать кислород, водород и воду и пользоваться ими могут только профессора физики, да и не всякой
физики, а обязательно молекулярной, атомной.
— Ну, я вижу, ты уж очень упорно задолбил
мысль о своем чуде. Я тогда скажу тебе так, что
ты уже вовсе не сможешь мне возразить. Именно, ведь и всякое целое таково, что оно, хотя и
состоит из частей, вовсе не сводится к этим частям, а есть некоторое новое качество, благодаря
которому отдельные, взаимоизолированные вещи превращаются именно в такие-то части и
именно такого-то целого. Другими словами, получение нового качества из двух других качеств,
не имеющих между собою ничего общего, есть
просто результат применения диалектического
закона единства противоположностей. Ты не
диалектик. Поэтому тебе и грезятся везде только
одни чудеса.
— Простите меня, мне это непонятно. Ведь
вы же сами говорите, что от двух противоположностей должен произойти скачок совсем в другую сторону. Вот этот скачок я и называю чудом, потому что обосновать его ничем нельзя, а
приходится его допускать как ничем не доказанный, но в то же время неопровержимый факт.
331— Ты рассуждаешь неправильно,— ответил
я.— Ты понимаешь элементы, из которых состоит диалектический переход, слишком изолированно и статично. Конечно, если и в водороде
содержится только нуль воды, и то же самое в
кислороде, то возникновение воды из кислорода
и водорода окажется каким-то чудом. Однако
понятия, которыми оперирует диалектика, вовсе
не являются какими-то мертвыми и неподвижными камешками. В каждом элементе целого
уже заложено так или иначе само целое, заложена его возможность. И вообще не существует
таких сущностей, которые были бы целиком
оторваны от своих проявлений и не обладали бы

никакой подвижностью. Те противоположности,
которые путем скачка переходят в неделимое
единство, еще до этого уже содержат в себе возможность такого скачка, его зерно или семя.
— Но если так, то и в химии каждый элемент тоже не берется в мертвом и застывшем виде. В химии существует даже такой фундаментальный термин, как «валентность». А валентность и есть способность атома вступать в
разные связи с другими атомами.
— Но тогда я не знаю, против чего ты возражаешь,— ответил я.— Если хочешь, можно сказать, что каждое диалектическое понятие обладает своего рода валентностью, которая обеспечивает его переход в другое понятие и, в частности, скачок от противоположностей к их
диалектическому единству, по своему качеству
не имеющему ничего общего с теми противоположностями, из которых оно произошло.
— Конечно, диалектикам волей-неволей приходится понимать свои диалектические понятия
как в принципе потенциальные для других по-
332нятий, или как валентные. Но одной валентнооти
мало для получения скачков. Ведь в химии мы
имеем дело не с валентностью вообще, существуют только конкретные валентности, которые
определяются каждый раз своим собственным
содержанием. Валентность всегда определенным
образом целенаправленна. А целенаправленность атома зависит от его структуры. Изомеры
в химии — это такие соединения, которые, с одной стороны, имеют одинаковый состав и молекулярный вес, а с другой — различаются по своей структуре. Это структурное различие и ведет
к появлению у изомеров различающихся химических и физических свойств, то есть к появлению разных веществ за счет структурно различного строения единых по составу молекул. Так,
существуют две принципиально различающиеся
по своим физическим и химическим свойствам
кислоты, малеиновая и фумаровая, все различие которых с точки зрения их молекулярного
строения состоит только в изменении структурного места одного из элементов молекулярной
цепочки, а именно в изменении геометрического
положения этого элемента относительно центральной оси структуры молекулы. Значит, если
вы хотите сохранить в целости свою теорию
диалектики, вы должны признать, что диалектические понятия не только валентны, но и структурно-валентны.
— Но как же это может быть иначе? — сказал я.— Само собой разумеется, что диалектические понятия не только подвижны, но и целесообразно подвижны. Иначе диалектическое развитие было бы лишено всякой структурности
и превратилось бы в хаос противоборствующих
противоположностей.
333— Вот видите: свою диалектику вам волейневолей приходится приближать к учению о
чуде.
Но тут я стал горячиться, у меня появилось
много разных мыслей, но все они свелись к
одной.
— Это не чудо, но своего рода организм.
Ведь во всяком организме целое не только существует в каждой своей части, но и определяет
каждую свою часть. Живому организму необходимы мозг, сердце, легкие. Разве это не структура организма? И если мы говорим, что организм,
взятый как целое, определяет собою каждую
свою часть, разве мы в таком случае не говорим
о структурной природе организма? Если хочешь,
я могу сказать, что диалектические понятия не
только статичны, поскольку определяются всякий раз в смысловом отношении, и не только динамичны, поскольку каждый раз создают еще
и нечто иное кроме себя, но обязательно еще и
органичны, поскольку именно из них появляется понятие организма, цельного и неделимого

по своему существу, но представленного в виде
целесообразно расположенных органов, несущих
в себе как бы смысловую силу всего организма.
— Так, так. Все это очень хорошо. Но даже
и с такими добавлениями я все же продолжаю
считать, что подобного рода диалектика только
искусственно старается избежать понятия чуда.
— Ну, ну. Говори, в чем дело?
— Ведь вы не станете отрицать, что существуют машины. А что такое машина? Говоря обыденным и прозаическим языком, это есть
приспособление или устройство, благодаря которому один вид энергии переходит в другой вид
энергии. Но дело вот в чем. Простейшая маши-
334на — это рычаг. Говоря попросту, имеется неподвижный и тяжелый камень,
который я не в силах приподнять. Но я беру в руки какую-нибудь длинную металлическую палку, один конец
ее я помещаю под камень, а на другой начинаю
давить вниз. И вот вдруг оказывается, что неподвижный и тяжелейший камень, который не
поддавался никаким человеческим усилиям,
вдруг поднялся. Что же случилось? Вы скажете,
что и при пользовании рычагом я все равно
должен затратить какое-то усилие; да, усилив
я затрачиваю, но благодаря действию рычага
мое усилие получает совсем другую структуру.
И вот эта-то структура и оказывается той силой,
которая фактически приподнимает камень. Но в
чем же тогда дело? А дело в том, что невещественная структура производит вещественное действие. Это я и называю чудом.
— Постой. Почему ты считаешь, что рычаг
есть невещественная сила? В нем все решительно вещественно, с начала и до конца. Да и твое
усилие, при помощи которого ты нажимаешь на
один конец рычага, тоже вполне вещественно.
— Ну какая же это вещественность, если из
суммы нулей опять получилась единица? Если
вам это непонятно на примере рычага, возьмите
машину, называемую системой блоков. И тут то
же самое: груз весит сто килограммов, поднять
его на высоту человеческого роста никто не может; а если он будет подвешен на канате или на
цепи, проходящей через несколько блоков, то я,
стоя на другом конце этого ряда блоков и прилагая небольшое усилие к канату или цепи,
поднимаю этот груз при ничтожной затрате своей энергии. А почему? Дело в том, что затраченное в данном случае человеческое усилие полу-
335чило своего рода структурное строение, то есть
невещественная структура оказала огромное
вещественное действие. И что же, по-вашему,
это не чудо? Я употребил усилие, равное тому,
которое необходимо для перестановки стула с
одного места на другое, а в результате поднял
центнеровый груз на высоту человеческого роста. Вот почему я так беспокойно себя чувствовал прошлую ночь. Мне в голову пришло понятие чуда, и я почувствовал, что все мои знания,
почерпнутые из учебников, пошли прахом.
— И все-таки если говорить о чуде, то я говорил бы иначе,— ответил я.— Ведь когда при
помощи системы блоков ты поднял огромный
груз на большую высоту, это же не значит, что
тут действовала какая-нибудь новая сила, кроме
той, которую ты затратил. Твоя энергия осталась той же самой, которую ты применял без
системы блоков и при помощи которой не мог
сдвинуть груз с места. И та новая структура,
которую получила энергия при использовании
блочной системы, оказалась неотделимой от
блочной структуры, а действие блочной структуры оказалось неотделимым от твоего

энергетического акта. Следовательно, источник чуда
совершенно неотделим от оформления того естественного материала, на котором это чудо проявилось. И ты будешь прав, если скажешь, что
все на свете есть чудо, но что в то же время все
на свете вполне естественно. То, что люди называют чудом, есть просто неизвестное им структурное действие вполне естественной действительности.
— Но тогда и к вашему определению диалектики вы должны кое-что прибавить,— еказал
Чаликов.— Вы должны говорить, что диалекти-
336ческое развитие не твлько требует повсеместного (пусть и разностепенного) органического развития, но что этот всеобщий организм еще пронизан такими структурными процессами, без
которых вообще невозможно объяснить взаимодействие отдельных взаимно изолированных неподвижных вещей.
— Пожалуй, я мог бы с этим согласиться.
Но только тебе придется отказаться от всемогущества чудес.
— А вам придется отказаться от диалектики
как от чисто рассудочной, логической системы
понятий. Если вы согласитесь, что диалектические понятия органичны, то это значит, что диалектические понятия есть особого рода живые
существа, которые не только излучают из себя
определенную силу, но эта сила всегда еще и
структурно оформлена. Правда, такое употребление диалектических понятий мало чем отличается от фиксации их чудотворного действия.
Но я согласен не говорить о чуде, если вы согласитесь признать, что диалектические понятия —
это определенного рода живые существа.
— Видишь ли,— сказал я,— ты заставляешь
меня понять диалектическую структуру как-то
фетишистски. Можно признать, что диалектические понятия — своеобразные живые существа,
но это не фетиши и не какие-то демоны.
— Последняя мысль нуждается в уточнении,— сказал Чаликов.
— Тогда слушай дальше. Мышление есть
отражение действительности, а действительность бесконечна, следовательно, и мышление
бесконечно. Действительность движется сама собой, самодвижна. Но мышление есть отражение
действительности. Следовательно, и мышление
12 А. Ф. Лосев 337самодвижно. Действительность создает все то,
что в ней есть, и на каждом шагу порождает
все новое и новое. Следовательно, и мышление
есть творческая сила, вечно порождающая все
новое и новое. Поэтому если мы говорим о том,
что мысль порождает или переделывает действительность, то говорим это только потому, что
хотим брать мышление в его полном объеме.
Оно может порождать и переделывать действительность именно потому, что отражает саму
действительность, ее творческую силу. Но тогда
избежать фетишизма или демонизма можно
только в том случае, если мы ни на мгновение
не будем забывать, что мышление есть отражение действительности, а не просто сама действительность в ее чисто субстанциальном или чисто вещественном состоянии. Поэтому и структура действительности мне не страшна — она
заложена уже в самой действительности, а в
мышлении находит свое отражение. Благодаря
этому мышление выступает той творческой силой, при помощи которой
действительность может переделывать себя. Вот почему для объяснения структуры, действующей в вещах, вовсе
не нужны демоны и фетиши, а значит, они не
нужны и для толкования живой органичности
диалектических понятий.
— Но тогда,— сказал Чаликов,— если диалектические понятия не движут сами себя и не
двигают ничего прочего, то кто же и что же
двигает ими?
— А зачем тебе надо, чтобы кто-нибудь двигал или вообще что-нибудь было движущей

силой? Мне кажется, ты просто разрываешь идею
и материю. А ведь ты знаешь, что идея, овладевшая народными массами, становится материальной силой.
338— Но тогда дело для вас обстоит еще хуже,
чем в случае признания чуда. Ведь если идея,
овладевшая народными массами, становится материальной силой, то уж тем более
идея, овладевшая действительностью, становится материальной силой. И тогда,
во-первых, действительность только и состоит из чудес, а во-вторых, от
такой действительности уже совершенно некуда
будет деться ввиду ее абсолютности. Фетишей
и демонов не будет потому, что они в конечном
счете тождественны с материальной действительностью. Поэтому, как мне кажется,
мы можем согласиться на то, что чуда нет в смысле
детских сказок, но чудо есть в смысле самодвижной материальной действительности.
— Вероятно, я тоже так думаю,— ответил
я.— Но только тогда я уже не буду абсолютизировать действительность до такой
степени, чтобы с ней нельзя было бороться. В ней слишком
много зла и слишком много всего отвратного,
чтобы я мог оставаться спокойным при созерцании самодвижно развивающейся материальной
действительности. Никакая содержащаяся в ней
целесообразность не помешает мне бороться за
лучшее будущее. Чудо есть действие невещественной структуры на вещь, которая обладает
этой структурой. Но поскольку ничего невещественного не существует вне вещества,
либо первое существует в зависимости от второго как его
отражение, постольку никакими чудесами нас не
испугаешь. И, главное, не испугаешь нас в борьбе за свободное и мирное
человеческое благоденствие.
После этого мы еще долго говорили с Чаликовым, но, как мне кажется, ушел он от меня
более спокойным, чем пришел.МАРАФОНЕЦ
(Слово о Лосеве)
Представить читателю ученого — значит
прежде всего обозначить сферу его профессиональных привязанностей. Не так-то это просто,
когда речь идет об Алексее Федоровиче Лосеве.
Как минимум, шесть наук всецело претендуют
на него. Посчитайте сами: эстетика, философия,
филология, история, искусствоведение, лингвистика. Помимо названных с его именем
связывают музыковедение, психологию, литературоведение... Что здесь главное? Как выбрать?..
Доктор философских наук А. В. Гулыга,
например, считает, что на А. Ф. Лосева особые
права имеет история, ибо он не только ее исследователь, но и предмет исследования. «Он
плоть от плоти отечественной культуры, живое
олицетворение мировой традиции, взращенной
на родной земле».
Оценивая многообразную творческую деятельность А. Ф. Лосева, следует отметить
универсализм его работ, для которых прежде всего
характерно стремление к широким философскоисторическим обобщениям, филологическая
скрупулезность в отношении к каждому слову
и понятию.
В лице Лосева мы имеем целый институт
античной культуры, а его совокупный труд
представляется тем материком, который еще
предстоит осваивать филологической молодежи.
Мысля и действуя, он неустанно стремится к
своей цели. Какой? Научить читателей мыслить.
Сделать для нас с вами ближе и понятней, да-
340же слышнее голоса легендарного поэта Гомера
и все подвергающего сомнению спорщика Сократа, первого диалектика Платона и одного из
последних представителей античной мысли —
Плотина.
Чтобы иметь право преподавать по столь

широкому профилю гуманитарных дисциплин,
ученому всю творческую жизнь приходится
учиться самому. И он учится у классиков марксизма-ленинизма, у древних и «новых» авторов,
дальних и близких предшественников, даже у
тех, с кем встречается сегодня в вузовской
аудитории.
И это не эффектный жест, а линия жизни,
основанная на уважении к молодым, к идущим
вослед. Поэтому-то мы и можем говорить о
школе Лосева, которая утверждает нравственный авторитет бескомпромиссного научного дерзания и созидательно пульсирующей, смелой,
ищущей мысли.
Давно замечено: кто ясно мыслит, тот ясно
излагает. Старая истина при чтении работ Лосева тотчас приходит на ум, обретает реальное
подтверждение.
Умение говорить с читателем на понятном
ему языке — ценнейшее свойство мышления
философа. Оно не только в мастерстве изложения, изящном владении словом как таковым,
но прежде всего в глубоком знании, продуманности автором материала.
Конечно, заметит кто-нибудь, Лосеву легко
писать. То, о чем он размышляет на страницах
своих произведений, является предметом его
забот, творческих переживаний более семидесяти лет.
Действительно, серьезный научный интерес
341к древним культурам возник у него еще в гимназическую пору, в самом начале века... А когда вопрос глубоко, всесторонне изучен, мысль
до конца продумана, то она находит себе естественное и вместе с тем простое выражение.
Вот и получается, что в руках читателя — фундаментальное теоретическое
сочинение, а воспринимается оно свободно, без натуги. В подтверждение сказанного приведем небольшой
фрагмент из характеристики личности Сократа:
«Чего хотел этот странный человек, и почему его деятельность есть поворотный пункт во
всей истории греческого духа? Этот человек хотел понять и оценить жизнь. Вот, по-видимому,
его роковая миссия, то назначение, без которого
немыслима была бы ни дальнейшая античная
жизнь, ни века последующей культуры. Кто
дал право понимать и оценивать жизнь? И не
есть ли это просто даже противоречие — понимать и оценивать жизнь?
Досократовская философия не могла и не
хотела обнимать жизнь логикой. Тем более она
не хотела исправлять ее логикой. Но Сократ
поставил проблему жизни, набросился на жизнь
как на проблему. И вот померк старинный дионисийский трагизм; прекратилась эта безысходная, но прекрасная музыка космоса, на дне которого лежит слепое противоречие и страстная,
хотя и бессознательная музыка экстаза. Сократ
захотел перевести жизнь в царство самосознания. Он хотел силами духа исправить жизнь,
свободу духа он противопоставил самостоятельным проявлениям бытия, и отсюда —
это странное, так несовместимое со всем предыдущим,
почти что негреческое, неантичное учение о
том, что добродетель есть знание...»
342Пусть читатель простит нас за то, что мысль
оборвана. Если она вас заинтересовала, отыщите это место на страницах его «Истории античной эстетики».
Можно соглашаться или не соглашаться с
оценкой А. Ф. Лосевым Сократа, как и других
античных мыслителей, но нельзя не признать,
что текст читается легко, будто у нас перед
глазами не философское, а литературное произведение. В то же время эта легкость далека
от облегченности. Она вовсе не означает, что

написанное в беллетристическом ключе исследование не требует напряжения ума, внимания.
Считать так было бы весьма опрометчиво.
Но как он пришел к этой ободряющей читателя простоте?
Долгим, кропотливым, а порой изнуряющим
трудом. Он не только постиг предмет, он воспринял его ощутимо, конкретно, личностно. Эти
знания не заучены, они — пережиты. И лишь
тогда стали его достоянием, убеждением.
Так оно и есть: подлинная мысль, развиваясь, становится вроде бы осязаемой. Еще до
своего выражения и осуществления в слове она
не просто продумывается, она переживается
автором. Только в этом случае мы говорим о
рождении идеи, о творчестве.
Занимаясь многие годы изучением античности в самых разных аспектах и проявлениях,
А. Ф. Лосев изобразил в своих трудах неповторимость античного типа культуры в сравнении
с другими эпохами, преимущественно со средневековьем и Возрождением. Выработав подход
к изучению явлений культуры, ученый настаивает на важности рассмотрения материальной и
духовной ее сторон в их совокупности. Они
343равно необходимы и значимы для целостного
взгляда на исторический период, ибо несут в
себе специфические особенности — первопринципы, по Лосеву,— являющиеся обобщением
множества культурно-исторических фактов.
Вникая в открытия, сделанные Лосевым, я
вдруг задумался вот над чем. Почему гуманитарные сферы, вроде бы столь далекие
от переднего края НТР, вновь оказались столь важными для нас? Даже необходимыми
— и жизненно-конкретно, и интимно. Это не просто ни
с того ни с сего возникшая блажь познания
прошлого. Нет, сформировалась потребность
оглянуться в далекое, чтобы унести его с собой,
в завтрашний день. А влияние тут таких людей, как Д. С. Лихачев, А. Ф. Лосев, Л. М. Леонов, несомненно.
Свойство таланта — проявив себя, влиять и
пробуждать интерес к своим исканиям. Настойчивая, многолетняя работа советской науки
над классикой, творческим наследием прошлого
сделала свое. Усилия Лосева и его замечательных единомышленников оказались той освежающей средой, которая разожгла интерес к
древности. В баснословно далеких от нас эпохах ученые и писатели выявили близкий и необходимый нам смысл.
Всецело подчинив себя и все помыслы служению науки и истине, неостановимому творческому поиску, Лосев, таким образом, прожил
множество жизней. В величественном здании
истории он чувствует себя так же уютно и вольготно, как в собственном доме. Он там не гость,
но полноправный житель.
Его труды не только несут читателю научное содержание, но они как бы сами собой
344в междустрочии отражают личность их создателя.
Вот почему этот человек, в чем-то по-детски
трогательно-беспомощный, в то же время олицетворяет собой силу духа. Вот почему он, аналитик и интеллигент-романтик, представляется
мне сам по себе не менее волнующей проблемой, чем те идеи, которые он выдвинул на протяжении своей пространственно обширной жизнедеятельности, совершая свой научный марафон.
Когда смотрю на полку с его книгами, когда
вчитываюсь в его поэтично-аналитическую философскую прозу, помимо желания не только
вижу текст, не только проникаюсь теми острыми, порой парадоксальными суждениями и наблюдениями, которыми полны лучшие страницы его сочинений, а чувствую присутствие его
самого — великого труженика с нелегкой творческой судьбой.
Тотчас вспоминается его улыбка, даже не

улыбка, а ироническая, едкая ухмылочка и последующие за ней доводы о пользе тягот — и
научных, и жизненных.
— Нет-нет, трудности — тоже благо. Ты их
только к характеру приспособь. Они пробуждают в человеке упорство.
Вот тебе голод, бомбежка... а я работаю.
Что ж я, должен смерти от фашистской бомбы
ждать?! Нет! У меня работа, редактор, сроки!..
Мне надо с греческого переводить...
Как многим из нас, выросшим в более ласковые времена, не хватает этой творческой напористости, жизненной отваги.
Еще многое из предназначенного им самому себе будет осуществлено. Тайны прошлого 345найдут отражение и толкование в его новейших
исследованиях. Бери и постигай познанное.
Бери и погружайся в атмосферу искательства.
Причем именно это углубление в текст Лосева
проясняет для внимательного читателя собственный облик автора.
Еще задолго до того, как стать не то чтобы
доктором филологических наук и вузовским
преподавателем, а просто-напросто студентом,
Алексей Лосев оказался за кафедрой и прочитал свою первую публичную лекцию.
— Уже школьником,— вспоминает А. Ф. Лосев,— мне приходилось писать рефераты. А первая в моей жизни лекция, с которой я появился
перед однокашниками, была посвящена анализу концепции культуры у Руссо. Тема довольно
сложная. Потребовала огромного напряжения
сил. Но подготовкой к ней я занимался с энтузиазмом. Горжусь тем, что, выступая, ни разу
не заглянул в конспект. И на кафедре, едва
лишь взошел на нее, почувствовал себя непринужденно, словно занимался лекционным делом
всегда.
Конечно, это был некоторый успех. Но пока
всего лишь ученический. Потребовались годы
упорной работы над собой. Алексей Лосев поступил в Московский университет, где одновременно учился на философском и филологическом отделениях. Только так он мог осуществить
научный интерес к античной культуре и эстетике.
Начав преподавание уже на старших курсах
университета, А. Ф. Лосев продолжает совершенствовать устную речь, много пишет для
практики статей и рецензий, делая главный
упор на простоту, стремится выражаться лако-
846ничью, понятно, доходчиво для любого потенциального слушателя и читателя.
Осмысляя лекции современников и наставников, он анализирует их удачи и ошибки, остро воспринимает
свой горький опыт слушателя. Даже крупные
ученые бывали плохими лекторами, зачастую
злоупотребляли системой, стремясь к схематичному и рассудочному изложению предмета.
— Мне уже тогда было этого недостаточно,— говорит Лосев.— Хотелось открытого разговора, спора, собеседования. Увы, ничего из
этого я не нашел в университете тех предреволюционных лет.
Размышляя над прошлым и вспоминая преподавателей той поры, Алексей Федорович с сожалением замечает, что некоторые из них
страдали односторонностью взглядов, узостью
научных представлений, неразвитым мировоззрением. Не только филологические дисциплины, но и философия трактовалась ими в «чистом» виде, без живой связи с действительностью. Отдавая своим наставникам должное как
знатокам своего предмета, Лосев подчеркивает
узость их практического мышления, боязнь реальности, безразличие к судьбам учеников.
— Бывало, за кафедру профессор поднимается с такой презрительной миной, что поневоле думаешь: зачем же ты сюда пришел, если
тебе обременительно с нами общаться, если не
хочется делиться научным багажом...
В этом был один из парадоксов старой профессуры. Будучи зачастую замечательными специалистами в своей области, знатоками античности, эти ученые тяготились

общением с
коллегами, к научным дискуссиям относились
как к чему-то лишнему. Многие из тогдашних
347профессоров впадали и в другую крайность: не
считаясь с возможностями аудитории, злоупотребляли своей ученостью. Выйдет такой человек на кафедру и сыплет цитатами на старых
и новых языках, просто-таки душит эрудицией.
Его речь существовала как бы сама по себе,
ему было все равно, понимают ли слушатели
что-либо...
Я убедился, что всей своей лекционной
практикой Лосев стремится утвердить совершенно иные принципы. Вспоминается одно из
его дискуссионных выступлений. Нет, не ментор, не признанный авторитет стоял на трибуне.
— Друзья мои,— говорил Лосев,— я изложил вам один из взглядов на проблему, показал
вам направление своих поисков, образ мысли.
Но я пришел сюда не поучать, а спорить по
волнующим всех проблемам, пришел поучиться.
Я хочу почувствовать в нашем научном диалоге биение мысли, услышать другие мнения и
точки зрения. Да-да, я пришел сюда спорить,
чтобы учиться мыслить! Поучите, ну-ка!
После столь неожиданного финала ясной и
убедительной речи уже нельзя было брать слово, чтобы жевать его, чтобы
произносить азбучные истины. Нельзя было говорить безразличным и вялым языком.
Кстати, именно молва о доступности и страстности его выступлений — помимо глубокой
научной обоснованности, свойственной его трудам,— созывает людей разных
возрастов и научных интересов на встречи с ним. Лекции,
публичные выступления Лосева, профессора (и
по сей день!) МГПИ имени В. И. Ленина,—
несомненно, высокое искусство.
348Где же искать истоки успеха? Только ли в
природных наклонностях, свойствах натуры?
Все-таки главная причина творческого долголетия Алексея Федоровича Лосева и как преподавателя — в его неустанном, ни на день не
прерываемом самосовершенствовании. Никакие
обстоятельства не способны оторвать его от
труда. Он работает с полным напряжением и
упорством практически с восемнадцати лет.
Причем он относится к себе безо всякой снисходительности, не признает никаких скидок на
возраст. Более того, даже уверен, что именно
этот напряженный ежедневный труд на протяжении всей жизни закалил его организм
(правда, он говорит: запугал), помогает преодолевать нездоровье.
Однажды я застал философа вроде совсем
выбитым из колеи. Стал его расспрашивать о
причинах. Он отвечал нехотя, односложно, а
потом вдруг взорвался: «Я сегодня написал
семнадцать страниц. Это ведь по силам разве
что тяжеловозам. А теперь вот чувствую себя
крайне плохо. В голове туман, в теле вялость.
Самым натуральным образом надорвался, нарушил режим работы, и теперь одна надежда на
сам организм мой, котврый я поставил под
удар, как последний мальчишка...» На другой
день он спокойно выполнил привычную норму:
сделал очередные семь — десять машинописных
страниц, занимался с аспирантами два часа,
принимал интервьюера и конечно же читал,
«занимался», как он это называет.
В самом деле, об Алексее Федоровиче Лосеве можно без всякого нажима сказать, что он
никогда не уставал познавать. Ни тогда, когда
ему было четырнадцать лет, ни в шестьдесят,
349ни теперь — накануне девяностопятилетия. Новое для него — органическая

потребность. В том,
что это не слова, легко убедиться, открыв любой из его недавних томов. В заключении исследования следует всегда полная библиография
по данному вопросу. Причем здесь фигурируют
книги на всех европейских языках. О том, как
он их достает, нужен, пожалуй, специальный
рассказ. Но без предварительного полного обзора вышедшей литературы он не начинает ни
одного исследования. Во время работы над шестым томом «Истории античной эстетики», проанализировав всю предшествующую литературу, он остался ею недоволен: «Знаешь, большинство исследователей меня не смогли убедить
в подходах. А главное — очень много произвольных трактовок, основанных на неточном
цитировании и толковании текстов». Между
тем филология, считает Лосев, вся построена на
глубоком знании материала и точном цитировании. «Это канительное занятие,— говорит он
с улыбкой,— но что поделаешь, такова одна из
трудностей нашей профессии».
Думая об исследовательской практике
А. Ф. Лосева, о тех принципах, которые он исповедует как педагог, ученый, наставник молодежи, я прихожу к мысли, что разговорные интонации, которые слышатся в самом строгом,
научном тексте, все те колкие словечки, иронические суждения и замечания, которыми пересыпаны его устные выступления, могут быть,
пожалуй, названы речевым артистизмом. Както мы заговорили об этом.
— Каждый пропагандист науки,— сказал
он,— должен уметь или хотя бы стремиться к
Тому, чтобы выразить задуманное как бы в зри-
350тельных представлениях, дать в своей речи
вполне представимый образ излагаемого вопроса. Этому способствует разумное актерство, разумная изобразительность. Без этого нам не
обойтись. Ведь задача — живо нести живую
мысль, в противном случае можно было бы просто прочитывать с кафедры учебник или статью,
как это делают многие. Но поскольку педагогика есть прежде всего живое общение, непосредственное взаимодействие с конкретной аудиторией, постольку необходимо вырабатывать в
себе навыки творческого слияния с нею. Только
так! Лишь тогда профессор пробудит сознание
слушателя, вызовет в нем отклик, когда сумеет
показать биение научной мысли, вызовет сопереживание, вовлечет в свои раздумья о предмете. Если же у человека нет способностей к такому показу науки, если он сух или, наоборот,
слишком витийствует, тогда ему лучше было
бы не браться за это дело. Пожалуй, повторюсь,
еще раз сказав: лектор — это творческая личность на кафедре, представляющая в своей речи
динамику научной истины в ее становлении, в
поиске. Его слово есть образное преподнесение
и раскрытие той или иной темы. В своих публичных выступлениях я допускаю самую широкую палитру интонационных выделений смысла произносимого. Ведь и шепот активизирует
внимание. Этим приемом вы проявляете искусство владения материалом и аудиторией.
— Вы сказали сейчас о том, что надо слушателей воспринимать конкретно. Как это понимать?
— Нужно всегда четко представлять, с кем
вам предстоит встречаться. Я пережил множество неудач, пока не понял важность этого мо-
351мента. Ведь у аудитории могут быть разные
возможности восприятия. Одно дело, когда перед тобой, к примеру, студенты, и совсем иначе
себя ведешь, если встречаешься с людьми, только-только завершившими рабочую смену. Один
подход нужен к старшеклассникам, и совсем
иной — на беседе с воинами в ленинской комнате. Построение лекции, ее стилистика должны учитывать особенности твоих собеседников.
Но, увы, не все желают с этим считаться.

Я всегда возражал против таких горе-пропагандистов, ибо они наносят вред важному и полезному делу, утомляют и раздражают слушателей. Все это я говорю тебе на основе личного
опыта. Когда был моложе, частенько выступал
как лектор-пропагандист. Вовлекал в эту нужную работу товарищей. И всегда стремился избежать профанации, чтобы не было лекций для
отчетности. Это — минус для науки, минус для
общественной работы, минус просветительству.
«Нет,— настаивал я,— этого человека нельзя
направлять на фабрику. Он провалит все, ничего не скажет ни себе, ни людям». Доходило
до крупных ссор и обид. Случалось после таких
вот баталий самому идти вместо запланированного коллеги, отвергнутого в процессе обсуждения кандидатур. Но нельзя же допускать профанации? Нет! В рабочем общежитии тем более
нельзя говорить ни суконным, ни псевдонаучным языком. Слово должно литься свободно,
зримо, привлекательно. Оно должно быть близко и понятно человеку.
— Из таких вот ваших признаний мне стало ясно, почему вы стремитесь внести разговорную интонацию даже в свои книги...
— Разговорная речь — наш неиссякаемый
352золотой запас. Это надо понимать, ценить, этим
нужно умело пользоваться. Жаль, что мои
книжные редакторы охотятся за разговорными
словечками и оборотами, искореняют их как
сорняки. Не понимают! Ведь популярно, беллетристично изложенный предмет не становится
от этого менее научным. В этом мне приходилось убеждаться тысячи раз, когда я выступал
в самых различных аудиториях.
— И все же,— пытаюсь я спорить с профессором,— разговорная интонация более приемлема для узкого круга, когда слушателей немного...
— Не согласен. Когда передо мной пятьшесть человек, я скорее буду говорить строго
научно и логически обработанно. В таком случае я вправе рассчитывать на обостренное внимание слушателей, требовать от них интенсивного напряжения мысли. Но чем больше аудитория, тем более меня тянет на разговор.
Хочется выразить и то, и это. На язык наворачиваются как бы сами собой метафоры, сравнения. Вместе с аудиторией растет и разговорность.
Однажды в разговоре с Алексеем Федоровичем я заметил, что считаю за эталон его выступления.
— В этом имеется доля преувеличения,—
отозвался профессор.— У меня есть подлинный
пример пропагандиста-трибуна, которым не перестаю восхищаться.
— Кто же он? — спросил я.— Кажется, вы
его мне никогда не называли.
— Да и без меня ты слышал о нем,— улыбнулся Лосев.— Анатолий Васильевич Луначарский. Только вы все, молодые, о нем слышали,
353а я неоднократно слушал этого удивительного
человека. Замечательный оратор, проникновенный лектор, яркий пропагандист. Каждое его
выступление становилось событием для меня.
Я не только впитывал его речь, приемы построения фразы. Я вдохновлялся им. Его вступительное слово перед одним из скрябинских
концертов стало для меня не меньшим потрясением, чем сама «Поэма экстаза» Скрябина.
Он говорил о том, что композитор изобразил и
предвосхитил в своем произведении тот мировой катаклизм, что свершился на наших глазах.
Выступление Анатолия Васильевича Луначарского состоялось в Большом театре перед тысячной публикой. Но это его не смутило, не
растворило его слово. У меня было такое состояние, словно все сказанное обращено лично
ко мне. Впечатление оказалось настолько сильным, настолько меня зажгло, что, вернувшись
домой, я тут же начал писать статью о Скрябине. Состояние восторженности и пафоса я
сохранил надолго. Этот пример для меня —

лишнее подтверждение того, как много может
слово.
Воспоминание это дает нам в свою очередь
повод обратиться к времени, когда формировалось мировоззрение ученого. Сложное, переломное, отмеченное большими социальными
сдвигами, оно не могло не отразиться на его
взглядах. Его трактовка музыки, например,
всегда воспринимавшейся им как «философское
откровение», приобретает новое качество. В своих публичных лекциях о музыке (а он часто
выступал с ними в первые послереволюционные
годы) он неизменно подчеркивал созвучные революции стороны творчества Бетховена, Скря-
354бина. Как писал он впоследствии, в звуках музыки Скрябина им улавливалось предчувствие
«революции, в мировом пожаре которой ликующе рождается новое общество» '.
Новая социальная действительность, а затем и знакомство с марксистской диалектикой
повлияли и на философские взгляды А. Ф. Лосева. Он окончил университет, будучи сторонником идей Платона и неоплатоников. Правда,
уже тогда он был далек от университетского
академизма и формализма. А в его еще идеалистических работах 20-х годов на переднем
плане стоит диалектика, живое ощущение диалектического развития мира. Вот свидетельство
этому — отзыв писателя М. М. Пришвина о книге Лосева «Античный космос и современная
наука» (запись в дневнике от 31 марта 1929 г.):
«Нашел книжку на поддержку себе... Это поход
против формальной логики и натурализма. Многое мне станет понятным в себе самом, если я
сумею представить себе античный космос и сопоставить его с современным научным. Имея
то и другое в виду, интересно явиться к «запечатленному лику» своего родного народа»
2
.
Большой интерес вызвали у ученого выход в
свет русского перевода «Диалектики природы»
Ф. Энгельса, а затем и публикация «Философских тетрадей» В. И. Ленина. Обращение к
марксистско-ленинской методологии усилило
социально-историческую сторону его философских взглядов.
Творческая судьба А. Ф. Лосева преподносит нам уроки подлинной нравственности, за-
1 См. настоящее издание, с. 260.
2 Пришвин М. U. Собр. соч. В 8 т. М., 1986, т. 8
с. 205.
355ставляет строже заглянуть в себя, многое переосмыслить.
Рано начав исследовательскую деятельность,
имея в 30 лет с небольшим девять книг, он
вдруг замолчал почти на два десятилетия. Почему? Как-то я спросил его об этом. Он бросил
с усмешкой: «Думал».
Энциклопедическая широта, творческие достижения этого человека рождают
представление об исключительности. Довольно часто мне
приходилось слышать: ведь это Лосев! Он —
уникум. А мы — люди рядовые. И как бы в
подтексте таких полувосторженных, полудосадливых восклицаний — видимо, в оправдание
собственной лени — возникало мнение о необыкновенных возможностях, заложенных в нем. Дескать, мы, «простые смертные», их лишены.
Размышляя над судьбой Алексея Федоровича, я пришел к совершенно противоположному суждению. Его творческие победы — результат
обыкновенной жизни обычного человека. Правда, жизни, наполненной разнообразными
интересами и неустанным радостным созидательным трудом. Он не потратил ни минуты
напрасно. Вот почему, думается мне, разговор с
Лосевым стоит вести все же пе о книгах, им

написанных,— их можно прочитать,— а о самом
главном: как он себя искал и... нашел.
Когда говоришь с Лосевым о детстве, учебе,
сразу убеждаешься, что свой твердый характер
он не получил в наследство или в подарок, а
выковал в неутомимом искательстве. Условия,
в которых развивался и растил себя Лосев, были весьма заурядными. Он
формировался в атмосфере небольшого провинциального городка,
356причем жил, как теперь говорят, в неполной
семье. Вот что он вспоминает:
— Видишь ли, вырос я в безотцовщине.
В моем отце настолько сильно проявилась
страсть натуры, что он не мог жить, как все,
как принято. Увлечение скрипкой сделало его
музыкантом, но привело к тому, что он оставил
семью, дом, уважаемое дело... Он полностью отдался богеме, которая поглотила
его. Стал дирижером одного из местных оркестриков. Так что
единственное наследство, перешедшее ко мне,—
привязанность к музыке. Она проявилась у
меня столь же пылко. Еще мальчиком, услышав
концертное выступление девятилетней скрипачки-вундеркинда, я потребовал себе
инструмент и занялся его освоением упорно и самозабвенно. Параллельно с
гимназией стал посещать музыкальные классы, так что получил
среднее образование и здесь...
Увлечение музыкой осталось у него на всю
жизнь. Оно отразилось и в педагогической, и
в исследовательской деятельности. Долгое время он преподавал в Московской
консерватории,
выпустил ряд книг по музыкальной культуре,
эстетике.
— Мною занималась мама. Все свои силы и
возможности она отдала тому, чтобы развить
меня и учить. И я ей глубоко благодарен. Она
заложила во мне первые понятия чести, порядочности, ответственности.
О матери Алексей Федорович всегда говорит охотно, с величайшей нежностью. Она в
самом деле дала ему многое, все, что могла.
Когда потребовалось, она продала небогатое
имущество, чтобы обеспечить учебу сына в
Москве, в университете.
357— Огромное воздействие на меня оказали
учителя. Сразу тебе скажу, значительно большее, чем вузовские профессора. На то
есть свои
резоны. Я попал в университет в годы реакции,
установившейся после разгрома царизмом первой русской революции. В ту пору не
могло
быть тех братских отношений, о которых мы
знали по книгам, ни между студентами, ни тем
паче между учащимися и их наставниками. Мы
проходили холодную, академическую выучку.
Суди сам. Идешь на лекцию, а у входа в аудиторию тебя приветствуют: «Ваш билет!»
И какой-нибудь записной фискал внимательно сличает тебя с головы до пят с твоей
фотографией.
Зато совсем иные воспоминания остались о
школьной поре. У нас в гимназии были замечательные педагоги. Тут прежде всего
хочу назвать любимого учителя, преподававшего древние языки,— Иосифа Антоновича
Микша. Это
он раздул во мне прометеевский огонек, вызвал
интерес к античности. Не только на меня одного он оказал определяющее влияние —
все
ученики занимались у него с огромным рвением.
Но разговор об учителях тоже еще лишь часть
темы о воспитании. А. Ф. Лосев утверждает:
— Меня воспитал театр! Став старшеклассником, я по восемь раз в неделю ходил в
городской театр.
— Вы, должно быть, оговорились, хотели
сказать: восемь раз в месяц?
— Ты еще скажи — в год! — восклицает
он.— Как сказал, так и было. В воскресенье-то

я посещал спектакли днем и вечером. А так
ежедневно бегал. На протяжении трех лет просмотрел весь классический репертуар.
358— Но, простите, насколько знаю, тогда учеников ограничивали, полагалось иметь разрешение инспектора...
— А у меня оно — как у человека, отлично
учившегося,— имелось. Это был настоящий театральный запой. Но зато я узнал фактически
всех драматургов — от античности до современности. И среди них Шекспира,
Шиллера, Чехова, Островского почти полностью. Трагедии
«Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет»
я видел по многу раз. Сравнив в той или иной
роли разных актеров — в те годы театральные
труппы каждый сезон обновлялись,— я не только составил представление о сущности драматургии, но и постигал мастерство исполнителей,
их творческие особенности. Что еще оказалось
для меня важным воспитательным моментом?
Пожалуй, те записи, которые я заносил после
каждого спектакля в дневник. От впечатления
сценического я делал шаг к раздумью, к попыткам самостоятельного мышления и оформлению
своих наблюдений словом. Театр оказался для
меня первым храмом познания науки и искусства. Ему я обязан почти всем.
Заметьте оговорку А. Ф. Лосева: «почти
всем». Потому что и это далеко не все, что
влияло на него в пору возмужания и развития.
Из многих его косвенных суждений для меня
стала очевидной еще одна, и очень важная в
формировании его личности, побудительная
причина. Астрономия! Огромное воздействие на
него оказал Фламмарион. Научно-популярные
труды французского ученого буквально очаровали мальчика. Даже и сегодня, думая о тех
своих звездных фантазиях, он не может скрыть
чувства восторга.
359— Да, меня тогда сильно занимали, даже
тревожили иные миры. Это беспокойство в сочетании с интимным восторгом перед бесконечной Вселенной, осознание тесной связи земных
и космических явлений будоражили сознание.
А главное — способствовали стремлению осмыслить действительность. Конечно, это были
только робкие попытки, скорее близкие к юношеской рефлексии, чем к научному взгляду. Но
здесь важно другое — возникали продолжительные, напряженные раздумья.
Быть может, эти фламмарионовские повести
положили начало его первой личной библиотеке,
новому образу жизни — среди книг. Кстати,
однажды я спросил: а не скучно ли жить среди книг?
— Скучно! — подтвердил Лосев.— Ты себя
на это не обрекай. Смотри, как я живу. Работа
работой, но ведь у меня каждый день народ.
И не обязательно по делу. Зато возникает постоянное человеческое напряжение. Для ученого опасно выпасть из живой жизни.
В конце лета я навестил А. Ф. Лосева на
даче. Кроме меня было еще несколько гостей.
Последний августовский день выдался па
редкость теплым, солнечным, безмятежным.
Никому не хотелось расходиться по делам, а их
в канун 1-го сентября всегда хватает. Кто-то и
обмолвился: «Хорошо бы лето продлить еще на
месячишко...» Это замечание вызвало общий сочувственный вздох. Но Алексей Федорович отозвался иначе:
— А я с детских лет привык ждать первое
сентября. С самым тревожным и радостным нетерпением. Да и сейчас, отдав семьдесят лет
высшей школе, жду не дождусь того дня и ча-
360са, когда ко мне придут ученики, мои аспиранты. Что нового у тех, кто уже учился у меня?
А больше всего волнует самый молодой народ.

Те, кто только начнет заниматься с этого семестра. Ваших кисельных разговоров и вздохов о
каникулах не понимаю. Неужели и впрямь не
соскучились? Не верю! Небось войдете в аудиторию, и в носу защиплет...
Лишь этой неутолимой жаждой личного общения с идущими вослед, тягой к юности могу
себе объяснить его нынешнюю практическую
педагогику, связанную с преподаванием греческого языка.
Как-то я побывал на его занятиях. И увидел еще одну сторону его натуры через будничную работу педагога-практика. За общим столом сидели преподаватель и аспиранты. Шел
«урок» греческого... Как ни удивительно, но самым бодрым, активным, цепким смотрелся преподаватель.
— Лена, пожалуйста, текст.
Девушка пытается имитировать чтение.
— Ты читаешь по складам. Пора читать
бегло, красочно. Давай-ка еще разок. Живо, живо... Так-так... Григорий, продолжай.
Опять какая-то затрудненность, путаница...
И его восклицание:
— Вот тут я тебя поймал! А для чего надо
знать долготу последнего? Кто объяснит? Пожалуйста, ты! Ты!
Наконец общими усилиями, с его постоянной корректировкой, преодолели фразу, осмыслили правило, и снова наводящие, требовательные вопросы и пояснения.
— А это здесь зачем? Тупое ударение? По
какому правилу?.. Да, верно. Только говори
361уверенней, чтобы словесная каша не усыпляла
нас... Переведи! Так, «поход есть жизнь каждого»... Это буквально, а точнее, литературно
как сказать? Кто?.. «Борьба есть жизнь каждого»... Это ближе. Кто еще?
Идет поиск слова и знания. Позже, в конце
урока, он им скажет:
— Не бойтесь делать ошибки, мы ведь пока
учимся. Но вы должны их преодолевать, вырастать из них. Я хочу видеть это.
Надеюсь, вам удалось почувствовать, как
напористо, темпераментно ведет Лосев к цели
учеников. Иначе он не может, заскучает.
С занятий я шел вместе с аспирантами и
попросил их поделиться впечатлениями. Они
восторгались наставником.
— Ну а почему же вы не пользуетесь такой
редкой возможностью на все сто? Неужели вам
не обидно? Разве рационально так пользоваться временем ученого, так мало брать из-за вашей слабой подготовки к занятиям?
Тут мои собеседники стали наперебой излагать всяческие веские причины. У каждого нашлось оправдание.
— Но ведь вы отвечаете Лосеву...
— Мы это понимаем... Но ведь мы-то не
Лосевы. Поймите меня правильно,— пояснила
Лена,— но я, например, нынче иду на день
рождения. Что делать, приглашена! Вчера подарок покупала, сегодня утром едва успела в
парикмахерскую...
— Ничего, подойдет время, и мы будем собранными,— бодренько подытожил Григорий.
Что возразить? Впрочем, нужно бы рассказать им, как сдавал зачет по греческому языку
пока мечтавший об аспирантуре студент Лосев.
362— Дали мне отрывок из Софокла для перевода на русский. Подготовил и сажусь к столу
экзаменатора. А профессор Покровский говорит
эдак с растяжкой: «Что же мы будем переводить с греческого на русский?! Скучно.
Давайте лучше на латинский». Хотя бы предупредили, что такой поворот возможен.
Но что сделаешь? Перевел. Но тут профессор Соболевский
вставляет слово: «Если говорить о переводе
серьезно, то лучше сделаем иначе. С языка Софокла переведем на гомеровский язык...» А это
значит с аттического на ионический диалект...
Что за черт! — Вспоминая этот давний эпизод

жизни, Алексей Федорович и теперь, десятилетия спустя, искренне досадует. Будто его экзаменовали не когда-то, а буквально вчера.— Накануне бы сказали, мол, надо обратить внимание на диалекты. Видимо, считали все это само собой разумеющимся... Что ж, стал переводить отрывок из «Электры» на гомеровский язык.
Ну, скажу тебе, это было не так и трудно. Гомера я крепко знал еще с гимназии... Итак, читаю... Один из экзаменующих снисходительно роняет: «Довольно». А Покровский не мог удержаться от комментария, кисло протянул: «Переводите вы ничего, ничего. Но зачем же так долго думаете?» Ему-то что! Он к тому времени сколько лет корпел над латынью и греческим. Все-таки поставили зачет. Конечно, такое колкое замечание, недовольство собой, самолюбие — все это заставляло стараться во всю прыть.
Не знаю, согласится ли со мной сам А. Ф Лосев, но именно в этом недовольстве — корень вопроса, когда мы говорим о становлении личности. Только с некоторой поправкой. Думаю,
363для Алексея Федоровича внешнее, кем-то проявленное недовольство имело меньшее значение, чем собственное. Именно требовательность к себе, развитая еще в юности, оказала решающее влияние на его личность, на результаты его в научно-педагогической деятельности.
Что же касается каких-то конкретных влияний, оказавшихся для него благосклонными, то, пожалуй, мы не перебрали и сотой доли того целого, что мы называем становлением личности.
Смотрите, сколькими путями сразу шло его развитие. Тут и прочные понятия семьи, ответственности за нее, заложенные матерью. Умение учиться с интересом и удовольствием, взятое от учителей. А параллельно с этим — музыка, театр, книги. И все воспринято прочно, раз и навсегда. Кстати, вы обратили внимание на то, что знание языков он вынес из школы? И не только древних. Надо добавить немецкий, английский, французский.
И, конечно, никакие разговоры о составляющих личности ничего не дадут, если мы не примем во внимание самого человека, его характер, навык трудиться, его волевую, целеустремленную натуру. Вот где все начала — в нем самом, в интересе к жизни и духовному напряжению, в его желании быть тем, кем он стал.
А как же достигается это желание работать? Причем не только работать, когда хочется и есть необходимость, но всегда, в любых обстоятельствах и ситуациях? Как-то я пожаловался на то, что приходится порой по 30—40 раз в день слушать одну и ту же соседскую пластинку. Знаете, что он ответил?
— А ты не слушай.
364— Но как же...
— Ну, не вслушивайся. Воспитай в себе такую степень поглощенности делом, при которой помехи просто не существуют. Кстати, эта сосредоточенность, такое внимание на деле достигаются только самовоспитанием, то есть волевым усилием самого человека.
В конце концов из нашего общения с Алексеем Федоровичем Лосевым я понял одно: проблемы образования и воспитания неразрывны с формированием у человека навыков самообразования и самовоспитания. Когда это получается, мы говорим о таком человеке: личность.
Юрий Ростовцев
Эта книга, верстку которой Алексей Федорович Лосев читал и одобрил, выходит в свет уже после его кончины, последовавшей 24 мая 1988 года.СОДЕРЖАНИЕ
5 Сокровище мыслящих
7 УЧИТЬСЯ ДИАЛЕКТИКЕ
9 Как же научиться думать?

28 И думать, и делать
56 Диалектика и здравый смысл
80 О главпых диалектических системах
94 Единство трех понятий
113 О диалектике как таковой
151 О ПОЛЬЗЕ ФИЛОСОФИИ
153 Двенадцать тезисов об аптичной культуре
171 Философия античности в целом и в частностях
198 Формирование марксистско-ленинской культуры
мышления
218 Философия культуры
238 История философии как школа мысли
267 МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ЖИЗНЬ
269 О вечной молодости в науке
274 Жизненное кредо
287 Дерзание духа
297 О мировоззрении
314 Об интеллигентности
322 Сначала стань учеником
327 Чудо без чудес
340 Ю. А. Ростовцев. Марафонец (Слово о Лосеве)
Лосев А. Ф.
Л79 Дерзание духа.— М.: Политиздат,
1988.— 366 с— (Личность. Мораль. Воспитание).
ISBN 5-250-00967-0
Книга известного советского ученого профессора
А. Ф. Лосева в живой форме раскрывает существо
многих «вечных» идей, побуждает читателя к активному овладению богатством
духовного наследия философской классики, помогает постичь красоту творческих
усилий личности, соотнести абстрактные научные понятия с житейской практикой.
Большое
место в книге занимает этико-мировоззренческая проблематика.
Рассчитана на широкий круг читателей.
Л 0302030000—12 079 (02)-89 0 Заказ «Союзкниги» ББК 15.56Алексей
Федорович
Лосев
ДЕРЗАНИЕ ДУХА
Заведующая редакцией
Р. К. Медведева
Редактор
А. Н. Голубев
Младшие редакторы
Ж. П. Крючкова и Е. С. Молчанова
Художник
А. Л. Чириков
Художественный редактор
А. Я. Гладышев
Технический редактор
Т. Н. Полунина
ИБ № 8391
Подписано в печать с матриц 14.11.88. Формат 70Х90'/32. Бумага типографская № 1.
Гарнитура «Обыкновенная новая».
Печать высокая. Усл. печ. л. 13,46. Усл. кр.-отт. 13,89. Уч.-
изд. л. 13,88. Доп. тираж 100 000 экз. Заказ JV» 9494. Цена
65 коп.
Политиздат. 125811, ГСП,
Москва, А-47, Миусская пл., 7.
Ордена Трудового Красного Знамени типография
издательства «Звезда». 614600, г. Пермь,
ГСП-131, ул. Дружбы, 34.65 коп.
ЛИЧНОСТЬ
МОРАЛЬ
ВОСПИТАНИЕ
Серия художественно-публицистических
и научно-популярных изданий
Нет ничего более ценного в мире, чем сам человек. Но
что нужно для того, чтобы каждый человек мог проявить себя как личность? Какие
нравственные черты
характеризуют человека новой формации, личности

социалистического типа? Как формируется духовно
богатая, душевно щедрая, творческая, обладающая
активной жизненной позицией личность, способная
принимать самостоятельные нравственные решения в
сложных жизненных ситуациях и нести ответственность за совершенные поступки? Обо всем этом рассказывают книги и брошюры серии «Личность, мораль, воспитание».
Издательство
политической литературы
1988Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
http://filosoff.org/ Приятного чтения!

Лосев Алексей Эстетика возрождения
ВВЕДЕНИ
Глава первая. ВОСТОЧНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

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

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

Вот, например, что он пишет по поводу взглядов историка Мак-Илуэйна (см. 171, 275 - 288). Мак-Илуэйн "касается не только идеологической сферы, но и структуры социально-политических институтов позднего средневековья, подчеркивая качественно новый характер ее по сравнению с периодом перед первым крестовым походом, не говоря уже о более раннем времени: идеи "частного права", "конституции" и даже "парламентаризма" (sic!) возникли, по его мнению, у болонских юристов уже в это время, внушенные перипетиями бор ьбы папства с империей. Признание ценности эксперимента в науке, продолжает Горнунг, - он считает возникшим еще до Роджера Бэкона (XIII в.) и связывает его с развитием ремесленной техники. В сфере идеологии усвоение античного наследия дало огромный эфф ект уже в XII в., но писатели и художники этого времени не видели разрыва между античностью и средневековьем и ассимилировили классическое наследство на потребу своей христианской культуре. Изучение Аристотеля в XII в. основывалось (еще до Фомы Аквинског о) не только на латинских переводах с арабского и еврейского, но и на греческом тексте, и знание греческого языка (через марсельских и авиньонских греков) было у заальпийских схоластиков XII - XIII вв. распространено более широко, чем среди итальянских г уманистов XIV в. "Во всех этих четырех сферах общественной и культурной жизни (социальные институты, наука, философия, литература), по мнению ряда современных медиевистов (не только Мак-Илуэйна и Холмса), развитие с XII в. (и даже с конца XI в., на чем н

астаивал еще Хаскинс) до XIV - XVI вв. шло эволюционно (и наиболее медленно и "фрагментарно" в Италии), а созданная итальянскими гуманистами фикция исторического "перерыва" толкала их на "открытие" античности "в чистом виде" (не ассимилированной христиан ством), хотя, как только они выходили за пределы филологии и подражательно-стилизаторского литературного творчества, они стремились "приспособить" античность к тому же христианскому мировоззрению..." (33, 277 - 278).

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

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

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

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

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

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

Из этого следует вывод: в той или иной форме, пусть хотя бы и очень кратко, но

возрожденческие явления в других культурах, кроме западной, во всяком случае должны быть нами учтены. Правда, во всех ренессансах древневосточных культур была своя специфика, сформулировать которую ученые тоже еще не могут с полной точностью. То, что сделано или может быть сделано в настоящее время, в кратчайшей форме мы постараемся наметить, чтобы не ограничиваться одной Европой, одним Западом.

Китай

Н.И.Конрад много сделал для того чтобы мы с полным правом могли говорить о китайском Возрождении еще в VII - VIII вв. н.э. Так, Хань Юй (768 - 824) проповедовал идеалы настоящего гуманизма, т.е. тех закономерностей человеческой природы, которые не завися т ни от чего надприродного и которые только развивают заложенные в самом же человеке "человеколюбие" и "должное". Речь доходила у этого философа даже до понятий естественности, разумности и полнейшей самостоятельности человека в условиях порождения ею и всякой целесообразности[2 - 2 В этом вполне убеждает работа Н.И.Конрада "Хань Юй и начало китайского Ренессанса", где можно найти и русские переводы из произведений этото мыслителя (см. 61, 103 - 131).]. Но Хань Юй был не более как только отдаленным предшественником подлинного философского Ренессанса в Китае, где в течение XI - XVI вв. наблюдалось настоящее Возрождение той древней эпохи китайской истории, которая была вполне ана логична античной. Здесь мы находим натурфилософское учение о "свете и тени" в связи с основными бытийными элементами - водой, огнем, деревом, металлом и землей. Это, правда, не совсем те элементы, о которых идет речь в античной натурфилософии но философы китайского Возрождения уже строили на них вполне отчетливую диалектику (которая в Европе была создана еще греками). Таким образом, Возрождение с присущей ему автономией человека, а также с учением о его самостоятельной и вполне естественной природе имел о место вовсе не только в одной Европе, но и в Китае, причем частично даже раньше, чем в Европе (см. 61, 174 - 207)

Необходимо отметить, что Н.И.Конрад очень далек от какой-нибудь узости понимания Возрождения, от признания одинаковости его содержания в разных странах и тем более его повсеместной одновременности. Сначала мы приведем общее суждение Н.И.Конрада о Возрожд ении применимое, с его точки зрения, решительно ко всем типам Возрождения в разных странах, и прежде всего в Китае. "... Колюччо Салютати (1331 - 1406) и Леонардо Бруни (1369 - 1444), пишет Н.И.Конрад, - оба - последователи Петрарки, пустили в ход слов о humanitas, которое они нашли в древности - у Цицерона: они сочли, что это слово лучше всего определяет... его (человека. - А.Л.) человеческое достоинство и влечет к знанию. Такое же слово - в китайской языковой формуле оно звучит жэнь - пустил в ход Ха нь Юй и именно для того, чтобы им обозначить отличие "Пути" его времени от "Пути" до него. Слово же это он нашел также в древности - у Конфуция. Какой смысл имеет китайское жэнь у самого Конфуция, предельно ясно: на вопрос, "что такое жэнь" он ответил: " любовь к человеку". Хань Юй сказал иначе: "любовь ко всем"" (там же, 221 222). И далее: "Гуманизм и Возрождение (в изложенной интерпретации этих культурно-исторических категорий. - А.Л.) - таковы наиболее общие и в то же время основные движущие силы эп охи Ренессанса, какою она предстает в истории человечества в своих двух вариантах - итальянском и китайском. Все явления культуры этой эпохи либо прямо созданы этими силами, либо целиком определяются ими....Определялся ими и самый стиль жизни: для гумани стов как Италии, так и Китая характерно стремление к практической деятельности, к распространению своих идей. Одинаковыми в обоих случаях были и средства их распространения: публичные выступления, занятия с учениками, беседы с друзьями, дискуссии с проти вниками; послания, памфлеты, статьи, трактаты, образовавшие научную, публицистическую литературу: исследования, комментарии к классикам, составившие специально возрожденческую филологию. Вся эта многообразная деятельность показала нам существование особо го общественного слоя - интеллигенции, по своему положению, характеру деятельности, по самому своему типу резко отличного от деятелей культуры прежних времен выступавших в облике пророков, мудрецов, учителей, мастеров. Гуманисты Возрождения - писатели, ученые, художники - положили начало новому типу интеллигенции нового времени, а круг их деятельности во многом очертил круг деятельности интеллигенции последующих эпох" (там же, 238).

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

У этого автора в его статье "Об эпохе Возрождения" мы находим следующие в

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

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

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

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

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

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

Иран

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

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

идеями его западных единомышленников - поэтов и мыслителей эпохи Ренессанса" (там же, 471).

Армения

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

Мы хотели бы указать здесь на работу В.К.Чалояна "Армянский Ренессанс" (см. 113). В этой работе собраны огромные материалы, в Европе почти еще не известные и потому подлежащие весьма тщательному и длительному изучению.

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

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

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

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

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

творчество, насколько бы оно ни становилось всеобщим достоянием, не перест ает быть национальным. Итак, из национально-прогрессивных культурных начал образовалась всеобщая культура Востока" (там же, 157 - 158).

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

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

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

Грузия

В своей весьма интересной книге о Руставели и Восточном Ренессансе академик Ш.И.Нуцубидзе в отличие от других знатоков Восточного Ренессанса дает, с одной стороны, весьма широкую картину вообще Восточного и Западного Ренессанса, а с другой стороны, конце нтрирует это духовное движение на так называемом Псевдо-Дионисии Ареопагите, под именем которого скрывается, по исследованиям Ш.И.Нуцубидзе, не кто иной, как грузинский мыслитель Петр Ивер (ум. в 492 г.), прямой ученик неоплатоника Прокла (см. 87), глава грузинской культурной школы в сирийских Газах и Майумский епископ в Палестине. К такому же выводу независимо от Ш.И.Нуцубидзе пришел и бельгийский ученый Э.Хонигман (см. 152. 445 - 446. 111). Другими словами, основой Восточно-Западного Ренессанса являет ся переработанный впоследствии античный неоплатонизм. Этот факт сразу вносит ясность и четкость во всю проблему Ренессанса, хотя он и не бесспорен и не остался без критики (см. 40). Тем не менее вместе с Ш.И.Нуцубидзе отнесение Ареопагитик к авторству Пе тра Ивера мы считаем весьма вероятным.

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

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

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

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

Первая и основная, можно сказать, глубочайшая, ошибка Ш.И.Нуцубидзе заключается в том, что всякий неоплатонизм он считает обязательно еретическим и антицерковным, даже революционным. То, что живая и одушевленная мистика Ареопагитик часто бывала в оппозиц ии к официальному богословию, по необходимости принимавшему рационалистические формы, - это правильно. И в этом смысле, если угодно, здесь можно находить некоторого роды оппозицию и даже революцию, но только никак не в общественно-политическом смысле сло ва. Кроме того в состав Ареопагитик входят не только трактаты о божественных именах и "мистическое богословие", здесь мы находим чисто церковные богословские трактаты "О церковной иерархии" и "О небесной иерархии". Ни одного намека на какую-нибудь церков ную ересь в этих трактатах найти невозможно. Это самые обыкновенные и вполне ортодоксальные церковные трактаты, в которых действительно на первый план выдвинута мистическая, а не рационалистическая сторона. В трактате "О небесной иерархии", например, уст анавливается иерархия девяти чинов ангельских, которая вообще вошла в основу православного учения об ангелах. Ш.И.Нуцубидзе хочет во что бы то ни стало понимать Ареопагитики как произведение антицерковное и даже совсем нецерковное. Этого никак невозможно сделать. Ему хочется считать еретиком даже византийского богослова XII в. Максима Исповедника. Имея в виду гонения, которые претерпел этот талантливейший византийский богослов, Ш.И.Нуцубидзе игнорирует, что Максим Исповедник в конечном счете был причисл ен к лику святых и получил высокое и торжественное звание "преподобного" (см. 89, 84 - 87). Даже известного богослова и проповедника, тоже именуемого в церкви "святым" и "преподобным", Симеона Нового Богослова, принципиального сторонника ареопагитского н аправления, Ш.И.Нуцубидзе тоже почему-то считает еретиком вместе со всеми учениками этого крупнейшего деятеля XI в. в Византии. Кроме того, и весь XI век в Византии Нуцубидзе именует уже веком Ренессанса. Получается, что во всем византийском христианстве ничего и не было, кроме Ренессанса. К "еретическим" неоплатоникам Нуцубидзе относит Михаила Пселла и Иоанна Итала (см. там же, 88 - 90). Мы бы добавили к этому, что Иоанн Итал по существу вообще не был христианином, поскольку он признавал "бездушные иде и" Платона, предвечную материю из которой творится мир, и переселение душ. Что же касается учения о сверхсущном Едином, которое лежит в основе всей ареопагитской мистики, то это вообще тогдашнее, доведенное до логического конца идеалистическое учение о е динстве, начинающееся еще с VI книги "Государства" Платона. Тогда уж и Платона придется считать христианским еретиком, хотя это был чистейший язычник.

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

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

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

Но интересно, что такой энергичный сторонник всемирного значения Ареопагитик, как Нуцубидзе, считает подобное мнение Клейтгена ошибочным. Так оно и должно быть, поскольку Нуцубидзе понимает под неоплатонизмом обязательно только языческий неоплатонизм. По этому грузинский исследователь и зачислил в "еретики" и преподобного Максима Исповедника, и преподобного Симеона Нового Богослова, и преподобного Григория Паламу, а весь остальной византийский исихазм XIV в. вообще обошел молчанием. Были неоплатоники язы ческие, и были неоплатоники христианские. Были неоплатоники у арабов, а потом и в исламе. Были неоплатоники византийские, т.е. православные, и были неоплатоники католические и протестантские. И в этом нет ничего удивительного. Ведь настолько тонко разраб отанная философия, каковой является неоплатоническая философия, могла привлекаться для логического оформления любого мировоззрения, особенно религиозного. И каждый раз новая религия, использовавшая неоплатонизм, конечно, прежде всего отбрасывала его языч ескую сторону, и в частности античную мифологию, а пользовалась только тончайшими философскими методами неоплатонизма. Ведь были же кантианцы верующие и неверующие; были гегельянцы совсем нерелигиозные, но также и религиозные - как католические и протест антские, так и православные. Во второй половине XIX в. и в первой половине XX в. мы находим целый ряд спиритуалистических систем, из которых одни основаны на религиозной вере, другие равнодушны к ней, а третьи - прямые противники всякой религии. Почему ж е неоплатонизм необходимо считать только языческой теорией и почему его привлечение к обоснованию христианского богословия обязательно должно было вести к ереси и церковной революции? Философ XI в. в Грузии Иоанн Петрици был не только глубочайшим неоплат ником, но и православным монахом и даже настоятелем монастыря, а Руставели, глава грузинского Ренессанса в XII в., принял православное монашество и умер в Палестине, которую весь христианский мир всегда считал "святой землей". Итак, неоплатоническая осн ова Восточного Ренессанса вполне несомненна, и в открытии этой идеи основную роль безусловно сыграл Ш.И.Нуцубидзе. Но сущность европейского Ренессанса трудно охарактеризовать как христианскую ересь, хотя он и был христианством особого типа, а иной раз да же совсем не христианством. Западный Ренессанс отличается неимоверной пестротой, как и весь восточный неоплатонизм. Нсоплатоник Николай Кузанский был не только

правоверным католиком, но и папским кардиналом. Неоплатоник Марсилио Фичино был в полном смысл е слова светским философом, а неоплатоник Джордано Бруно был сожжен на костре.

Понимание философии Прокла как наиболее совершенной античной диалектической системы, а также зависимость окончательных христологических формулировок от ареопагитской диалектики взамен предыдущих односторонне античных и формальнологических попыток, весьма далеких от совершенства, все это прекрасно изложено у Ш.И.Нуцубидзе (см. 89, 105 - 111). Но в Августине Нуцубидзе увидел только невежественного платоника, хотевшего во что бы то ни стало разделаться с античным миром. Совершенно неправильно думать, что Августин не знал неоплатонизма, только потому, что он жил до Прокла. Августин прекрасно знал Плотина, основателя неоплатонизма, написавшего целых 54 трактата на неоплатонические темы. Самое же главное то, что во всем своем ученейшем и богатейшем сочинен ии Ш.И.Нуцубидзе прошел мимо того, чем Августин как раз и оказался для всей западной философии. Греческий и восточный неоплатонизм являются системами слишком логическими, слишком абстрактно-философскими, слишком объективно-онтологическими. Им чужда та те плота чувства, та субъективная взволнованность, та жажда покаяния и искупления и вообще вся та субъективно-психическая жизнь, которую Августин с такой глубиной и блеском выразил в своей "Исповеди". Дело не в том, что у него не все так точно и диалектично , как в законченном неоплатонизме[3 - 3 О том, что философия Августина часто весьма близка, если не прямо тождественна неоплатонизму, существует огромная литература, из которой мы упомянем здесь лишь весьма ценную работу И.В.Попова "Личность и учение блаженного Августина" (см. 98, 485 - 607) .]. Поэтому как ни близок неоплатонизм к Западному Ренессансу и как ни является его основой или, вернее, одной из основ, все же он не может заменить августиновских слез, августиновской интимности переживания и августиновск ой сердечной любви к христианскому учению, хотя бы еще и далекому от окончательных логических формулировок. Вот почему нельзя так, "с потолка", отвергать тех ученых, которые наряду с античным миром признают в Ренессансе также и огромное влияние средневек ового наследия. Необходимо присмотреться к тому сближению Августина и Псевдо-Дионисия, которое мы находим, например, у Артура Лавджоя (см. 166) или у Энтона Педжиса (см. 179). Необходимо прислушаться также к мнениям Мартина Грабмана (см. 146) и Эрнста Ка ссирера (см. 129) относительно единой линии - от Августина через Псевдо-Дионисия, Фому Аквинского и немецких мистиков XIV в. до того, что обычно называется Ренессансом. В этом вопросе мы бы использовали также и труд Ж.Дюрантеля (см. 138), который с огром ной ученостью доказывает наличие ареопагитских черт даже у такого главы католической схоластики, как Фома Аквинский. К.Кремер с неопровержимой ясностью доказал (см. 160) неоплатонический характер того аристотелизма, который характерен для Фомы Аквинского . Жаль, что план и размеры нашей настоящей работы не позволяют нам войти в ближайшее сопоставление учения о бытии у Фомы и у неоплатоников (см. там же, 351 - 469). Иначе наш читатель был бы поражен сходством этих двух систем и не стал бы удивляться тому, что Аристотель тоже стоит на линии наступающего Ренессанса и что Ареопагитики были известны Фоме не меньше, чем Николаю Кузанскому, а, может быть, даже и гораздо больше. У Э.Кассирера (см. 129, 8 - 9) также в очевиднейшей форме выявляется объединение ср едневековой мистики с учением об иерархии бытия, которое, по Нуцубидзе, впервые только и было формулировано у Ареопагитиков. Но Кассирер здесь, как и в других местах своей книги, указывает еще на нечто другое, выходящее за рамки и неоплатонизма, и Ареопа гитик, и Аристотеля, и схоластики, что как раз и является спецификой Ренессанса и о чем мы здесь пока еще не будем говорить.

Речь идет сейчас исключительно об Ареопагитиках, поскольку на них, и исключительно на них, как раз и базируется Ш.И.Нуцубидзе. Без исследования Нуцубидзе, как бы мы ни оценивали Ренессанс, никак нельзя обойтись. Главы его книги о грузинском Ренессансе XI - XII вв. и о деятельности Иоанна Петрици являются прекрасным исследованием, игнорировать которое не будет уже никакой исследователь происхождения Ренессанса не только грузинского, но и итальянского. Никто, как Ш.И.Нуцубидзе, не прочувствовал в такой ме ре синтетического характера философии Прокла, и прежде всего его диалектики (см. 89, 124 - 125). Правда, невозможно вместе с Нуцубидзе считать подлинным учителем И.Петрици настоящего византийского еретика[4 - 4 О явно нехристианском учении Иоанна Итала можно судить по тем церковным постановлениям против него, которые автор настоящей работы имел случай перевести с греческого (см. 72, 844 - 849).] И.Итала (см. там же, 126 - 127).

Казенное церковное учение заменяется в грузинском Ренессансе XI - XII вв. живым, энергичным и горячим отношением человека к восприятию бога и мира. Итальянские идеи XIV в. уже находили себе здесь место. Однако самое главное, что имело огромное значение, - абсолютистско-человеческий индивидуализм, далеко не порвавший со средними веками, наоборот, пока еще находивший в них для себя основу. Это как раз и стало основным принципом Западного Ренессанса.

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

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

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

Чтобы приблизиться к правильному пониманию грузинского Возрождения XII в. у Иоанна Петрици и Руставели, надо выслушать еще мнения и других грузинских исследователей. Ш.В.Хидашели, так же как и Нуцубидзе, не стоит на точке зрения полного разрыва Возрожден ия со средними веками, потому что иначе ему пришлось бы устранить все разговоры о ренессансном характере Петрици и Руставели - деятелей средневековья. Он тоже признает известное историческое значение за средневековыми ересями. Однако он тут же мудро заме чает: "Изучение ересей и их роли в развитии общественной и философской мысли может дать правильные результаты только при конкретно-историческом подходе к каждой отдельной ее разновидности. Ереси в средних веках хотя и представляли в общем "революционную оппозицию феодализму", но многие из них отражали интересы далеко не всегда прогрессивных слоев общества" (110, 174).

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

там же, 344).

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

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

Наконец, среди исследователей Ренессанса в Грузии XI - XII вв. мы находим и таких, которые, отнюдь не отрицая возможности пантеистических выводов из философии Иоанна Петрици, в то же самое время, и притом совершенно правильно, констатируют вполне ортодок сальный характер этой философии, далекой в своем существе и от язычества, и от ересей, и от исключительного обожествления земной жизни человека. Таковы исследования профессоров М.Гогиберидзе и К.Кекелидзе[5 - 5 Изложение этих толкований Петрици можно найти у Ш.В.Хидашели (см. 10, 302 - 304; 341 - 350; 400 - 407).].

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

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

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

В-третьих, исследователи грузинского Возрождения, безусловно, доказали не то чтобы возможность прямо пантеистических выводов из Ареопагитик (принципиально Ареопагитики могут только целиком отрицать всякий пантеизм), но что в них содержатся идеи более пол ного, и более светского, и более земного человеческого пути к спасению. Поэтому здесь и нужно говорить о Ренессансе, ибо человеческая

активность в трактовке Ареопагитик, несомненно, усиливалась, ее чувствительность углублялась и человеческое переживание не утопало бесследно в "океане" божественного света. Ареопагитики для одних указывали этот "океан", а для других указывали самостоятельность, активность, чувствительность и прогрессивность идей о чисто человеческом.

Кажется, не впадая в антицерковные крайности отсутствующего в Ареопагитиках пантеизма, можно одним словом характеризовать подлинный философско-эстетический смысл Ареопагитик, учитывая как их учение о высотах мистического восхождения, так и их учение о ши роте общежизненного подхода человека к своей основной проблеме. Именно необходимо сказать, что и неоплатонизм Прокла, и основанные на этом учении Ареопагитики представляют собой только максимально зрелый этап и максимально разностороннее развитие антично -христианской дисциплины.

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

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

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

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

Ареопагитики - не пантеизм. Однако все космические излияния непознаваемого первоединого даются здесь в очень глубоко проанализированной форме и в то же время в форме весьма доступного непосредственному человеческому чувству, одухотворенного мировоззрения . Тем самым теоретически и принципиально открываются разные пути для устроения человеческой жизни. Желавшие погрузиться в этот сверхумный экстаз божественного океана света могли вполне уходить от мирской жизни, становиться отшельниками и предаваться безм олвному восхождению ума к изначальному свету. Однако те, кто не хотел уходить от жизни, а хотел жить ее радостями и страданиями, получали для этого от Ареопагитик полное разрешение и даже благословение. Тот, кто изучал ареопагитский трактат "Таинственное богословие", может только удивляться небывалой силе и напряженности тогдашнего церковного апофатизма. Но тот, кто вникал во все глубины ареопагитского трактата "О божественных именах", тот опять-таки не может не поражаться имеющемуся в них разгулу филос офской мысли в направлении оправдания всего человеческого и одухотворенно-земного. Грузинские исследователи ошибаются, находя здесь пантеизм. Это не пантеизм, но просто зрелая и продуманная до конца неоплатоническая концепция, открывающая разные пути спа сения, в том числе и

чисто земные. Что эта последняя сторона Ареопагитик была очень интересна для Ренессанса, об этом спорить не приходится; исследователи грузинского Возрождения сделали только понятным и убедительным такое представление об использовании Ареопагитик в Ренессансе. После этих исследователей философии Прокла, Иоанна Петрици и Руставели едва ли кто осмелится сводить ареопагитское мировоззрение только на один апофатизм и только на одну теорию уединенного, келейного отшельничества.

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

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

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

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

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

Глава вторая. ЗАПАДНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

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

Э.Пановский говорит о больших трудностях периодизации Возрождения и определения этого периода (см. 183). Лишь кратко упоминая о разнообразных эксцентрических концепциях Ренессанса, Э.Пановский считает бесспорным лишь то, что Ренессанс был очень тесно свя зан со средними веками, что он был верен наследию классической античности, что до "великого" века Медичи было несколько других мощных, хотя и

не столь значительных культурных возрождений. Уже о том, насколько велика была в действительности роль Италии в Возрождении, можно спорить, так же как можно спорить о включении в рамки Возрождения XIV века в Италии и XV в северных странах. Но, согласно Э.Пановскому, нельзя, по-видимому, считать, что в Ренессансе не было ничего специфического, что это лишь одно из целого ряда явлений, которых было много в Европе на протяжении последних тысячи лет, и поэтому нужно говорить лишь об очередном ренессансе и писать его со строчной буквы (см. там же, 6).

В самом деле, о том, что Ренессанс действительно явился заметным историческим порогом, свидетельствует, согласно Э.Пановскому, уже тот факт, что после него стало возможным говорить о средних веках. Концепция поворота истории возникла именно в ренессансны й период, а именно у Петрарки, который первым заговорил о светлой античности, о темном невежестве, начавшемся после того, как христианство стало официальной религией и "римские императоры стали поклоняться имени Христа", и об ожидаемом возвращении к забы тому древнему идеалу ("Africa", IX, 453 слл.).

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

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

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

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

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

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

В этом, как думает Э.Пановский, не было ничего натянутого и фальшивого. Прибегая к религиозным аналогиям рождения, просвещения и пробуждения, люди Возрождения делали это потому, что испытывали слишком радикальное и интенсивное чувство обновления, чтобы е го можно было выразить в других терминах, кроме терминов

Писания. При этом, подобно юноше, бунтующему против своих родителей и ищущему поддержки у дедов, Возрождение было склонно забывать обо всем, чем оно было обязано средневековью, и преувеличивать зна чение античности.

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

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

Но в 970 - 1020 гг. происходит очередное оживление эллинистических и древнеримских тенденций в средневековом искусстве. И в конце XI в. начинается еще одно в полном смысле возрожденческое культурное движение, достигшее расцвета в XIII в. Оно возникло в Ю жной Франции, Италии и Испании, будучи средиземноморским явлением, хотя впитало некоторые "кельто-германские" тенденции (см. там же, 50 - 55). Высшая точка этого средневекового классицизма была достигнута в рамках готического стиля. Весь этот период можн о назвать проторенессансом (а вышеупомянутые два возрождения - протогуманизмом). Так называемая схоластика только увеличивала полярность "свободных наук". Мир классической религии, легенды и мифа оживился, как никогда, причем не только ввиду растущего зн акомства с источниками, но и вследствие возросшего авторитета учености и литературного искусства как такового (см. там же, 68). Все средневековье, с точки зрения Э.Пановского, было в отношении к античности циклической последовательностью ассимилятивных и неассимилятивных стадий. Отношение Высокого средневековья к классике было амбивалентным. Но здесь еще остро чувствовалась непрерывная преемственность классической античности. К древнему миру подходили не исторически, а прагматически, как к чему-то однов ременно и далекому, и живому, и актуальному, а потому, возможно, и опасному. Из-за отсутствия "перспективной дистанции" классическая цивилизация никогда не рассматривалась в целом; даже просвещенный XII век смотрел на нее как на некий склад идей и форм, из которого можно было заимствовать для непосредственных нужд момента (см. 183, 108 - 111).

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

Вот почему средневековое понимание античности было столь конкретным и в то же время столь неполным и искаженным, тогда как современное понимание, постепенно развивающееся в продолжение последних трех или четырех веков, цельно и связно, но, если можно так выразиться, отвлеченно. И вот почему средневековые ренессансы были преходящими, тогда как Ренессанс был перманентным. Воскрешенные души неосязаемы, но имеют преимущество бессмертия и всеприсутствия. Поэтому роль классической античности после Ренессанса является несколько "ускользающей"

(elusive), но, с другой стороны, "проникающей" (pervasive), и эта роль может измениться лишь с изменением нашей цивилизации как таковой (см. там же, 113).

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

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

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

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

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

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

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

Здесь имеется в виду та характерная для итальянского Ренессанса полусветская, а часто даже и прямо светская форма неоплатонизма, которая действительно была весьма оригинальным явлением для Европы и, как мы убедимся ниже, даже подлинной спецификой итальян ского Ренессанса в собственном смысле слова. Однако этот

светский неоплатонизм очень труден для его точной формулировки и еще более труден для формулировки бесконечно разнообразных ступеней его развития.

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

Однако это не имеет ничего общего с принципиальным отрицанием и опровержением Аристотеля вообще. Как мы увидим ниже, даже Лоренцо Валла критикует у Аристотеля только его слишком формалистическую силлогистику. Но он нисколько не критикует риторической и в ероятностной логики Аристотеля, которая зафиксирована у него в теории энтимемы, и жизненно насыщенной "топологической" структуры доказательства. Не входя в анализ указанного векового предрассудка о якобы возрожденческой критике Аристотеля, мы ограничимся здесь приведением только одного красноречивого рассуждения на эту тему: "Ученая Италия вопреки своему преклонению перед тем, кого она называла "князем философов", никогда не изменяла Аристотелю, который, будучи восстановлен в своей классической чистоте, представляется ее учителем с таким же правом, как и Платон. Мы видели, что в начале Кваттроченто Леонардо Бруни переводит "Этику", "Политику", "Экономику" Аристотеля; Паллас Строцци пользуется своим досугом в изгнании, чтобы читать и проникаться Аристот елем; папа-гуманист Николай V поручает грекам Трапезунцию и Газе перевод Аристотеля; Лауро Квирино объясняет Аристотеля публично, на площади в Венеции. Ермолао Барбаро тратит всю жизнь на распространение Аристотеля. "Будьте уверены, - говорит он молодым людям, которых он собирает в своем дворце, - что для вас не будет существовать большего наслаждения, как знакомство с Аристотелем настолько близкое, чтобы вы могли читать его без помощи комментаторов". Даже в самом центре платонизма, во Флоренции, Аргиро пул, несмотря на свою преданность Платону, преподает публично Аристотеля; Полициано читает с кафедры "Этику", "Органон", "Analytica priora" и "Analytica posteriora" Аристотеля; Марсилио Фичино считает Аристотеля путем к Платону: "Тот глубоко заблуждается , кто думает, что учение перипатетиков и учение Платона противоречат друг другу, потому что дорога не может противоречить своей цели". Война объявлена только средневековому (курсив наш. - А.Л.) Аристотелю, и даже в этом смысле, несмотря на удары, котор ые ему наносят такие люди, как Леонардо Бруни, Лоренцо Валла, Ермолао Барбаро, - Аристотель не низложен вполне; он продолжает быть в силе, несмотря ни на что; он продолжает привлекать к себе горячих сторонников и последователей в Северной Италии: в Болон ье, в Ферраре, в Венеции, в Падуе. В Падуе, напр., Николетто Верниа из Киети преподает с 1465 года Аристотеля Аверроэса" (81, 335). Прибавим к этому только то, что и немецкая Реформация XVI в. не нашла ничего лучшего, как привлечь тоже Аристотеля для обо снования своего нового мировоззрения.

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

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Глава первая. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Недостаточность большинства характеристик

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

Ренессанс обычно характеризуется как возрождение античных наук и искусств. Это правильно. Однако сводить Ренессанс только на одну античность - это значило бы не уловить в Ренессансе самого главного. Тут непонятно и то, с какой стороны воспроизводилась ан тичность в Ренессансе; непонятно и то, какую античность надо иметь в виду. Говорят, что античность играла здесь роль земной опоры при отходе возрожденческого человека от средневековой твердыни. Однако в античности кроме земного было очень много и неземно го, а возрожденческий человек в одних отношениях действительно отходил от средневековья, а в других отношениях пока еще вовсе не отходил. В истории, кроме того, никогда не бывает буквальных реставраций. Всякая реставрация старой и отжитой эпохи всегда не сет с собой и нечто новое. Наконец, и в самом средневековье тоже не раз были периоды античной реставрации, как, например, при Карле Великом в VIII - IX вв. или в XII в. Иначе говоря, сведение Ренессанса на восстановление античности, как бы отчетливо эта последняя ни была здесь представлена, является некритическим набором слов, тоже лишенных всякого критического содержания.

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

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

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

- задача совсем не легкая, потому что типов реализма, повторяем, очень много.

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

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

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

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

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

Сложность фактического состава эстетики Ренессанса

Эстетика Ренессанса всегда создавала для своих исследователей и толкователей огромные трудности, так как всем всегда хотелось свести ее на какой-нибудь один-единственный принцип. Сделать это невозможно потому, что эстетика Ренессанса обладает чертами огр омного и часто вполне стихийного субъективно-человеческого жизнеутверждения, еще далекого от последующих эпох господства тех или иных дифференцированных способностей человеческого духа. Эта стихийность Ренессанса приводила к совмещению самых разнообразны х человеческих способностей, обладавших неизменной тенденцией к своему дифференцированному функционированию, однако покамест еще не настолько сильных, чтобы одной командовать всеми другими. Можно сказать, что уже в эпоху Ренессанса были выдвинуты и части чно продуманы решительно все направления буржуазной эстетики, которые в дальнейшем характеризовали собою целые эпохи, но здесь они пока еще спорадически возникали и погибали в общем хаосе земного жизнеутверждения. Поэтому представляется более целесообраз ным излагать эстетику Ренессанса не по отдельным именам или произведениям и даже не по отдельным ступеням общего культурно-исторического развития, но в первую очередь по отдельным точкам зрения, которые в самом невероятном переплетении и дозировке попада ются почти у всех представителей этой четырехвековой эпохи.

Того, кто впервые приступает к изучению эстетиков эпохи Ренессанса, поражает неожиданная близость их к средневековой эстетике. Эту близость, однако, невозможно принимать в буквальном смысле слова, но необходимо отдавать себе самый ясный отчет в неимоверн ой сложности и запутанности эстетики Ренессанса. Действительно, тут не только признают бога и творение им мира, не только ставят

выше всего мораль, но и художника продолжают расценивать как смиренное орудие божественной воли. Тем не менее здесь уже с пер вых шагов везде чувствуется новый дух, заставляющий понимать средневековые термины в гораздо более светском и субъективистическом значении.

Примат самостоятельной красоты

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

Чувственная математика

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

Во-первых, для эстетики Ренессанса оказывается наиболее значащим не только самостоятельно созерцаемое и самостоятельно изменяемое человеческое тело. Ведь это тело сколько угодно изображалось и в античной эстетике, черты этой человеческой телесности можно найти не только в скульптурных формах периода классики. Легко доказать, что этой человеческой телесности подчинялась даже архитектура. Весь афинский Парфенон, например, сконструирован по пропорциям человеческого тела[6 - 6 См., например., талантливый анализ технической конструкции Парфенона; у Н.И.Брунова (20, 45 - 57; 80 - 84).]. А что примат тела в мироощущении п риносил с собою сверхразумный принцип этой телесности, т.е. судьбу, это доказывал прежде автор настоящего труда (см. 73, 536 - 540). Поэтому когда речь заходит о возрожденческой телесности, то нужно сказать, что здесь не было ни античного субстанциальног о понимания тела, ни средневекового тела как только тени, ничтожного подобия вечного и вполне сверхтелесного мира. Возрожденец всматривался в человеческое тело как в таковое и погружался в него как в самостоятельную эстетическую данность. Не столь важны были происхождение этого тела или его судьба, эмпирическая и метафизическая, сколь его самодовлеющая эстетическая значимость, его артистически выражающая себя мудрость. Поэтому не будем удивляться тому, что Леонардо трактует всю философию и всю философск ую мудрость именно только как живопись. Эта живопись для возрожденческого ощущения живописи и есть самая настоящая философия или мудрость, и даже не только философия и мудрость, но и вся наука. Наука для артистически мыслящего возрожденца есть не что ино е, как живопись.

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

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

Но здесь, однако, самое главное - настолько большая уверенность возрожденческой эстетики в реальности этого слияния параллельных линий на достаточно далеком от нас расстоянии, что из подобного рода реальных человеческих ощущений появилась целая наука, ко торая, правда, немного позже Ренессанса, но никак не позже XVII в. стала разрабатываться в качестве так называемой проективной геометрии. Нас здесь не может интересовать история математики как науки. Нас интересует здесь исключительно история эстетики. А история возрожденческой эстетики как раз и свидетельствует о том, что перспективное смещение и, в частности, сокращение предметов, видимых на достаточно большом расстоянии, могут быть осознаны и оформлены вполне научно. Тут получается своя собственная, и притом вполне точная, геометрия. Субъективно она исходит из чувственного восприятия человека, подобно тому как примат этого последнего над всякой объективной реальностью отнюдь не мешал тому или другому преломлению этой реальности в субъективном челове ческом сознании.

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

Таким образом, чувственно-зрительная данность настолько активна в эстетике Ренессанса, настолько уверена в себе и настолько безразлична к объективным соотношениям геометрических конструкций вообще, что достигла своего собственного научного оформления. И поэтому, когда Леонардо утверждает, что философия и мудрость - это только живопись, в нем говорит не просто капризная увлеченность художника создаваемыми им произведениями, но подает голос вполне точная наука,

пусть пока еще и не оформленная в виде проек тивной геометрии, однако получившая для себя точное геометрическое обоснование в ближайшем же будущем.

Такова возрожденческая сила чувственной математики, и таков возрожденческий восторг перед чувственной математикой. И такова, в конце концов, сила артистически и стихийно самоутвержденного человеческого сознания, создавшего из простейшего эстетического фа кта чувственного восприятия целую новую науку, уже не опровержимую никакими философскими или вообще научными доводами[7 - 7 Факт перспективы как специфически эстетический факт настолько велик, что ниже (с. 263 - 274) мы помещаем на эту тему специальный очерк.].

Специфика возрожденческой эстетики в сравнении с антично-средневековой

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

Возрожденческая эстетика не хуже античной проповедует подражание природе. Однако, всматриваясь в эти возрожденческие теории подражания, мы сразу же замечаем, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник. В своем произведении художник хо чет вскрыть ту красоту, которая кроется в тайниках самой природы. Поэтому художник здесь не только не натуралист, но он считает, что искусство даже выше природы. Сначала художник на основании своего собственного эстетического вкуса отбирает те или иные тела и процессы природы, а уж потом подвергает их числовой обработке. Вся эта возрожденческая числовая вакханалия говорит отнюдь не о первенстве природы, но о первенстве художественного чувства. Отсюда, например, прославленные произведения итальянских кол ористов, люминаристов и стереометрических живописцев, едва ли превзойденные последующим искусством. У теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как бог творил мир, и даже совершеннее того. Зд есь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам. Такое индивидуальное творчество в эпоху Возрождения часто понимали тоже как религиозное, но ясно, что это была уже не средневековая религиозность. Это был индивидуалистический протестантизм, крепко связанный с частнопредпринимательским духом восходящей буржуазии. О художнике теперь не только говорят, что он должен быть знатоком всех наук, но и выдвигают на первы й план его труд, в котором пытаются найти даже критерий красоты. И как Петрарка ни доказывал, что поэзия ничем не отличается от богословия, а богословие от поэзии, в эстетике Возрождения впервые раздаются весьма уверенные голоса о субъективной фантазии х удожника, вовсе не связанной никакими прочными нитями с подражанием; да и само подражание в эту эпоху, как мы отметили выше, весьма далеко от натуралистического воспроизведения и копирования.

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

Новизна и наслаждение, по Кастельветро (1505 - 1571), вообще являются основанием всякого искусства. Этот теоретик к тому же громит все античные авторитеты, не признает никаких теоретических канонов и вообще понимает художественное творчество как вполне н езависимую и самодовлеющую деятельность, не подчиненную никаким правилам, наоборот, только впервые создающую эти правила. С этой точки

зрения, когда Лука Пачоли (ок. 1445 1509) называл закон золотого деления "божественной пропорцией", тут было не столь ко божественности, сколько самодовлеющей власти искусства над прочей жизнью и бытием.

Эстетика бурного жизнеутверждения

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

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

Элементы самокритики

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

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

Гелиоцентрическая система Коперника, ее развитие у Бруно основаны вовсе не на выдвижении вперед цельной человеческой личности, напротив, на толковании человека, да и всей той планеты, на которой он обитает, в качестве незаметной "песчинки" в бесконечном мироздании. Где же тут стихийное самоутверждение человеческой личности? Следовательно, эстетику Возрождения необходимо излагать не только в виде учения о примате стихийно-свободного человеческого жизнеутверждения, но и со всей той самокритикой, которая н евольно возникала в эпоху Ренессанса у такого абсолютизированного субъекта, сразу же обнаружившего невозможность подобного рода абсолютизации. И опять: или эстетика Ренессанса в нашем объективно-историческом ее изображении есть результат буйного индивиду ального самоутверждения человека вместе с осознанием невозможности такой абсолютизации, или Коперник вовсе не есть явление возрожденческое, но только зародившееся в эпоху Ренессанса, по существу же это есть достояние уже последующих веков.

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

По своей стихийной напряженности возрожденческий индивидуализм был ограничен, он

часто сам сознавал свою ограниченность. "Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и кот орая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными" (3, 346). Поэтому, повторяем, под Ренессансом мы будем понимать не только стихию индивидуального самоутверждения человека, не только идею абсолютизации человеческого индивидуума, выдвигавшуюся против абсолютизации надмировой божественной личности в средние века, но и всю самокритику такого индивидуа лизма. Иначе придется расстаться с множеством величайших имен деятелей Возрождения и считать их уже не возрожденческими.

Самую глубокую критику индивидуализма дал в XVI в. Шекспир, титанические герои которого столь полны возрожденческого самоутверждения и жизнеутверждения. Об этом ярко свидетельствуют такие общеизвестные шекспировские персонажи, как Гамлет и Макбет. Герои Шекспира показывают, как возрожденческий индивидуализм, основанный на абсолютизации человеческого субъекта, обнаруживает свою собственную недостаточность, свою собственную невозможность и свою трагическую обреченность. В самом деле, всякая такая личность -титан в своем безудержном самоутверждении хочет решительно все на свете покорить себе. Но такая личность-титан существует не одна, их очень много, и все они хотят своего абсолютного самоутверждения, т.е. все они хотят подчинить прочих людей самим себе, над ними безгранично властвовать и даже их уничтожить. Отсюда возникают конфликт и борьба одной личности-титана с другой такой же личностью-титаном, борьба не на живот, а на смерть. Все такого рода титаны гибнут во взаимной борьбе в результате взаимного исключения друг друга из круга людей, имеющих право на самостоятельное существование. Ренессанс, который так глубоко пронизывает все существо творчества Шекспира, в каждой его трагедии превращается лишь в целую гору трупов, потому что такова страшная, ни чем не одолимая и убийственная самокритика всей возрожденческой эстетики. Шекспир, колоссальное детище возрожденческого индивидуализма, на заре буржуазного индивидуализма дал беспощадную критику этого абсолютного индивидуализма, хотя только в XIX и XX вв . стали понимать всю его ограниченность и невозможность. Что же после этого, считать Шекспира деятелем Ренессанса или не считать? Многие исследователи и представители широкой читающей публики путаются в этом вопросе, не знают, как на него ответить. Наш о твет вполне ясный, отчетливый и совершенно безоговорочный: да, Шекспир несомненно есть деятель Ренессанса; но это значит, что под Ренессансом необходимо понимать не только эстетику стихийного индивидуализма, т.е. титанизм, но и всю критику такого индивид уализма, которая была результатом его же собственного развития и которую сам же он глубинным образом осознал.

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

Жизненный смысл самокритики возрожденческого индивидуализма

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

стихийно нахлынувших чисто человеческих чувств и ме чтаний, они все-таки видели, что изолированный и чисто индивидуальный человеческий субъект, на котором они базировались, которым они увлекались и который они превозносили, в сущности говоря, вовсе не являлся такой уж полной, такой уж окончательной и абсо лютной основой для человеческой ориентации в мире и для всего человеческого прогресса в истории.

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

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

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

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

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

Между прочим, отсюда же делается понятным и то, что эстетика Ренессанса очень часто остается внутренне связанной со средневековой ортодоксией. Это отнюдь не значит, что эта ортодоксия в течение всего Ренессанса оставалась непоколебимой, как это хотят вид еть те исследователи Ренессанса, которые находят в нем только

нечто поверхностное и которые желают спасти его серьезность лишь указанием на глубокое наличие в нем средневековых традиций. Дело обстояло как раз наоборот. Средневековая традиция в эпоху Рене ссанса была поколеблена в самых своих глубинных корнях, и после возрожденческой духовной революции она уже никогда не сумела встать на ноги в виде полноценной средневековой доктрины. Тем не менее, однако, хотя эта средневековая традиция была в эпоху Рене ссанса на третьем плане, она все же помогала стихийно утверждавшему себя человеческому субъекту не терять почвы под ногами и не погружаться в беспринципный нигилизм. При этом остатки средневековой ортодоксии вовсе не были в эпоху Ренессанса единственным основанием для самодеятельно чувствующего себя человеческого субъекта. Были и другие, уже чисто гуманистические, идеалы, которые заставляли тогдашнего человеческого субъекта искать для себя опору и в морали, и в науке, и в общественности, и в историческо м прогрессе, и даже в утопических построениях. Так или иначе, но стихийно жизненно утверждающий себя возрожденческий субъект отнюдь не был настолько дерзок и беспринципен и отнюдь не являлся таким безудержным, развязным и самообожествленным субъектом, чт обы закрыть глаза на все окружающее и упиваться только своим абсолютизированием и своим анархизмом. Стихийно утверждающий себя человеческий субъект в эпоху Ренессанса еще не потерял разумной ориентировки, еще понимал свою беспомощность перед громадой бес конечной жизни и космоса и еще не потерял чувства меры, т.е. чувства своей фактической ограниченности. В этом и заключается вся юная прелесть возрожденческой эстетики. И если мы в дальнейшем будем находить черты трагизма у Боттичелли или Микеланджело, че рты отчаяния и бессилия у могучего Леонардо и в маньеризме черты колоссального порыва вырваться за пределы всего успокоенного, всего гармоничного и благоприличного, то это только очень хорошо. И если точная наука Ренессанса в лице Коперника, Кеплера и Га лилея отнимет у человека его жизненную почву в виде неподвижной земли, а готика заставит человеческую личность рваться вверх вплоть до потери своей земной тяжести и веса, то все это окажется неизбывным противоречием в самом Ренессансе, но нисколько не бу дет противоречием в нашей науке о Ренессансе. Мы теперь прекрасно понимаем эту глубинную противоречивость Ренессанса. И больше того. В этом, и только в этом, мы теперь и находим всю специфику возрожденческой эстетики, весь могущественный и непреодолимый историзм Ренессанса и всю его юную прелесть, несравнимую со всеми зрелыми и безнадежными в своей абстрактной метафизичности последующими периодами как художественного, так и социально-экономического буржуазного развития.

Безусловное превознесение эстетики Ренессанса должно быть безоговорочно исключено с самого начала

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

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

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

Но является ли изолированный и мечтающий о своем абсолютном самоутверждении человеческий субъект достаточно твердой и основательной почвой для всех бесконечно расширительных толкований подобного рода индивидуализма? Самостоятельная и стихийно утверждающа я себя возрожденческая личность в сравнении с ее антично-средневековой скованностью, конечно, была чем-то новым, передовым и даже революционным. Но является ли такой изолированный человеческий субъект достаточно сильным и можно ли действительно уверенно говорить о том, что у него есть гарантия своей безграничной абсолютизации?

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

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

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

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

Поэтому эстетика Ренессанса ввиду последующего буржуазно-капиталистического развития является для нас чем-то детским и наивным. В этом бурном развитии индивидуалистических страстей и в этом стихийном самоутверждении человеческой личности в эпоху Ренессан са для нас чрезвычайно много близкого, симпатичного и даже родного. Этот период детства и юности европейского индивидуализма останется в истории навсегда, и ему обеспечены симпатии всех последующих периодов культурно-исторического развития, как бы далеко они ни уходили от Ренессанса.

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

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

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

Противоречивость эстетики Ренессанса, а также историческая и логическая необходимость этой

противоречивости

Прежде чем мы перейдем к анализу отдельных ступеней эстетического развития Ренессанса и отдельных трактатов, художественных произведений и национальных особенностей, необходимо ввиду сказанного выше не только не смущаться глубочайшими противоречиями этой эпохи, но выдвинуть их на первый план вопреки всяким попыткам сводить эстетику Ренессанса только на какой-нибудь один принцип. Этот единый принцип, конечно, был, и мы о нем уже успели сказать, но этот принцип слишком общий, и останавливаться на нем ника к нельзя, поскольку в нем таилось творческое противоречие, приводившее всю эту эстетику к разнобою при полной закономерности такого разнобоя.

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

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

Древний Платон восторженно созерцал свои идеи, представлял их в виде каких-то субстанций небесного или занебесного мира и умилялся тому художественному осмыслению, которое они получают в мировой жизни, т.е. в космосе (слово, которое даже и по своей этимо логии указывает на красоту, лад, вечный порядок и гармонию). Нужен ли был возрожденческой эстетике такой платонизм? Он был для нее совершенно необходим. Мир и все живое для Возрождения, влюбленного в жизнь и в ее красоту, обязательно должны были обрести свой безусловный смысл, свое оправдание и свою вечную одушевленную целенаправленность. Получался некоторого рода весьма светский платонизм, далекий от всякой отвлеченной логики, моралистики или аскетизма и успешно боровшийся с тогдашним школьным засильем абстрактных и сухих аристотелевских схем.

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

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

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

Кроме того, и платонизм и неоплатонизм ведь были язычеством, т.е. обоснованием не личного надмирового божества, но самого же космоса, т.е. самой же материи. И уже это одно не могло не импонировать представителям Ренессанса, сколь бы последний ни оставалс я в некоторых отношениях еще достаточно близким к средневековой ортодоксии. Поэтому ясно, что стихийный человеческий субъект, восторжествовавший в период Ренессанса и бывший, в конце концов, вполне земным субъектом (хотя сам за собою он это часто отверга л), нашел в неоплатонизме очень выгодный для себя принцип, позволявший ему быть и чем-то земным, каким-то вполне самостоятельным стихийным самоутверждением и жизнеутверждением и в то же самое время разрешавший и даже оформлявший для него любое космическо е стремление и любую жажду охватить мир в целом. Да, эстетика Ренессанса в основе своей оказалась неоплатонизмом, конечно вполне гуманистическим неоплатонизмом. И как бы это ни казалось противоречивым новому и новейшему исследователю, такое противоречие - безусловный факт, без которого нет никакой возможности формулировать эстетическую специфику Ренессанса. Как это противоречие будет разрешаться у тех или иных деятелей Ренессанса, мы еще увидим. Сейчас пусть хотя бы в виде общих принципов, но платонизм и неоплатонизм мы должны представить как то, чем возрожденческая эстетика определялась с самого начала и до конца, по крайней мере в своих важнейших представителях, хотя бы и с некоторыми исключениями.

Итак, эстетика Ренессанса таила в себе глубочайшие противоречия. Но не только потому, что Ренессанс был переходной эпохой. В реальной истории (а не в уме абстрактных доктринеров) только и существуют переходные эпохи, и никаких

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

Из новейшей литературы по вопросам эстетики Ренессанса

Литература эта огромна. И не представляется ни возможным, ни нужным делать обзор этой литературы и критиковать ее. Однако мы хотели бы остановиться на одном исследователе, который в основном проводит ту же самую точку зрения на эстетику Ренессанса, что и мы. Правда, не совсем ту же самую. Мы говорим, и еще не раз будем говорить, о превращении в эстетике Ренессанса абсолютного бытия в бытие самодовлеюще-созерцательное, тогда как А.Шастель ведет речь об особого рода художнической интуиции, лежащей в основ е возрожденческой эстетики. По мнению А.Шастеля, здесь выступал не просто человек, а именно художник, так что в свете этого художнического самосознания мыслилось даже и само божество, которое трактовалось в те времена именно как художник, как "бог-мастер ". Можно спорить о преимуществах нашего возрожденческого первопринципа или того первопринципа, который выдвинут Шастелем. Но спорить сейчас об этом мы не будем. Для нас очень важно и возрожденческое учение о победе над пространством, о чем тоже красноречиво пишет А.Шастель. И наконец, А.Шастель принадлежит к тем не очень многочисленным исследователям, которые находят сущность возрожденческой эстетики именно в неоплатонизме. Но все подобного рода рассуждения А.Шастеля настолько важны, что нам хотелось бы познакомить с ними нашего читателя поподробнее. Вот что мы читаем у него.

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

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

"Необходимо отметить в основании всех тенденций эпохи исходную позицию, которая подтверждает их: стремление к эстетическому удовлетворению. В самых неожиданных

областях, например в сфере научного познания, оно внезапно вплетается в теоретическое изложени е и всем своим весом склоняет к несовершенным объяснениям. Можно считать показательной особенность, общую для некоторых философов и возобновленную скромными гуманистами, называть Бога великим архитектором или summus artifex (великий мастер). Еще и другие искали образ для сравнения в сфере живописи или скульптуры. Метафоры такого типа самопроизвольно выходят из-под пера с небывалой ранее настойчивостью. Творец мира есть Великий художник - понятие типическое для среды, которую привлекали формальные структ уры, и для века, в который слова о великолепии, о красоте делаются более частыми и становятся более богатыми подразумеваемым смыслом. Это понятие Deus artifex (бог-мастер), притягательное для мифологических построений, представляется вполне поразительным : оно должно заинтересовать историка, ориентировать его... Даже такой гениальный богослов, как кардинал Николай Кузанский, даже такой заботящийся о внутренней чистоте философ, как Пико, тоже любят прибегать к эстетизирующим символам" (там же, 10).

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

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

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

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

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

Прочитаем еще одно весьма важное рассуждение того же автора: "Именно в религиозной архитектуре отвержение готических форм произошло в резкой и убедительной форме, начиная с новых базилик Брунеллески. В большей мере, чем использование арок с полным сводом , плоских потолков или даже колонн античного типа, этому послужила унификация внутреннего пространства; здесь мы видим организованное целое, где ничто не скрыто от взора, где все кажется занимающим необходимое место. Игра перспективы умножает сочетания л иний и объемов; но зритель должен понимать, что эта распределенность стремится вызвать

сосредоточение духа, а не его бегство. Зритель оказывается помещенным в лоно пространства удивительно строгого и спокойного; он идет по тому идеальному миру, о котором говорит Альберти.

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

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

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

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

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

и, как многократно подчеркивалось, основные "открытия" эпохи обязаны своим появлением настоятельным потребностям мастера рисунка и скульптора, намеревающихся с помощью органи зованной формы овладеть миром явлений" (там же, 6 - 7).

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

Вот тут наконец Шастель и указывает на ту эстетику, которая, сама не будучи только возрожденческой, тем не менее легла в основу этой последней, подобно тому как и раньше она не раз принималась за подлинное основание для эстетики того или иного периода и вообще для философии в разных предшествующих культурах. Это эстетика неоплатонизма, в отношении которого, однако, необходимо тончайшим образом учитывать ту культурно-историческую почву, на какой он много раз появлялся. Неоплатонизм тоже имел много своих разновидностей, каждый раз весьма оригинальных и для историка часто даже неожиданных. Ренессанс использовал неоплатоническую эстетику до чрезвычайности оригинально и совершенно небывало. Он применил ее для своих вполне светских нужд, для своего вполне ре алистического искусства и для своего прогрессивно-гуманистического понимания личности и общества. В свое время мистическая сторона неоплатонизма была очень сильна, хотя не везде и не во всех отношениях. Но Ренессанс сумел так обойтись с этой мистикой, чт о либо устранил ее целиком, либо применил ее для целей реализма и гуманизма. Поэтому сначала дадим себе отчет в том, что такое платонизм и неоплатонизм, потом сформулируем его главнейшие разновидности и уже потом посмотрим, в каком виде и для каких надоб ностей неоплатонизм оказался необходимым эстетике Ренессанса.

Глава вторая. ПЛАТОНИЗМ, НЕОПЛАТОНИЗМ И ГУМАНИЗМ

Платонизм

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

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

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

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

Действительно, палку можно строгать, ломать и даже совсем сжечь. Но идею палки нельзя ни строгать, ни ломать, ни жечь. Воздухом можно дышать, и хлеб можно есть, но идеей воздуха нельзя дышать, и идею хлеба нельзя есть. Это наблюдение настолько элементарн о, что против него никто не будет спорить. И то, что платонизм из него исходит, является величайшей его заслугой. Правда, этим он далеко не ограничивается и расширяет данное наблюдение до огромных размеров, с которыми многие уже не соглашаются и которые многим мешают видеть даже указанные нами простейшие и понятнейшие наблюдения. Тем не менее уже эта одна общепонятная черта платонизма обеспечила для Ренессанса высокое уважение к платонической

эстетике.

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

Далее, в платонизме, как и во всякой развитой философии, речь шла не просто о неорганических и неодушевленных вещах, но также и о всем органическом и одушевленном мире, о всей природе, а главное, и о всем человеке, включая всю его внутреннюю жизнь, все е го переживания, все его мысли, чувства и волевые акты, все его поведение, а также все его человеческое окружение, т.е. все общество и всю историю. Все эти области действительности тоже ведь нечто значат и тоже ведь имеют свой смысл, так как иначе они ров но ничем не отличались бы друг от друга. Но, следовательно, все эти области бытия тоже имеют свою идею, свое множество идей, и даже целую бесконечность идей. Вот тут-то и выступает платонизм. Мир идей, о котором учит платонизм, относится уже не просто к мертвым вещам. Он определяет собою, осмысляет и организует уже и всю человеческую личность. Теперь он и для нее является основной причиной ее проявления и основной целью для ее жизни и поведения. Это еще более расширяет платонический мир идей и делает ег о еще более заметным фактором, наиболее ценным для человека, а это значит, и предметом его постоянных стремлений, предметом его наивысшего воодушевления и вдохновения. Повторяем, платонизм Ренессанса есть светский, мирской, платонизм. Он привлекается тол ько для обоснования индивидуально-человеческого самоутверждения.

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

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

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

Неоплатонизм

Неоплатонизм является последней и весьма длительной эпохой античной философии (III - VI вв. н.э.), и уже по одному этому в нем приходится видеть наиболее зрелую и наиболее синтетическую философию во всем античном мире. Название этой школы вполне условно, поскольку досократики, Аристотель и стоики сказались в ней нисколько не меньше Платона. Чтобы ясно представить себе сущность неоплатонизма, необходимо установить, в каком направлении неоплатоники продолжили платоническое учение об идеях и чем они дополн или его "сверху" и "снизу", а также чем они дополнили его и по его собственному содержанию.

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

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

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

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

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

б) Теперь отметим, чем обогатился у неоплатоников платоновский мир идей снизу. Уже у Платона было очень глубоко осознано различие между бытием и становлением: бытие существует само по себе, а становление во всякий момент времени, т.е. сплошь и непрерывно , меняется, так что каждая отдельная точка такого изменения исчезает в тот же самый момент, в который она и появляется. В плане

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

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

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

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

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

То же самое нужно сказать и о неоплатонической Мировой Душе. Чтобы понять здесь и неоплатоников и возрожденцев, надо на время отказаться от наших теперешних естественнонаучных представлений. Однако и современный материализм в поисках конечной причины, не ища ее в каком-нибудь надприродном бытии, погружает это самодвижение в недра самой же материи и строит теорию именно самодвижущейся материи. Но конечно, эстетика Ренессанса была далека от такого диалектически

продуманного до конца материализма. Прекрасн о чувствуя самодвижение в мире и не находя возможным обойтись без него для самоутверждения индивидуального человека, она мыслила это самодвижение в виде отдельной субстанции, а именно в виде Мировой Души, которая, согласно мыслителям Ренессанса, и была П ервым движущим, т.е. самодвижущим, началом всей природы и всего космоса.

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

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

в) Наконец, формулируем те дополнения к Платону, которые неоплатоники делали сверху; это было учение о Едином. Учение об абсолютном единстве, превышающем всякое единство многообразия, мы находим уже у самого Платона, а именно в книге VI его "Государства" . Но у Платона это Единое рассмотрено только в виде абстрактно-всеобщей категории, без которой, по Платону, не может обойтись никакая последовательная диалектика. В учении о реальном бытии и о конкретной жизни Платон его не применял; в своем единственном систематическом натурфилософском трактате "Тимей" Платон не нашел нужным упомянуть об этом Едином ни одной фразой и ни одним термином. Должны были пройти еще целые века, прежде чем античные философы научились понимать это абстрактное Единое как максимал ьно конкретное оформление жизни и бытия.

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

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

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

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

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

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

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

Во-первых, необходимо учитывать, что понять передовые стороны античного неоплатонизма может только тот, кто прекрасно разбирается в его консервативных и реакционных сторонах. Будучи последней философской школой погибавшего языческого мира, неоплатонизм в течение всего своего существования старался воскресить все самое древнее и самое длительное, что было в античности, так что в конце концов неоплатоники оказались безусловными реставраторами античной старины, погибшей уже задолго до их появления. В частн ости, они воскрешали старинную античную мифологию, в которую тогда уже никто не верил, и воскрешали при помощи логических и диалектических методов, с которыми удивительным образом у них совмещалось иррациональное понимание отношений между миром и человек ом и такое же понимание задач духовной жизни человека. Поскольку все это было основано на первобытном обожествлении сил природы, постольку неоплатонизм не мог не играть глубоко консервативную роль и не мог не взывать к тем сторонам античной жизни, которы е уже ушли в далекое прошлое и были мало кому понятны.

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

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

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

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

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

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

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

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

гуманистически и неоплатонически самоутвержденной и космически устремленной земной и человеческой личности.

Три основных всемирно-исторических типа неоплатонизма

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

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

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

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

Можно дать и еще более точную формулу возрожденческого неоплатонизма. Дело в том, что средневековая доктрина не то чтобы вообще снимала проблему человеческой личности. Правда, здесь в первую очередь утверждалась личность надмировая и, следовательно, надч еловеческая. Однако все то, что существовало вне и помимо этой абсолютной личности, согласно общеизвестному средневековому учению, так или иначе отражало в себе исходную абсолютную личность. Тогдашние теологи говорили, что человек создан "по образу и под обию божию". Если так, то ясно, что в той или другой степени проблема человеческой личности в средние века тоже играла одну из центральных ролей. Поэтому антропоцентризм, которым, как мы сейчас сказали, характеризуется возрожденческая эстетика, пожалуй, не мешало бы некоторым образом уточнить. Нам кажется, что правы те исследователи Ренессанса, которые, подобно А.Шастелю, подчеркивают одну из частых и весьма ходячих возрожденческих интуиций, согласно которой и бог и человек являются в эпоху Ренессанса п режде всего "мастерами", или "художниками". Поэтому, насколько можно судить, возрожденческий антропоцентризм отличался артистическим характером. Возрожденческий человек мыслил себя в первую очередь творцом и художником наподобие той абсолютной личности, творением которой он себя сознавал.

Кроме того, надо выдвигать этот момент артистизма и в целях более четкого отмежевания Ренессанса от античного платонизма. Вспомним, что ведь еще у Платона, по крайней мере в его "Тимее" (29 e - 31 b), вечная и бесформенная

материя оформляется тоже каким- то демиургом, использующим для этого тоже некоторого рода извечный "образец", или "модель" (paradeigma). Слово "демиург" взято из ремесленной практики тогдашних работников физического труда и буквально значит "мастер". Но тут у нас не должно быть никакой путаницы. Именно платонический демиург "подражает" некоторого рода безличному "образцу", в то время как возрожденческое понятие художника основано на подражании абсолютной личности, представляющей собою предел всякой разумности и красоты. Поэтому не про сто "мастер", но именно "художник" есть то, что отличает возрожденческую личность и от античных демиургов, которые не столько артистичны, сколько просто космологичны, и от средневекового универсального демиурга, который не космологичен, но и далек от про стого артистизма, являясь результатом абсолютно персоналистической теологии.

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

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

Попробуем теперь, пока только предварительно и кратко, наметить эти главнейшие типы эстетического развития Ренессанса, включая как чисто неоплатонические, так и внеплатонические типы, а также главнейшие типы индивидуалистического развития Ренессанса вооб ще.

Жизненный смысл гуманистического неоплатонизма эстетики Ренессанса

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

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

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

обоснованию возрожденческого антропоцентризма.

Ведь мы уже сказали, что и античный платонизм, и античный неоплатонизм были в своей глубинной основе все-таки язычеством. А язычество есть обожествление естественных сил природы и материальных сил общественного развития. В условиях наивной античности так ое обожествление превращалось в политеизм. Но боги Греции были воплощением всех реально человеческих черт, включая всякого рода недостатки человека, его ограниченность и даже его пороки. Возрожденческий человек был далек от такого рода политеизма, и он в сегда старался очистить его от всяких человеческих недостатков, однако не лишая его всей близости к материальным нуждам стихийно утверждавшего себя чисто человеческого индивидуализма. Но неоплатонизм, ввиду своей философской широты и глубины, оформлял и оплодотворял собою также и средневековую мысль, которая была уже не политеизмом, но монотеизмом. И возрожденческая эстетика с большим энтузиазмом использовала для своих потребностей решительно все то положительное, что она находила для себя и в иудаистск ой, и в христианской, и в мусульманской теологии, отбрасывая, конечно, всю исключительность и абсолютизм этих религий и используя только новое учение о своеобразии личного начала, которого не знало прежнее язычество и которое с таким триумфом одержало св ою мировую победу в последовательно проводимом монотеизме.

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

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

Этот тип гуманистического неоплатонизма очень плохо усваивается большинством исследователей, искони находящихся под влиянием либерально-буржуазной оценки возрожденческого реализма и такой же, но уже чисто отрицательной оценки неоплатонизма. Когда восхвал яют и расписывают "Декамерон" Боккаччо, то это произведение считается результатом подлинно возрожденческого образа мышления. Но когда тот же Боккаччо кается за то безобразие, которое он допустил в "Декамероне", то об этом либо совсем ничего не говорят, л ибо говорят, что это была у Боккаччо только дань отжившему средневековому вероучению. Почему же? И его слишком светски понимаемое возрожденчество, и его раскаяние в нем были просто историей души возрожденческого человека и результатом подлинно возрожденч еского мировоззрения большого писателя и крупного мыслителя. И каялись не только Боккаччо и Петрарка. В эпоху Ренессанса каялись в своем свободомыслии почти все деятели этого времени, не исключая даже и Леонардо, казалось бы очень далекого от всякой сред невековой ортодоксии. Реалистически мыслящий историк не увидит в этом ровно ничего постыдного и унизительного. И стихийное самоутверждение человеческой личности, и естественное для юного индивидуализма чувство ограниченности такого рода личности, и то и другое одинаково есть Ренессанс, этот юный и прекрасный, этот наивный и пока еще вполне честный и уж во всяком случае откровенный индивидуализм. Он не прятался от тех ограничений, которыми отличается изолированная человеческая личность, и не прятал их от других, что

очень часто можно обнаружить в истории послевозрожденческого индивидуализма и субъективизма. За это нельзя осуждать неоплатонические попытки возрожденческой эстетики выражать себя наиболее благородным способом, каким только и могло мыслиться благородство в те века. За это можно только преклоняться перед возрожденческим индивидуализмом, перед возрожденческим неоплатонизмом и перед гуманистической трактовкой этого неоплатонизма. За эту честность и откровенность возрожденческого художественног о мыслителя можно только любить его и преклоняться перед ним. То, что возрожденческая эстетика максимально использовала методы неоплатонизма, было для нее так естественно и необходимо, так наивно и юно, а для историка эстетики - только дорого и приятно, хотя и не очень долговечно. Ведь как-никак этот возрождаемый в эпоху Ренессанса неоплатонизм был лишен своей исключительности, своей абстрактной метафизичности, своей ограниченности и аскетизма и привлекался на службу только светского, мирского, только с тихийно самоутвержденного человеческого индивидуализма. В эпоху Ренессанса этот неоплатонизм был не только гуманистическим явлением. Он всегда приобретал либо строго научные и философские формы, либо художественную и поэтическую образность. Он весьма час то носил очень увлекательный и даже веселый и чуть ли не богемный характер. Историкам мысли придется расстаться с унылым, мрачным, скучным и исключительно абстрактно-метафизическим пониманием неоплатонизма, и античного и средневекового, а особенно с мора льно и эстетически сниженным пониманием Ренессанса, сводимым только на элементарный позитивизм обывательских потребностей бытового и пошлого человека.

Само собою разумеется, что неоплатонизм вовсе не был единственной формой эстетического учения в эпоху Ренессанса. Ниже мы увидим, что, во-первых, и сам неоплатонизм имел свою историю, в которой он выступал в самых разнообразных формах. Во-вторых, он выст упал с самой различной степенью напряжения и выразительности, начиная от ярких и вполне систематических форм и кончая едва заметными намеками. И вообще, выставляя ту или иную формулу возрожденческой эстетики, мы ни в каком случае не должны понимать ее ка к нечто мертвое, нечто неподвижное и в течение всех четырех веков Ренессанса монотонное и однозначное. И в-третьих, наконец, кроме неоплатонизма в течение этой долгой эпохи Ренессанса мы встречаемся с определенными намеками, иной раз даже весьма упорными и настойчивыми, также и других типов эллинистического мышления вроде стоицизма, эпикуреизма и скептицизма. Однако историческая значимость этих систем эстетического мышления в эпоху Ренессанса совершенно ничтожна по сравнению с ведущей линией неоплатониз ма. А иной раз даже и эти, казалось бы, весьма далекие от неоплатонизма эстетические теории Ренессанса перемешиваются с самым настоящим неоплатонизмом, получают от него весьма заметную окраску или в целом, или в своих деталях. И поэтому со строго историч еской точки зрения часто нет никакого смысла выделять их в такие отдельные школы, которые заслуживали бы специального, а уж тем более специфического рассмотрения. Неоплатоническая эстетика, гуманистически переработанная, во всех случаях остается основным направлением возрожденческой мысли, основной тенденцией Ренессанса с начала и до конца.

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

Типы возрожденческой неоплатонической эстетики

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

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

самодовления.

Мы хотим предложить одно историческое наблюдение, которое представляется нам чрезвычайно важным. Возрожденческому человеку никак не хотелось расставаться с античностью, которая так гениально и так красиво обосновывала земного человека и его материальное, его телесное существование, хотя и при помощи идеалистического примата идеи над материей. Мы ведь уже говорили, насколько эта идея была интимно пережита античным человеком и насколько она не мешала самостоятельному существованию материи, даже насколько она ее обосновывала. Эта идея мыслилась в античности по своему содержанию настолько материально, по при своем функционировании в пределах материи она только обосновывала материю или во всяком случае ее гармонию, ее красивую упорядоченность и вообще ее кр асоту.

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

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

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

Таково общекультурное и, в частности, общеэкономическое происхождение неоплатонической эстетики Ренессанса. В дальнейшем возрожденческий человек уже втянется в бесчеловечную стихию буржуазно-капиталистического предпринимательства и забудет наивные и глуб окие эстетические картины Ренессанса, пока еще не боявшиеся ни стихийного самоутверждения человеческой личности, ни ее честной и откровенной самокритики, а во многом даже и самоотрицания. Буржуазно-капиталистическому предпринимателю и его работнику будет уже некогда заниматься привольной и свободомыслящей эстетикой неоплатонически настроенного Ренессанса.

В заключение всех этих мыслей о первостепенной эстетической значимости жизни и бытия в эпоху Ренессанса мы хотели бы на одном примере показать, как зарождалось эстетическое чувство природы вместо прежнего, слишком наивного и субстанциального его выражени я в антично-средневековой мысли. Для

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

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

Теперь перейдем к краткому обзору эстетических теорий Ренессанса, базируя их, с одной стороны, на неоплатонизме, а с другой стороны, на свободомыслящем гуманизме и стихийном самоутверждении освобожденной человеческой личности уже за пределами буквально п ринимаемых антично-средневековых абсолютов.

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

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

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

Самый настоящий философско-теоретический тип Возрождения - это светлый светский свободомыслящий и индивидуалистически преобразованный антично-средневсковый неоплатонизм переживаемый вполне имманентно-субъективно, или, если использовать терминологию Бруно на путях "героического энтузиазма". Поэтому неоплатонизм приводил возрожденческую мысль не просто только к космологии и натурфилософии, но и к весьма красочным, структурно гибким, вполне чувственным построениям этих дисциплин.

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

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

Итак, деятели Возрождения, обычно упоминаемые как представители гуманизма, почти всегда являются последовательными платониками, однако с либерально-индивидуалистическими и свободомыслящими выводами для науки, морали и общественно-политической теории, час то с антицерковными взглядами, но с выдвижением на первый план простоты первоначального христианства.

г) Физико-математический тип возрожденческой культуры. Этот тип представляет собою дальнейшую детализацию общевозрожденческого платонизма. Мы уже видели, что индивидуалистическая светская трактовка неоплатонизма приводила тогдашних мыслителей к одушевлен ной и весьма насыщенной натурфилософии, отличавшейся к тому же использованием весьма четких чувственных ощущений с опорой на резко

очерченные скульптурно-архитектурные формы. Это же необходимо обнаруживается и в тогдашних учениях о природе, о ее естестве нной закономерности и разумности и о необходимости во всем ей подражать. Под природой здесь меньше всего понималась антично-средневековая абстракция и еще меньше естественнонаучный предмет послевозрожденческого времени. Возрожденческая природа была полна божественных сил, являясь прежде всего предметом самодовлеющего и вполне бескорыстного созерцания и только в своем крайнем развитии становилась предметом эксперимента или технического преобразования. Отсюда уже указанный выше общеизвестный математически й уклон возрожденческого мировоззрения, заставлявший тогдашних мыслителей и художников резко противопоставлять одни части другим в пределах общей цельности и всякую отдельную цельность другим цельностям. Это иной раз приводило к некоторого рода арифметич ески-измерительной вакханалии, заставлявшей Альберти и Дюрера, как об этом мы уже говорили, делить человеческий рост на неимоверное количество мельчайших единиц. Все эти измерители сначала выбирали то проявление природы, которое казалось им прекрасным, а уже потом пытались делить его на те или иные измерительные единицы. Эта измерительная оргия смягчалась у Альберти его связью с флорентийскими неоплатониками, а у Дюрера - его драматической и трагической колористикой. Самый же главный апологет математизм а - Леонардо в конце концов разочаровался не только в целесообразности всей этой арифметической техники, но и вообще в необходимости изучения природы.

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

Гелиоцентризм Коперника, учение о законах движения планет вокруг Солнца у Кеплера и аналитическая индуктивно-дедуктивная теория у Галилея с его законами механики и динамики - весь этот тип возрожденческого мышления гипертрофировал интеллектуальную способ ность человека, приводил к развитию механистической метафизики и в этом смысле уже был самоотрицанием Возрождения и переходом к материализму Нового времени, хотя Кеплер все еще обосновывал свою систему пифагорейско-платоническими методами, а Галилей все еще учил о двойной истине.

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

Специально о гуманизме Ренессанса

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

Если почитать современную литературу, то гуманистами окажутся решительно все

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

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

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

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

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

Петрарка много страдал по поводу судеб своей родины, его очень волновали распри, общественная несправедливость и неравенство окружавшей его общественно-политической жизни. Он написал специально даже целую поэму под названием "Африка", в которой воспевал победу Рима над Карфагеном как торжество благородной цивилизации над варварским примитивом. Петрарка и для своего собственного времени тоже ждал какого-то общественно-политического освободителя, который (в самом обыкновенном практическом смысле слова) сд елал бы всех граждан счастливыми. Эта общественно-политическая, или гражданская, линия у Петрарки, конечно, есть его гуманизм, но если не отрываться от реальной исторической действительности, то необходимо сказать о том, что эти мечты о красоте справедли вого человеческого общежития вполне совмещались у него с его глубочайшей внутренней жизнью, с его взлетами и спадами, с его любовью и ненавистью, с его оптимизмом и разочарованием - и со всем его платонизмом. Платонизм Петрарки как

самоощущение свободомы слящей личности тоже был гуманистичен, но это уже совсем другой гуманизм, не общественно-политический. И чтобы не путаться в словах, лучше его гуманизм вовсе не называть гуманизмом или называть гуманизмом со всей его небывалой спецификой.

Глава третья. БЫТОВЫЕ ТИПЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Вступительные замечания

Здесь, однако, мы должны самым четким образом ограничить гуманистически-неоплатоническую эстетику Ренессанса, которая в те времена была все же достоянием теоретической мысли и высококультурной светской жизни и еще ничего не говорила о том фактическом и ч исто бытовом индивидуализме, который был тогда тоже явлением стихийным, неудержимым и ничем не ограниченным. Вероятно, найдутся такие читатели нашей книги, которые будут трактовать эту область как не эстетическую и потому не подлежащую анализу при изложе нии эстетики Ренессанса. Против этого, однако, необходимо категорически протестовать. Во-первых, здесь было много самой настоящей эстетики. Во-вторых же, там, где не было эстетики в прямом смысле слова, выступали черты такого самодовления, такого наслажд ения от этого самодовления, такой изощренной выразительности и такой автономии выразительных форм, что все это можно сравнить только с чисто эстетической предметностью. В нашей работе читатель найдет много разнообразного материала на эту тему. Но сейчас мы остановим внимание читателя только на весьма малом количестве примеров из этой бытовой области, располагая их, однако, в определенном порядке. Мы начнем с религиозного быта, перейдем к быту высокому и благородному, затем к более повседневному быту и з акончим тем разгулом страстей, преступлений и всякого рода аморального поведения, который хотя и можно находить в самых разных эпохах, но в эпоху Ренессанса это был результат не чего иного, как стихийно-земного индивидуализма, уже освобожденного от всяко й принципиально построяемой культурной жизни. Между благородными представителями гуманистического неоплатонизма и этими аморальными преступниками эпохи Ренессанса было нечто общее - стихийный человечески-земной индивидуализм, резко противопоставлявший се бя всякому другому, т.е. авторитарному, обществу. Совершенно ясно, что глубочайшим образом ошибаются те историки эстетики, которые берут в Ренессансе только самое чистенькое, самое безупречное, самое передовое и закрывают глаза на возрожденческий стихийн ый индивидуализм, взятый в целом. Если брать возрожденческий стихийный индивидуализм в целом, то давайте брать его уж без всякой лакировки и без всяких подлогов. Мы берем его во всей его развернутой широте и глубине, понимая не только как абстрактный при нцип, но и как бесконечно разнообразную степень осуществления этого принципа, включая все его положительные и отрицательные стороны, а в дальнейшем даже всю его самокритику и все его самоотрицание. Об этой самокритике и самоотрицании Ренессанса выше мы у же успели сказать несколько слов. В нашей работе, однако, эта сторона эстетики Ренессанса будет изложена специально и подробно в главах, посвященных уже не принципиальному, но модифицированному Ренессансу.

Религиозный быт

Коснемся сначала немного религиозного быта. Противоположность строго онтологического византийско-московского православия и субъективистического западного католичества анализировалась в науке уже много раз[8 - 8 Между прочим, в этом отношении все еще приходится рекомендовать ознакомление со старым трудом Л.И.Бриллиантова (см. 18), где изложены главнейшие теологические системы восточного православия и подробнейшим образом изучено наличие элементов восточного пр авославия в субъективистической литературе Запада. Книга основана на большой четкости противоположения восточного и западного богословия, чем выгодно отличается от позднейших гораздо более туманных противопоставлений подобного рода и западного богословия , чем выгодно отличается от позднейших гораздо более туманных противопоставлений подобного рода.]. Но в эпоху Ренессанса, который был эпохой стихи йного разгула секуляризованного индивидуума, этот субъективизм сказался в небывало резкой форме. Все недоступные предметы религиозного почитания, которые в средневековом христианстве требовали к себе абсолютно целомудренного отношения, становятся в эпоху Ренессанса чем-то очень доступным и психологически чрезвычайно близким, так что изображение такого рода возвышенных предметов часто приобретает здесь в самом настоящем смысле натуралистический и панибратский характер. Даже такой благочестивый человек, к ак Данте, не постеснялся посадить Беатриче, свою возлюбленную из городских мещанок, отнюдь не феодальную даму, на вершину той колесницы, которой в конце

чистилища он изображает церковь. О том, что возрожденческие мадонны уже давно перестали быть иконами, а становились светскими портретами, и притом определенного типа дам, так или иначе близких к художнику, об этом знают все. Но то, что мы читаем в произведениях той эпохи, кажется, превосходит собою всякий натурализм и часто способно вызывать в нас тольк о чувство отвращения и омерзения.

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

Мы не будем забавлять читателя отвратительной религиозной эстетикой эпохи Ренессанса. Уже этих двух примеров будет достаточно для уразумения того, что такое стихийно-земной индивидуализм в религиозной эстетике Возрождения (некоторые материалы на эту тему приводятся у нас ниже, на с. 220, 231). Однако ради справедливости необходимо сказать, что не вся религиозная эстетика Ренессанса отличалась такими панибратскими чертами. Конечно, были в эту эпоху и другие типы религиозной эстетики. Но поскольку эти тип ы существовали и раньше и потому не являются существенно новыми для Ренессанса, о них не стоит сейчас говорить. Может быть, только об одном типе религиозной эстетики Ренессанса следовало бы бегло здесь упомянуть. Именно в лице Франциска Ассизского (XIII

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

Куртуазный быт

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

Прямые и непосредственные неоплатонические формы быта

а) Может быть, наиболее ярким возрожденческим бытовым типом было то веселое и легкомысленное, углубленное и художественно красиво выраженное общежитие, о котором говорят нам документы Платоновской академии во Флоренции конца XV в.[9 - 9 Красочную картину этого не только светского и веселого, но, можно сказать, прямо легкомысленного и игривого неоплатонизма двора Медичи во Флоренции талантливо рисует Ф.Монье (см. 81, 267 - 326).] Здесь мы находим турни ры, балы, карнавалы, торжественные въезды, праздничные пиры и вообще всякого рода прелести даже будничной жизни, летнего времяпрепровождения, дачной жизни, обмен цветами, стихами и мадригалами, непринужденность и изящество как в повседневной жизни, так и в науке, в красноречии и вообще в искусстве, переписку, прогулки, любовную дружбу, артистическое владение итальянским, греческим, латинским и

другими языками, обожание красоты мысли и увлечение как религией, так и литературой всех времен и всех народов. Невозможно даже сказать, чего тут было больше, неоплатонизма или гуманизма, религии или свободомыслия, духовности или светскости, небесных восторгов или простейших, прелестнейших земных радостей, серьезности или легкомыслия. И среди всего этого подлинно возрожденческого быта Марсилио Фичино перевел на латинский язык всего Платона (1477), всего Плотина (1485), частично Дионисия Ареопагита, античных неоплатоников Порфирия, Ямвлиха и Прокла и других античных философов и писателей. Тут же он занимался и ас трологией, демонологией и колдовством, за что не раз таскали его в инквизицию, от которой он, впрочем, сумел отвертеться. Но, собственно, инквизиция имела на то основания, поскольку Марсилио Фичино всерьез занимался астрологией. Кроме того, он был еще и католическим духовным лицом, совершавшим богослужения и наставлявшим верующих в их искании спасения души. И притом он был не просто духовным лицом. Он был еще и каноником (т.е. настоятелем кафедрального собора во Флоренции). А Пико делла Мирандола, второ й по важности представитель Флорентийской академии, доказывал, что бог еще не совсем создал человека и что человек, чтобы быть настоящим человеком, кроме сотворения его богом, должен еще и сам себя сотворить. Мы не будем здесь говорить о поэтическом твор честве Платоновской академии. Об этом тоже нетрудно прочитать в общих руководствах по истории литературы. Но мы все-таки должны сказать, что творчество это было жизнеутверждающее, светское и веселое, ученое и юношески наивное, а если тут и была капля мис тицизма, то она делала эту поэзию только еще более острой, еще более светской, еще более веселой и игривой. Насколько можно судить эстетика Платоновской академии во Флоренции в конце XV в. была одним из самых ярких, одним из самых последовательных и одни м из самых убедительных типов не только теоретической, но как раз именно практически-бытовой эстетики Ренессанса[10 - 10 О теоретической и бытовой эстетике Платоновской академии подробнее мы говорим ниже (см. с. 317-350).].

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

в) Эти два самых ярких примера бытовой эстетики Ренессанса, т.е. флорентийская Платоновская академия и Бальдассаре Кастильоне, оба являются наилучшим подтверждением формулированного у нас выше тезиса о превращении в эпоху Ренессанса антично-средневековых ценностей из безоговорочно онтологических в самодовлеюще-эстетические. Не то чтобы здесь отрицалась античная космология. Наоборот, она здесь всячески превозносилась. И не то чтобы средневековая ортодоксия начисто отрицалась. Наоборот, она всячески призн авалась: многие возрожденческие эстетики, как мы знаем, были даже духовными лицами католической церкви. Нет, дело здесь вовсе не в безусловном отрицании антично-средневековых абсолютов, что будет происходить уже в послевозрожденческие века. Все дело здес ь в эстетическом любовании антично-средневековыми ценностями, в превращении своей собственной жизни в предмет эстетического любования. Только так и можно понять Марсилио Фичино и Бальдассаре Кастильоне. За 300 лет до Канта они проповедуют эту всеобщую эс тетическую предметность, но проповедуют ее покамест только как факт, как результат своей прямой и непосредственной художественной интуиции. Чтобы формулировать это эстетическое самодовление в достаточно точных категориях, до этого европейским мыслителям нужно было работать и размышлять еще три века.

Астрология и прочая магическая практика

Наряду со всем этим бытовая практика алхимии, астрологии и всякой магии охватывала все возрожденческое общество снизу доверху и была отнюдь не результатом невежества, но результатом все той же индивидуалистической жажды

овладеть таинственными силами прир оды, которая дает себя знать даже у Фрэнсиса Бэкона, этого знаменитого поборника индуктивных методов в науке. Приведем несколько примеров, которые часто излагаются у историков Ренессанса (см. 21, 2, 256 - 297).

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

Астрология была все-таки в некотором смысле периодом или направлением в науке. Но уже без всякой науки Ренессанс весьма богат бесконечными суевериями, которыми охвачены были решительно все слои общества, включая ученых и философов, не говоря уже о правит елях и политиках. Знаменитый флорентийский поэт Полициано, к тому же деятель Платоновской академии, объяснял ливни тем, что один из заговорщиков заключил перед смертью союз с дьяволом; поэт одобрял действия людей, вырывших труп этого заговорщика из могил ы, долго таскавших его по городу и бросивших его в реку, после чего, по мнению Полициано, ливень прекратился. Известный гуманист Поджо верил в битву между галками и сороками, верил и в то, что морской сатир с плавниками и рыбьим хвостом утаскивал женщин и детей, пока пять отважных прачек не убили его палками и камнями. Бенвенуто Челлини рассказывает, как один колдун с помощью своих заклинаний наполнил весь Колизей демонами, от которых сам Бенвенуто Челлини едва не умер. В эпоху Ренессанса гадали на труп ах, заклинали публичных женщин, составляли любовные напитки, вызывали демонов, совершали магические операции при закладке зданий, занимались физиогномикой и хиромантией, бросали в море распятия с ужаснейшими богохульствами и зарывали в землю ослов для вы зывания дождя во время засухи. В массовом порядке верили в привидения, в дурной глаз и вообще во всякого рода порчу, верили в черных всадников, якобы намеревавшихся уничтожить Флоренцию за ее грехи, но отстраненных заклинаниями праведника; околдовывали д етей, животных и полевые плоды. Верили, что женщины совокуплялись с бесами и были колдуньями, хотя иной раз и добрыми. Публичные женщины для привлечения мужчин пользовались разными снадобьями, в состав которых входили волосы, черепа, ребра, зубы и глаза мертвых, человеческая кожа, детский пупок, подошвы башмаков и куски одежды, добытые из могил, и даже трупное мясо с кладбища, которое они незаметно давали съесть своим любовникам. Протыкали фигурки из воска и золы с известными припевами для воздействия н а тех, кого изображали те фигурки, мстили пророкам за их предсказания. В эпоху Ренессанса было еще и гораздо худшее, о чем сообщают историки и о чем мы здесь не будем говорить во избежание непристойности.

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

Приключенчество и авантюризм

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

Интереснейшим примером изображения такого приключенчества является знаменитая поэма "Неистовый Орландо", написанная итальянцем Лудовико Ариосто (1474 - 1533),

много раз переработанная автором и законченная в 1532 г. Изображенный здесь Орландо прежде всег о идейно настроенный рыцарь и, несомненно, гуманист, старающийся помогать бедным и страдающим людям и вообще преследующий высокие и глубоко человеческие. цели. С другой стороны, однако, это беспощаднейший приключенец и авантюрист, для изображения чего Ар иосто не пожалел никаких фантастических красок - с разными чудесами, сумасшествием, безграничной любовью, отправлением рассудка помешанного героя на Луну и с последующим возвращением этого рассудка в пузырьке. Другой герой поэмы владеет всякими магически ми и сказочными средствами, и именно он отправляется за рассудком Орландо на Луну в колеснице пророка Ильи. В поэме фигурируют волшебный напиток, а также волшебные щит и кольцо, при помощи которых творятся самые настоящие чудеса, выступают говорящие дере вья, скалы, становящиеся конями, изображаются воздушные путешествия из Индии в Ирландию. Несмотря на явную гуманистическую направленность, поэма Ариосто производит не то шуточное, не то сатирическое впечатление. Однако здесь нас интересует не литературны й стиль поэмы, который много раз изучался и излагался, а тот яркий возрожденческий и чисто бытовой тип, который погружен в неимоверное количество нагроможденных событий, который готов на любое приключение и который плохо отличает действительность от сказ ки. Подобного рода эстетика, несомненно, есть результат развития одного из крайних направлений стихийного возрожденческого индивидуализма.

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

В этой характеристике зарождения барокко еще в недрах итальянского Ренессанса показаны как черты классического Ренессанса с его культом стихийной человеческой личности, так и черты разложения эстетики Ренессанса, связанные с гиперболизацией возрожденческ ого индивидуализма и с его склонностью к пестроте и погоне за детализированными ощущениями, приводившими к приключенчеству и авантюризму, с явным присутствием спиритуализма. В поэме Тассо разложение эстетики Ренессанса чувствуется не меньше, чем в самом классическом Ренессансе в искусстве. Поэтому для тех, кто хотел бы глубже вникнуть в итальянскую эстетику XVI в., подробное ознакомление с Ариосто и Тассо можно считать только максимально желательным.

Городской и мещанский быт

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

Наконец, индивидуализм, лежащий в основе всей возрожденческой культуры, достигает, можно сказать, своего самоотрицания в тогдашних мещанских теориях. И удивительно, что такого рода мещанскую теорию жизни проповедует не кто иной, как

все тот же платоник А льберти, несмотря на свою кровную связь и с Ранним и с Высоким Возрождением, и в частности с флорентийцами. В своем трактате "О семейной жизни" он изображает жизнь с постоянной жаждой ведения хозяйства, с постоянным воплем о необходимости сокращать расхо ды и повышать доходы хозяйства, с проповедью деловитости, осмотрительности, осторожности, расчетливости, дальновидности, бережливости взамен всякой праздности и расточительности.

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

Глава четвертая. ОБРАТНАЯ СТОРОНА ТИТАНИЗМА

Что такое обратная сторона титанизма?

Возрождение прославилось своими бытовыми типами коварства, вероломства, убийства из-за угла, невероятной мстительности и жестокости, авантюризма и всякого разгула страстей. Здесь уже не было никакой неоплатонической эстетики. Однако здесь, несомненно, ск азался стихийный индивидуализм эпохи, эта уже обнаженная от всяких теорий человеческая личность, в основе своей аморальная, но зато в своем бесконечном самоутверждении и в своей ничем не сдерживаемой стихийности любых страстей, любых аффектов и любых кап ризов доходившая до какого-то самолюбования и до какой-то дикой и звериной эстетики. Выше мы говорили о благородном самоутверждении стихийного индивидуализма эпохи Ренессанса и определяли эстетику этого индивидуализма как гуманистически-неоплатоническую. Однако было бы совершенно односторонне всю эту четырехвековую эстетику Ренессанса сводить только на гуманистически-неоплатонические пути мысли. Тут была еще и другого рода эстетика, вполне противоположная гуманизму и неоплатонизму. И об этой эстетике на м необходимо будет сказать, потому что она тоже обладала всеми чертами эстетического развития. Она была аморальной и звериной в своем предметном содержании, но она же обладала всеми чертами самодовлеющей значимости, необычайной красочностью и выразительн остью и какой-то, если выражаться кантовским языком, небывалой целесообразностью без всякой цели. Все эти возрожденческие имена и события общеизвестны, и о них достаточно говорится и в общих исторических исследованиях Ренессанса, и при обрисовке отдельны х героев этой эпохи. Однако, чтобы в нашем изложении не было однобокого перевеса гуманистически-неоплатонической эстетики в эпоху Ренессанса над всякой другой эстетикой того же Ренессанса, пусть нам будет позволено привести некоторые имена и некоторые фа кты, рассыпанные по разным книгам и статьям, изображающим Ренессанс, но нигде не собранные в виде эстетической антитезы основному и формулированному у нас гуманистическому неоплатонизму эпохи.

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

Само собою разумеется, что излагаемые у нас исторические факты в той или иной

мере всегда были в истории. Однако они едва ли были когда-нибудь столь прямо связаны с тем стихийным индивидуализмом, который составляет сущность Ренессанса. В эпоху Ренессанса такова уж была вся атмосфера индивидуализма, что те факты и события, о которых мы сейчас скажем, в глубочайшей степени с нею гармонировали, хотя и были противоположностью как общепринятому тогда гуманизму, так и неоплатонизму. Вот почему все эти пороки и страсти в быту итальянского Ренессанса вошли уже в поговорку и никогда никем не отрицались[11 - 11 Приводимые ниже материалы часто почти в буквальном виде заимствованы нами из трудов Я.Буркгардта (21), Ф.Монье (81), Р.Зайчика (52). Количество подобного рода примеров могло бы быть увеличено до бесконечности, однако уже и в указанных работах их переч исление занимает десятки и сотни страниц.].

Примеры обратной стороны титанизма

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

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

Нередко по политиканским соображениям высшими духовными лицами, кардиналами и епископами, назначаются несовершеннолетние дети. Ипполито д'Эсте, сын герцога Феррарского, уже семи лет - архиепископ, а в 14 лет становится кардиналом. Папа Сикст IV возводит в кардинальское достоинство 12-летнего Джованни, сына неаполитанского короля Фердинанда I. Другой Ипполито д'Эсте, сын герцога Альфонсо I и Лукреции Борджиа, десяти лет был архиепископом Миланским. Джованни Медичи, будущий папа Лев X, стал кардиналом в 1 3 лет. Александр Фарнезе, сын папы Павла III, назначается епископом в 14 лет. Разумеется, такого рода назначения наряду со всем известными безобразными явлениями симфонии, коррупции, аморализма и вообще преступности высшего духовенства сильно способствов али падению авторитета церкви, хотя Италия, конечно, оставалась католической страной. Необходимо также отметить, что все эти кардиналы и папы обычно были вполне образованными и светскими людьми, страстными любителями античности и ее памятников, покровите лями гуманизма, наук и искусств.

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

Когда вместе с войском французского короля Карла VIII в конце XV в. так называемая французская болезнь, раньше вспыхивавшая в Италии эпизодически, начала распространяться в ужасающей степени, жертвами ее пали не только многие светские, но и высокопоставл енные духовные лица.

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

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

Многие такие кондотьеры захватывают себе города и становятся родоначальниками итальянских династий. Так, в Милане уже с конца XIII в. воцаряется род Висконти,

прославившийся убийствами и всякого рода жестокостями и насилиями. Бернарбо Висконти выстроил о собый дворец, в котором в роскоши жило 500 громадных псов, и, кроме того, несколько сот псов было роздано на содержание жителям Милана, обязанным регулярно представлять отчет в особое собачье ведомство. В случае смерти собаки гражданин, на содержании кот орого она находилась, отправлялся на эшафот. Подати взыскивались в огромном количестве и беспощадно. Этот самый Бернарбо объявил себя в своих владениях папой и конфисковал земли духовных лиц. Таким образом он скопил громадное состояние и выдал замуж семь дочерей, дав каждой в приданое 100 тысяч гульденов. На свадьбе его племянницы присутствовал Петрарка. Наконец, Бернарбо был свергнут своим племянником Джан Галеаццо и заточен в тюрьму. Дети этого Джан Галеаццо - Джованни Мариа и Филиппо Мариа, правившие в начале XV в., также отличались бешеной жестокостью. Когда в мае 1409 г. во время военных действий народ в Милане встретил герцога Джованни Мариа криками: "Мира! Мира!", герцог выпустил наемников, усеявших город трупами. У него были собаки, разрывавшие людей на части.

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

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

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

Неаполитанский король Ферранте (1458 - 1494), неутомимый работник, умный и

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

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

Во время правления сына Эрколе, Альфонсо I, брат герцога, кардинал Ипполито д'Эсте, приказывает выколоть из ревности к женщине глаза своему брату Джулио. Джулио и его брат Ферранте, оба бастарды, устраивают заговор против своих братьев, но замысел их отк рыт, их обоих излавливают, герцог вышибает кнутом глаз Ферранте, а затем после издевательств их заключают в подземную тюрьму дворца, где Ферранте умирает через 34 года, а Джулио освобождают через много лет, при воцарении нового герцога, Альфонсо II. В эт ом государстве шпионаж и вероломное убийство достигают крайнего развития, и в то же время это одно из наиболее благоустроенных и культурных государств Италии, двор которого отличался особой изысканностью и куртуазностью и служил образцом всем европейским дворам. Этого самого кардинала Ипполито д'Эсте Кастильоне в своем трактате об идеальном придворном восхваляет как образец исключительно благовоспитанного, утонченного, остроумного, благородного человека, умевшего всех расположить благородством своего по ведения и своей любезностью.

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

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

В истории Франции известна бесчисленными преступлениями зловещая отравительница

Екатерина Медичи, вышедшая замуж за короля Генриха II и правившая при трех своих безвольных и неспособных дать потомство сыновьях.

На все века прославилось своими преступлениями семейство Борджиа, глава которого, папа Александр VI Борджиа (1492 - 1503), соединял честолюбие, корыстолюбие и развращенность с блестящими дарованиями и энергией. Он торговал должностями, милостями и отпуще нием грехов. Ни один кардинал не был назначен при нем, не заплатив большую сумму. О его разврате и оргиях мы уже говорили. Современники сообщают также, что он сожительствовал со своей дочерью Лукрецией, которая также была любовницей своего брата Цезаря, и что эта Лукреция родила ребенка не то от отца, не то от брата. Кроме того, ее по политическим и династическим расчетам четырежды выдавали замуж.

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

Наконец, скажем еще об одном "абсолютном злодее", менее известном, чем Цезарь Борджиа, но не менее сатанински преступном и как-то зверино-самодовлеюще преданном своим преступлениям. Сигизмундо Малатеста (1432 - 1467), тиран Римини, уже в 13 лет водил вой ско и обнаруживал как большие военные дарования, так и невероятно жестокую, дикую и сладострастную натуру. Тщедушный, с маленькими огненными глазами и орлиным носом, он был способен перенести любые лишения, лишь бы достигнуть какой-нибудь своей цели. Ист орики обвиняют его в многочисленных преступлениях, убийствах, изнасилованиях, кровосмешении, ограблении церквей, предательстве, измене присяге и т.д. Его современник Эней Сильвий пишет о нем: "Сигизмунд Малатеста был в такой степени не воздержан в развра те, что насиловал своих дочерей и своего зятя... В его глазах, брак никогда не был священным. Он осквернял монахинь, насиловал евреек, что же касается мальчиков и молодых девушек, которые не хотели согласиться добровольно на его предложения, он или преда вал их смерти, или мучил жестоким образом. Он сходился с некоторыми замужними женщинами, детей которых он раньше крестил, а мужей их он убивал. В жестокости он превзошел всех варваров. Своими окровавленными руками он совершал ужасные пытки над неповинным и и виновниками. Он теснил бедных, отнимал у богатых их имущество, не щадил ни сирот, ни вдов, словом, никто во время его правления не был уверен в своей безопасности... Из двух жен, на которых он был женат до сближения с Изоттой, одну он заколол кинжало м, другую отравил. До этих двух жен у него еще была жена, с которой он развелся раньше, чем познал ее, завладев, впрочем, ее приданым" (81, 15 16). Один из ужаснейших его поступков - покушение на изнасилование собственного сына Роберта, защищавшегося к инжалом. Дочь Сигизмундо, изнасилованная своим отцом, забеременела от него. Отлученный от

церкви, приговоренный в Риме к смерти (было сожжено его изображение - in effigie), Малатеста придавал этому очень мало значения. Он издевался над церковью и духовен ством, совсем не верил в будущую жизнь и мучил священников. Он соорудил в Римини в языческом вкусе храм, якобы посвященный св. Франциску, но назвал его "Святилище божественной Изотты" в честь своей любовницы и украсил мифологическими изображениями.

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

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

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

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

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

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

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

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

пытался получить кардинальскую шапку.

Наконец, к области обратной стороны титанизма нужно, несомненно, отнести также и учреждение инквизиции. Относительно инквизиции у историков часто слабеет память, и они ее связывают обязательно только со средними веками. На самом же деле преследование ере тиков с самого начала христианства носило весьма мягкий характер и не имело ничего общего с наказанием государственных преступников. В дальнейшем, в связи с ростом количества ересей и отступников, эти преследования усиливались, но наказание для еретиков и в средние века все еще зависело от воли отдельных епископов. Собственно говоря, только в 1233 г. папа Григорий IX посылает в Южную Францию таких комиссаров, которым предоставлялась власть самостоятельно расследовать деятельность тамошних еретиков, кон фисковывать их имущество, а их самих сжигать. В дальнейшем права и деятельность инквизиторов то расширяются, то ослабевают. Официально инквизиция была учреждена в Испании только в 1480 г., а в Италии в виде специального учреждения - в 1542 г. В Германии же вообще никакой инквизиции не было до Реформации, если не считать сожжения ведьм, а со времен Реформации преследование еретиков осуществлялось местными епископами. Таким образом, ославленная на все века инквизиция была детищем исключительно эпохи Ренес санса. Но конечно, это обстоятельство нисколько не может служить оправданием самого ее факта. Секретность расследования дел еретиков, почти полное отсутствие каких-нибудь точно соблюдаемых правил судопроизводства, беспощадное отношение к подсудимым, конф искация имущества подсудимых и их родственников, пытки и жесточайшие наказания вплоть до сожжения на костре, полная неподчиненность не только светским, но даже и церковным правителям, фантастические преувеличения совершенных преступлений, полный произвол с придумыванием и таких преступлений, которые никогда не совершались, крайняя мнительность и придирчивость инквизиторов, их патологическая подозрительность - все это раз навсегда заклеймило инквизиционные суды эпохи Ренессанса, перед которыми церковные кары средневековья производят наивное впечатление. В частности, преследование ведьм и их сожжение на костре до начала XIV в. было случайным и редким явлением, зависевшим к тому же большей частью от светской власти. Только в начале XIV в. папа Иоанн XXII и особенно папа Иннокентий VIII (но это уже в 1484 г.) издали такие буллы, которые узаконивали преследование и сожжение ведьм в виде специальной юридической обязанности церковных руководителей. Подсчитано что за 150 лет (до 1598 г.) в Испании, Италии и Г ермании было сожжено 30 тысяч ведьм. Желающих в краткой форме получить представление о всех ужасах преследования ведьм с описанием разнообразных картин сожительства ведьм с демонами, чертями и самим дьяволом и в то же время с подробной юридической разраб откой преследования этих ведьм мы отсылаем к трактату двух инквизиторов под названием "Молот ведьм", вышедшему в свет в 1487 г.[12 - 12 Между прочим, перевод заглавия трактата не совсем грамотный, потому что по-латыни здесь стоит не genetivus subiectivus но genetivus obiectivus, так что правильный перевод был бы "Молот против ведьм".] (116).

Историческая необходимость и значимость обратной стороны титанизма

Едва ли все это, весь этот безграничный разгул страстей, пороков и преступлений, можно целиком отрывать от стихийного индивидуализма и от прославленного титанизма всего Ренессанса. Либерально-буржуазная Европа слишком привыкла к тому, чтобы лакировать де йствительно красивые, действительно человеческие и часто прекрасные формы возрожденческого индивидуализма. Вся эта красота Ренессанса была подлинной реальностью, преуменьшать которую могут только либо невежды, либо сознательно реакционные историки. Тем н е менее, повторяем еще раз, этот красивый Ренессанс и его небывало тонкая человечность в искусстве, науке, религии, морали и психологии, весь этот Ренессанс имел и свою обратную сторону, игнорирование которой в настоящее время тоже является либо невежест вом и неосведомленностью в фактах, либо сознательной лакировкой истории, либо результатом теперь уже многовековой и вполне антинаучной либерально-буржуазной методологии, вернее же сказать, либерально-буржуазной легенды о Ренессансе.

Самое важное - это понимать всю историческую необходимость этой обратной стороны блестящего титанизма Ренессанса. Средневековье изживало себя. Все больше и больше получали значение города и городские ремесленные коммуны, которые постепенно отходили от фе одализма и нацеливались на частное предпринимательство, на использование работника только с точки зрения эксплуатации его рабочей силы и с игнорированием его человеческих свойств как таковых. Происходило так называемое первоначальное накопление, которое было еще

далеко от буржуазно-капиталистических методов ведения промышленности и торговли и которое мыслило себя передовой, пока еще в чисто человеческом смысле передовой, экономикой и культурой. Для этого требовалась ломка всех коренных основ феодализма и тем самым борьба с церковью, которая предписывала исполнение строжайших правил для спасения человеческой души не в этом материальном и греховном мире, но в мире потустороннем. Для такой ломки нужны были весьма сильные люди, гиганты мысли и дела - титан ы земного самоутверждения человека. Отсюда, далее, вытекал сам собою стихийный индивидуализм данной эпохи, примат его субъективных стремлений и его антропоцентризм.

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

В этом смысле обратная сторона титанизма была, в сущности говоря, все тем же самым титанизмом. Красиво мысливший неоплатонический поэт и философ Ренессанса, бесконечно человечный и бесконечно гуманистический, мало отдавал себе отчет в том, что какой-нибу дь кровавый преступник и бесстыдный насильник вроде Цезаря Борджиа тоже чувствовал за собою право своего поведения, тоже находил в нем свое самодовлеющее наслаждение и тоже был представителем своего рода платонической эстетики, которая отличалась от Плат оновской академии только своим содержанием, но структурно вполне ей соответствовала. А структура эта заключалась в стихийно-индивидуалистической ориентации человека, мечтавшего быть решительно освобожденным от всего объективно значащего и признававшего т олько свои внутренние нужды и потребности. Таким образом, не будем упражняться в морали, подвергая осуждению все приведенные выше ужасы обратной стороны титанизма. Быть тут моралистом очень легко, и этой легкой задачей моралистики автор настоящей работы об эстетике Ренессанса тоже занимается достаточно. Гораздо труднее понять историческую значимость и историческую необходимость этого возрожденческого титанизма как во всех его положительных, так и во всех его отрицательных проявлениях. Мы твердо убеждены в том, что обратная сторона возрожденческого титанизма была в такой же мере исторически обусловлена, как и его прямая, и положительная, сторона. Но если мы сейчас не сумели формулировать эту историческую необходимость, то это вовсе не значит, что такой необходимости не было. Это значит только то, что у нас не хватило для этого научных возможностей и что они должны быть у других исследователей, научно более вооруженных, чем мы.

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

Глава пятая. ИДЕАЛИЗМ И МАТЕРИАЛИЗМ

Вполне оценить всякую философскую и, следовательно, эстетическую теорию можно только при помощи двух полярных противоположностей, а именно идеализма и

материализма, поскольку все конкретные системы мысли занимают то или иное положение в сравнении с этими двумя категориями и в этом смысле находятся в постоянной взаимной борьбе. Но и идеализм и материализм, и их взаимная борьба должны определяться нами не только абстрактно, т.е. не только понятийно, но обязательно также и исторически, поскольку и идеализм и материализм реально предстают перед нами только в своем историческом функционировании. Исторически же они предстают перед нами в неимоверной путанице, так что в истории существует бесконечно разнообразная дозировка этих двух предельных и полярных прот ивоположностей мысли. Но фактическое смешение этих систем не только не уничтожает необходимости их признания; признание этой исконной философской противоположности впервые как раз только и дает возможность разобраться в бесконечных исторических типах их смешения.

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

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

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

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

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

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

Вся эстетическая типология Ренессанса заключается в последовательном выступлении отдельных гуманистически-неоплатонических категорий на первый план совпадение противоположностей, космический ум, космическая душа, космос как одушевленное тело и, наконец, человек со своим героическим энтузиазмом на путях овладения окружающей его жизнью и миром, - а также в светско-индивидуалистической интерпретации или даже прямой критике всех этих неоплатонических категорий. Поэтому эстетику Ренессанса мы берем со всеми ее положительными и отрицательными достижениями, как и сам Ренессанс выступает у нас в качестве единства всех своих противоположностей, включая, например, такие явления, как титанизм индивидуалистически самоутвержденного человека со всей его обратной сто роной, тоже стихийной, тоже земной и тоже индивидуалистической. Как переходному времени, Ренессансу не удалось окончательно преодолеть весь этот антично-средневековый неоплатонизм при помощи своей гуманистической направленности, и преодоление это было за вещано Ренессансом последующим векам европейской культуры.

ПРОТОРЕНЕССАНС XIII а.

Глава первая. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ

Вступительный очерк

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

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

Но самое главное, что независимо от теизма Фома, Бонавентура и другие в сильнейшей степени используют и неоплатонизм, и основанные на нем и столь

популярные в Византии Ареопагитики. На каждом шагу подчеркивается наличие сверхразумных элементов в философс кой системе на манер неоплатоников, выдвигается на первый план мышление как в его космическом плане, так и в плане чисто человеческой деятельности, детально проводится диалектическая иерархия от низшей материи через природу, человека и высшие существа к абсолютному космическому и надкосмическому разуму, тщательно усваивается античная теория пластического мышления, и аристотелевский принцип индивидуальности трактуется как последовательный теизм, соответствующе представленный в человеческом субъекте в вид е почти осязательно данных умозрительных конструкций.

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

Наконец, в результате соотношения познающего и познаваемого, учит Фома, возникает то, что он называет species - "вид". Этот термин, несомненно, есть перевод платоно-аристотелевского и неоплатонического термина "eidos" который переводят также как "идея" и ли "форма". Но эта идея, или форма, не является здесь ни чисто материальной, так как иначе она не была бы результатом познания, ни чисто умственной, потому что иначе пришлось бы признать субъективно-априорные формы, существование которых Фома отрицает. Э тот eidos, эта идея, или форма, совершенно в одном и том же смысле и материальна и умственна. Таким образом, в основе учения о познании, а как мы дальше узнаем, и эстетики лежит у Фомы материально-пластический принцип, который, с нашей теперешней точки з рения, и логически и онтологически может пониматься только как диалектическое единство материальной и смысловой областей.

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

Другое дело, когда мы читаем у Фомы, что существуют не только материальные сущности, но также и сущности духовные, которые в конце концов оказываются истинами веры, откровения. Однако и здесь разум получает свой смысл только в результате обработки им дух овного опыта, причем этот духовный опыт, как, впрочем, и опыт чувственно-материальный, не доступен человеческому разуму в своей полной исчерпанности, а доступен лишь в меру усилий самого разума. Тут, если угодно, философию до некоторой степени можно счит ать служанкой богословия. Но служанка эта обладает здесь слишком большой свободой, слишком интенсивным

искательством завершительных формул и строго выдвигаемой условностью построений. Таким образом, хотя божество у Фомы и лишено материи, а бесплотный мир ангелов тоже не нуждается в материи (здесь формы уже сами для себя являются материей и потому получают название субсистентных форм), везде у Фомы мы констатируем глубочайшее чувство материальности, заставляющее его трактовать все бытие, все идеи и всяки й художественный опыт исключительно материально-пластически, понимать ли эту непосредственно данную материальность чисто чувственно или чисто духовно. Поэтому мы не удивляемся, если Фома приводит и комментирует слова апостола Павла о том, что ("невидимое " в боге, если оно помышляется при помощи того, что богом сотворено, оказывается вполне видимым, - "и присносущная сила его и божество".

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

Перечислим сейчас главнейшие имена, которые с указанной точки зрения могут быть отнесены к эстетике проторенессанса, а в дальнейшем из этого огромного материала приведем только некоторые эстетические суждения, наиболее простые и ясные и наиболее понятные . Эти имена следующие: Александр Галесский (ум. в 1245 г.), Вильгельм Овернский (ум. в 1264 г.), Винцент из Бовэ (ум. в 1264 г.), Альберт Великий (1193 - 1280), Фома Аквинский (1225 - 1274), Ульрих Страсбургский (ум. в 1277 г.), Бонавентура (1221 - 1271) , Генрих Гентский (1217 - 1293), Роджер Бэкон (1214 - 1294), Раймонд Луллий (1235 - 1315), Иоанн Дунс Скот (1264/74 - 1308). Относительно хронологической длительности всей этой школы необходимо сказать, что деятельность главнейших ее представителей заним ает, вообще говоря, середину и вторую половину XIII в., и занимает всего какие-нибудь пятьдесят лет, если не считать Альберта Великого, родившегося еще в конце XII в., и Дунса Скота, умершего в начале XIV в. Вся эта эстетика проторенессанса, как мы увиди м ниже, хронологически в искусстве довольно точно совпадает с тем, что можно назвать ранней итальянской готикой. Таким образом, всю эту эстетику, расцветавшую во второй половине XIII в., можно назвать также раннеготической эстетикой, по крайней мере в фи лософско-теоретическом смысле[13 - 13 В дальнеишем будут использованы тексты, переведенные в издании "История эстетики" Памятники мировой эстегической мысли", т. 1 "Античность. Средние века. Возрождение". М., 1962 (58) К Фоме относятся здесь с. 289 291. Поскольку все эти тексты могли бы ть приведены в антологии только в сыром виде, мы должны будем подвергнуть их той или иной интерпретации, а также дополнить их другими текстами данных философов, могучими быть полезными для историко-философского рассмотрении. Сокращенные названия сочинени й Фомы читатель может расшифровать с помощью книги: "Sancti Thomae Aquinatis operum omnium indices et con-cordantiae". Stuttgart, 1974.].

Фома Аквинский

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

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

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

Если под ясностью понимать ту или иную качественность, а под пропорцией и согласованием понимать структуру этого качества, то интегральная цельность, несомненно, явится объединением того или другого, где структура и ее качественное наполнение даны как ед иное, или, вернее, единораздельное, цельное. Заметно, далее, внимание философа именно к эстетической стороне красоты в отличие от ее нерасчлененного и глобального восприятия. Наконец, в этом тексте Фомы чувствуется и тенденция к материально-пластической трактовке феномена красоты. Все эти эстетические моменты в дальнейшем получат у него свое развитие. К этому нужно прибавить и понимание совершенства как того, "что не имеет никакого недостатка соответственно мере его совершенства". Однако о совершенстве дальше.

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

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

В этом смысле Фома говорит также о красоте человеческого тела, в котором все организовано согласно закону о пропорциях, и о духовной красоте, где "поведение человека, или его действие, хорошо соразмерено с духовной ясностью разума". Таким образом, к само й сущности красоты относится ее пластическая соразмерность как результат ясности разума.

Анализируя категорию красоты, Фома не оставляет без внимания и категорию безобразия. Да и с нашей точки зрения, эта категория тоже относится к числу

эстетических категорий. Безобразие, с точки зрения Фомы, есть "недостаток должной красоты", дающий о себе знать как уже самый "малый недостаток" цельности и пропорциональности вещи. Вместе с разделением красоты на физическую, интеллектуальную и нравственную Фома и безобразие тоже представляет в тех же трех видах. Скелет - образец физического безобразия, соф ист - интеллектуального и сатана - нравственного безобразия.

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

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

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

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

Возрождения, если не прямо ее исходным началом.

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

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

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

Вот что говорит Ф.Ковач: "Вопрос об объективном существовании красоты один из тех вопросов, которые никогда формально не ставились Фомой. Еще менее Фома занимался формальным доказательством экстраментального существования красоты. Напротив, все его уче ние о красоте покоится на твердом убеждении, что прекрасные вещи существуют, а следовательно, что прекрасное есть не ens rationis (умственная сущность), но объективная, реальная вещь, ens reale (реальная сущность)" (159, 87). "Умеренный гносеологический реализм" Фомы, по мнению

Ковача, "заранее исключает всякое серьезное сомнение в существовании... познанной вещи и делает излишним всякое возможное формальное доказательство ее существования" (там же, 88). Поэтому, говоря о прекрасных предметах, будь то м атериальные или нематериальные, Фома имеет в виду красоту, независимую от человеческого познания "Растения минералы и неразумные животные относятся (pertinent) к благолепию (decorem) вселенной" (De pot., 5, 9, 4 a). "Ничто не кажется более прекрасным в т елесных вещах, чем солнечные лучи" (In Iob., cap. 41 L. 2). "Мир... обладает благолепием" (In Ev., Ioann, II I, L. 2). "Красота тела относится (pertinent) к благосостоянию" (S. th., I - II 4, 5 c.). "Для телесной красоты человека требуется благолепный вн ешний вид" (aspectus decent) (In Thren., 4, 7). "Красота... создает в женщине соответствие (congruitatem) для супружеского соединения" (S. th., III 6, 1 ad. 3). "Но красота души состоит в уподоблении ее богу" (In IV Sent., 8, 1, 2, sol. 1 m 53). "Превосх одство красоты души не так легко может быть познано, как красота тела" (In I Pol., L. 3 n. 73). "[Христос] имел благолепие" (In Is., 53). Христос красив (formosus) прежде всего потому, что он светится блеском божества" (In Is., 63). "Бог есть сама сущнос ть красоты" (Comp. theol., p. II c. 9 n. 591). "У ангелов - высшая красота после бога" (In II Sent., 9, 1, 5 sed. c. 2 a). "Бог есть само благо и красота" (S. th., II - II 34. 1, 1 a).

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

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

Quae - Integritas sive perfectio - Ens } Pulchrum

Visa - Claritas - Verum } Pulchrum

Placent - Proportio sive consonantia - Bonum } Pulchrum

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

а) Совершенным Фома называет то, "в чем нет никакого недостатка сообразно мере его совершенства" ("cuinihil deestsecundum modus suae perfectionis - S. th., I 4, 1 c). Иногда он отождествляет совершенство вещи с ее благом (S. th., I 5, 1). "Согласно учени ю Фомы, - пишет Ковач, - с одной стороны, там, где имеется цельность или совершенство, исполняется и имеется в наличии существенное требование и условие красоты; с другой стороны, цельность или совершенство можно брать в разнообразнейшем смысле, и потому его можно находить в самых различных отдельных вещах, равно как в группах вещей. Это теория, позволяющая угадывать метафизическое измерение томистского учения о прекрасном" (159, 112).

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

б) "Пропорция есть не что иное, как соотношение двух вещей, в чем-либо соответствующих друг другу, сообразно их соответствию или различию" (In Boet. De

trin. prooem., q. 1 art. 2 ad. 3). "Гармония есть не что иное, как согласное созвучие (concors consona ntia)" (De div nom., II, 2, 908). Этот принцип красоты у Фомы Ковач также считает апостериорным (159, 125).

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

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

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

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

По мнению Ковача, Фома признает лишь виртуальное отличие красоты от блага (см. 159, 81). В литературе существует и другое мнение, согласно которому у Фомы между красотой и добром отношение такое же, как между видом и родом, например как между понятием че ловека и понятием живого существа (см. 199, 540). Но такое

мнение опровергается, по-видимому, следующими высказываниями Фомы: "Благое и прекрасное есть одно и то же... ибо все является прекрасным и благим в силу собственной формы" (De div. nom., 4, 5, 35 5); "прекрасное и благое суть одно и то же по субъекту" (De div. nom., 4, 5, 356; S. th., I, 5, 4 ad 1 princ).

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

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

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

Ульрих Страсбургский

Фома был учеником Альберта Великого, от которого к нему перешло учение о величайшем значении разума, и притом в вопросах веры и откровения, а также учение о разумной структуре самодовлеющей красоты. Другой ученик Альберта Великого, Ульрих Страсбургский, во многом разъясняет и углубляет эстетику Фомы, почему и нет нужды излагать подробно эстетику Ульриха (см. 58, 293 - 306).

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

В приведенных мыслях Фомы материя не подвергалась специальному рассмотрению в сравнении с формой (а общефилософского учения Фомы о материи и форме мы не касались). В противоположность этому Ульрих, несмотря на отождествление формы и материи в эстетическо м предмете, тем не менее строго их различает и даже признает возможность раздельного их существования, указывающего, однако, на возникающее при этом уродство бытия. У Фомы не так определенно была выражена

материальная пластика красоты, хотя она и вытекал а достаточно ясно из теории пропорций. Ульрих же прямо говорит: "А так как свет формы (lux formalis) сияет только над тем, что имеет соразмерную с ним форму, то поэтому и красота материально состоит в созвучии соразмерности, существующей между совершенст вом и совершенствуемым".

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

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

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

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

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

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

Бонавентура

Эстетика Бонавентуры (прочно установившееся в науке прозвище Джованни Фиданцы) продолжает и углубляет эстетику Фомы и Ульриха в двух направлениях (см. 58, 283 - 288). Прежде всего он дает еще более насыщенную концепцию формы, которая, хотя раньше не имел а ничего общего с новоевропейским понятием формы, под пером Бонавентуры приобрела глубочайше продуманный и оригинальный вид. Кроме того, будучи представителем эстетики проторенессанса (а последняя есть эстетика ранней итальянской готики), Бонавентура как раз больше всех выражает этот полет ввысь, когда даже каменные главы соборов получают невесомость. Готический взлет навсегда остался не только специфическим, но и неповторимым художественным стилем.

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

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

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

В дальнейшем чрезвычайно важным уточнением художественной формы является то, что, во-первых, она прекрасна сама по себе без всякой обязательности быть воплощенной в чем-нибудь ином, кроме нее. Так, оратор или мастер владеют художественными формами даже и тогда, когда они вовсе не осуществляют их практически. Оратору не обязательно употреблять свою прекрасную речь для защиты другого человека, а мастеру нет никакой необходимости тут же обязательно строить дом, прекрасной формой которого он владеет. С друг ой стороны, однако, это отнюдь не означает полного отъединения прекрасной формы от других форм и вообще

от всего прочего. Прекрасная форма всегда находится в определенном системном отношении к тому, что ее окружает. Она и есть не что иное, как система от ношений со всем тем, что ее окружает. Поэтому всякая форма прекрасна только там, где она соответствует структуре окружающей предметности. Глаз хорош на своем месте, и он ничуть не хуже ноги, которая на своем месте тоже прекрасна. Ангел прекрасен в высших сферах бытия, но червяк тоже прекрасен, если его брать в соотношении с соответствующей ему средой.

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

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

Согласно учению Бонавентуры, бог созерцается вначале только per vestigium т.е. по тем следам, которые оставляет премудрость и благо бога в чувственных вещах. Однако человеческий дух тут же испытывает неодолимую потребность рассматривать все эти следы как нечто взятое вместе и как нечто целое, но уже без материи. В этом случае vestigium является как бы некоторым "окном", через которое созерцается красота мироздания. Это ощущение уже не per vestigium, но in vestigio. Тем не менее человеческий дух, воодуше вленный дальнейшими обобщениями, рассматривает бытие тоже сначала per imaginem, т.е. при помощи своего умственного представления, а потом in imagine, когда умственное представление остается уже позади, а видится только то объективное, что созерцалось в э том умственном представлении. Но ум и умственные предметы еще отнюдь не являются последними и высшими определениями божественного бытия. Восходя выше всего умственного, человеческий дух начинает видеть то, что существует уже supra se - выше человека и ег о ума.

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

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

основанная на х удожественном опыте раннеготического искусства.

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

Во-первых, историк эстетики (как и вообще всякий историк) должен прежде всего понять и элементарно просто разобраться в том, что Бонавентура называет экстазом или наитием. Обыкновенно это трактуется как очевиднейший признак средневекового невежества и мр акобесия. Такая субъективно-вкусовая оценка данного историко-философского явления свидетельствует только о нетерпимости историка и о его привычке наклеивать априорные ярлыки на предметы, которые ему не известны и в которых нужно прежде всего разобраться при помощи тщательного анализа. Когда скрипач, или пианист, или актер, исполняющие сложное художественное произведение, очень долго изучают его во всех мелочах и много раз воспроизводят для запоминания наизусть, то часто бывает так, что, выйдя на сцену, такой художник-исполнитель настолько увлекается своим исполнением, что уже вполне забывает и ту публику, перед которой он выступает, и то кропотливое изучение всех мелочей художественного произведения, на которые у него ушло столько времени, и, наконец, забывает даже самого себя, т.е. в буквальном смысле слова "выходит из себя". А ведь это почти обычное явление на наших концертах или в наших театрах, где художественное исполнение стоит на достаточной высоте. И никто не скажет, что это - тьма, невежество или мракобесие. Наоборот, все будут только восхищаться такого рода исполнением. Что же удивительного, если Бонавентура проповедует на высшей ступени философского и эстетического сознания этот "выход из себя", а экстаз в буквальном смысле слова и есть "в ыход из себя", выход за пределы всяких умственных анализов, да и ума вообще, человеческого субъекта вообще? Можно только, блюдя интересы атеизма, утверждать, что самый-то предмет, в отношении которого проповедуется у Бонавентуры экстаз, фиктивен, а потом у и самый экстаз фиктивен. Однако это есть уже оценка XIII в. с точки зрения XX в., а не объективное изложение исторических фактов, как они существовали в свое время. Да и в бытовой жизни горячие и вспыльчивые люди очень часто в буквальном смысле слова з абывают себя, лишь бы только сказать или сделать то, что им хочется. Так мы часто и говорим: "Он вышел из себя", "Он забыл обо всем", "Он уже сам перестал понимать, что он делает" и т.д. и т.п. Никто в этих случаях не говорит о мракобесии, а самое больше е - только о сильной нервной возбужденности. Поэтому, чтобы понять учение Бонавентуры об экстазе, нужно быть только объективным историком и немножко психологом, и все дело разъяснится само собою. А уже потом не будет поздно произвести для такой эстетики ту или иную оценку и наклеить на нее тот или иной ярлык. Конечно, это относится не только к Бонавентуре, но и ко всем тем многочисленным мыслителям, которые в свое время тоже проповедовали этот "выход из себя".

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

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

Другие мыслители

Взгляды других мыслителей этой замечательной философской школы XIII в., к сожалению, совсем не подвергались изучению с точки зрения историко-эстетической. Однако их общефилософские теории представляют огромный интерес для истории

эстетики. Они все направ лены к тому, чтобы еще более уточнить теорию формы, доводя ее до личностного и даже личностно-волевого понимания, что явилось несомненным прогрессом в учении о человеческом субъекте и тоже легло в основание как эстетики Возрождения, так и всей последующе й эстетики Нового времени.

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

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

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

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

Но гораздо большее значение имеет та теория Луллия, которая как раз излагается меньше всего, а если излагается, то почти всегда в виде курьеза. Теория эта заключается в необычайно высокой оценке человеческого разума. В том, что разум, с точки зрения Лулл ия, призван защищать истины веры, нет ничего удивительного, поскольку подобного рода теория принадлежит всем философам анализируемой нами школы XIII в. Тут важно совсем другое. Человеческий разум для Луллия настолько велик и всеохватывающ, что не только может защищать истины веры, которые даны ему откровением, но и в состоянии сам, без всякой веры и без всякого откровения, так сконструировать свое знание в бытии, что оно по своему содержанию вполне будет равняться истинам веры и откровения. Здесь мы с б ольшим удивлением должны отметить огромное философское дерзание в тот век, когда повсюду еще крепчайшим образом держалась вера, а всякая высшая истина только и трактовалась как данная сверхразумным откровением. Конечно, человеческий разум формально еще н е нашел здесь своей полной самостоятельности, и человеческий субъект все еще ориентируется на недостижимое высшее бытие. По существу, однако, человеческий субъект у Луллия уже выходит за пределы откровения или во всяком случае приравнивается к нему по св оему могуществу. Всякий спросит: для чего же необходимы тогда Луллию какая-нибудь вера или какое-нибудь откровение, если человеческий субъект и без того бесконечно силен? Да, здесь несомненный прогресс в абсолютизации человеческого субъекта и очень смела я попытка снизить абсолютность веры и надсубъективность откровения.

Весьма важна философская деятельность Иоанна Дунса Скота, знаменитого францисканца и противника доминиканца Фомы. За свою слишком короткую жизнь он написал множество всякого рода сочинений, в которых поражал читателя тонкостью и глубиной своей логики. Во т уж если кто является ниспровергателем традиционного в Европе мнения, что в средние века философия была служанкой богословия, так это именно Дунс Скот. Он прямо так и утверждает, что богословие как учение о вере есть одно, а философия как учение о разум е есть совсем другое, ни в какой мере не зависящее от богословия. Истины откровения могут дополнять деятельность разума, но от этого он нисколько не теряет своей свободы. Далее, никто в XIII в. не расценивал так глубоко материю, как Дунс Скот. Материальн о для него вообще все, что сотворено, включая души и духов. Правда, Дунс Скот не отказывается от платонического учения о материи как о materia primo prima, т.е. от материи, которая первична в максимальной степени и потому может называться первой и

понима ться в качестве полной неопределенности. Но такая чистая неопределенность не могла быть создана богом, потому что если бог создает что-нибудь, то это последнее есть нечто, а не ничто. Поэтому подобного рода первичную материю можно признать только одновре менно с материей вторичной, или с materia secundo prima, которая является реальным субстратом всех вещей и существ. Но и в этом смысле материя все еще слишком абстрактна. В настоящем смысле реальна только та материя, которую можно назвать третичной (mate ria tertio prima), которая входит в структуру самой формы и уже ничем от формы не отличается. Таким образом, неопределенная материя, являясь основанием всего бытия, фактически только и есть то семя, из которого вырастает все древо бытия, так что материя есть только указание на ту или иную степень совершенства бытия.

Дунс Скот является горячим защитником принципа индивидуальности. Однако он защищает индивидуальность не так грубо, как это выходило у номиналистов. С точки зрения Дунса Скота, несмотря ни на какую индивидуальность, общее обязательно существует, и существ ует не только в мысли, но и в бытии. Равным образом индивидуальность не есть просто вещественность или материальность. Ведь и универсалии и материя, взятые сами по себе, являются только потенциальным бытием, в то время как индивидуальность есть не просто потенциальное, но уже актуальное бытие. В чем же в таком случае заключается актуальность индивидуальности? Она заключается в том, что всякая индивидуальность отлична от всякой другой индивидуальности. Она есть та последняя спецификация универсального, к оторую уже нельзя уточнять дальше и которая в подлинном смысле неделима. Дунс Скот употребляет здесь очень интересный термин "этость" (haecceitas), произведенный от слова "это". Действительно, формулировать принцип индивидуации, пожалуй, и нельзя проще и понятнее, чем это делает Дунс Скот. Для Дунса Скота самым ясным и определенным для знания является именно такая "этость" бытия. Все же остальное для него гораздо менее определенно и менее понятно.

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

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

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

Философская основа

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

нужно находить философскую основу эстетики проторенессанса, достаточно обеспечивающую разнообра зие проблем и методов ее решения?

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

Совместив в себе Платона и Аристотеля, античный неоплатонизм (III - VI вв.) создал наиболее систематическую и максимально заостренную философскую систему, которая уже оказалась не какой-нибудь одной школой, ведущей борьбу с другими школами, но совмещение м всего передового и оригинального, что вообще было создано античностью в области мысли. Здесь ставился вопрос не о борьбе отдельных античных школ между собою, но о борьбе всей античной философии с новым и еще небывалым в античности ее врагом, а именно с монотеизмом. И поскольку передовым в те времена оказывался монотеизм, политеистическая система неоплатонизма, как она ни была синтетична и детально разработана, все равно оказалась лишь бессильной реставрацией прошлого, поскольку это прошлое уже навсегд а отошло в глубь истории. Поэтому делается понятным, что неоплатонизм был тут же использован монотеистической философией; с V в. становятся известны так называемые Ареопагитики, которые были не чем иным, как монотеистическим вариантом неоплатонизма, и в частности вариантом христианским. Ареопагитики легли в основу всей византийской философии, а в значительной мере и западного средневековья. Поэтому когда на исходе средневековья возникла насущная потребность дать максимально глубокую и синтетически макси мально заостренную философию, то не оставалось делать ничего другого, как восстановить ареопагитский неоплатонизм во всей его полноте и заставить его служить уходящему средневековью, подобно тому как и в самой античности неоплатонизм тоже возник в виде м аксимально синтетической философской системы на исходе античности. Следовательно, не будем удивляться тому обстоятельству, что знаменитый "расцвет средневековой схоластики" XIII в. оказался не чем иным, как опять-таки все тем же неоплатонизмом, конечно, с необходимой для христианства его ареопагитской обработкой.

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

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

бытием, превосходившим не только все единичное, но и все унив ерсальное и все разумное.

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

Наконец, неверное представление о форме и материи как о чисто абстрактных принципах мысли, далеких от конкретного человеческого переживания, делало невозможным понимание пластически материальной направленности всей этой философии и ее непрестанного стрем ления формулировать человеческую личность в ее специфике. Поэтому до последних десятилетий и не могли понять, что это, собственно говоря, уже не само средневековье, но уже Ренессанс или по крайней мере проторенессанс, пусть твердыня средневековой догмы п окамест оставалась принципиально абсолютной (для чего и понадобился здесь неоплатонизм). Все же пластически материальная индивидуалистическая и рационалистическая тенценция уже вещала здесь о наступлении небывало новой эпохи. И потом мы увидим, как быстр о эта новаторская тенденция философии XIII в. стала расти, развиваться, разрушать средневековые принципы и переводить чисто религиозную эстетику на пути светского развития человеческой личности. Если предметы богословия становились рационально обоснованн ыми, да еще вызывающими у человека чувство самодовлеющего удовольствия, то это был уже конец средневековья. Это было начало Ренессанса. Кто первый в Европе сказал, что в интеллекте нет ничего такого, чего раньше не было бы в чувственном ощущении? Фома Ак винский. Кто первый в Европе сказал, что человеческий интеллект не содержит в себе никаких априорных форм? Фома Аквинский. Кто первый в Европе сказал, что религиозные предметы создают в человеке специфическое и самодовлеющее чувство наслаждения? Фома Акв инский. Кто впервые в ясной форме сказал, что материя не есть ничто, но что она есть необходимое внешнее выражение самой же формы? Очень многие из изложенных нами авторов, и яснее всего - Дунс Скот. Кто первый в Европе сказал, что человеческий разум не т олько не ниже веры, но и без всякой веры может создавать вероучительные истины и даже дедуцировать факты самой священной истории? Раймунд Луллий. После всего этого только невежественные люди могут говорить о реакционности "схоластов" XIII в.

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

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

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

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

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

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

В книге Ф.Ковача проблема красоты у Фомы справедливо связывается с проблемой любви, вызываемой красотой, равно как и благом (см. 159). Вызывает любовь благо (S.th., I - II 27, th), равно как и любовь (там же, 3а), что объединяется Фомой в тезисе: "Необхо димо сказать, что прекрасное тождественно с благом, отличаясь только по понятию [а не по субстанции]" (S. th., I - II 27 ad 3). "Это все лишь еще раз подтверждает, - пишет Ковач, правильность нашей предыдущей интерпретации pulchritudo ["красоты"] как с оставленной материально из bonitas ["благости"] и формально (через claritas ["ясность"]) из veritas ["истина"]. С другой стороны, это свидетельствует, что учение Фомы, согласно которому объект amor ["любовь"] есть в то же время commune obiectum appetiitu s ["предмет общий с предметом влечения"], т.е. bonum rei ["благо вещи"], никоим образом не противоречит ареопагитско-платоническому тезису, что "предмет желания и любви есть прекрасное и благое" (De div. nom., 4, 9, 400), который служит исходной точкой.. . для его [Фомы] теории любви" (развитой, в частности, в комментариях к Дионисию) (см. 159, 259).

Общий итог эстетики проторенессанса в целом

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

1) Прежде всего обращает на себя внимание весьма специфическое учение о форме, которая здесь уже лишена своего прозаического противопоставления материи и иной раз прямо отождествляется с красотой, так что у иных мыслителей так прямо и говорится, что крас ота вещи есть ее форма, а у иных - что даже и всякая форма вещи есть именно красота вещи. В общем этот взгляд, конечно, восходит к неоплатонизму. Однако всякий скажет, что это очень напряженное, весьма

наглядное, максимально конкретное и человечески ощ утимое, а не просто абстрактно-логическое учение и о самой форме вещей, и о формальной красоте, и о красоте, и о самих вещах. Прибавим к этому, что форма трактуется в эстетике проторенессанса как нечто легкое и пропорционально построенное. А так как она при всем своем противопоставлении материи в то же время и вмещает эту последнюю в себе, то она оказывается также и совершенством (т.е. совершенно организованной материей) и потому самостоятельной и даже самодовлеющей, почти телесно-субстанциальной.

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

Наконец, подробное изучение указанных авторов свидетельствует о непреложном наличии у них нескольких совершенно различных ощущений эстетического предмета. С одной стороны, при чтении всех этих схоластических Сумм предельно ясно ощущается непоколебимая и еще никакой другой посторонней силой не тронутая 4) твердыня средневекового католицизма и его теологии. Чувствуется прямо какая-то глобальность, как будто бы никем и ничем не расчлененная, она же земная и она же небесная, устойчивость, неподвижность и ра з навсегда организованная абсолютность. С другой стороны, однако, во всех этих учениях о форме как о красоте и о красоте как о форме всегда чувствуется какая-то интенсивная и, можно сказать, 5) интимная человечность, внутренняя понятность, или, говоря во обще, субъективная иммаиентность изображаемого изображающему, а также изображающего тому, кто воспринимает это изображение. Не забудем, что тут перед нами не та космическая, холодная, внеличностная и внеисторическая античность с ее постоянной опорой в пр ироде на вечно правильное движение небесного свода и на весь этот астрономический идеал человеческой души, которая всегда трактовалась в античности как то, что должно отождествляться с этим внебиографическим и постоянно возвращающимся к самому себе, раз и навсегда данным движением небесных сфер. Ведь здесь перед нами не античный политеизм, где сами боги были не больше чем натурфилософским обобщением, но монотеизм с его всегда тревожным чувством личности, с неповторимостью всего индивидуального, с его до ходящим почти до "нервозности" ощущением единого и надприродного абсолюта. Под этими, иной раз как будто слишком рациональными учениями о форме и материи внимательный читатель всегда ощущает биение верующих сердец и страстно переживаемый драматизм протек ания времени. Во всяком случае то, что уже буквально выражено у этих с виду сухих схоластов, - это 6) самодовлеющее любование на формы, т.е. на пропорциональные структурно-числовые образы тех высоких предметов, перед которыми, казалось, нужно было бы сми ренно преклоняться, а не рассматривать их во всех их деталях с чувством самодовлеющего наслаждения.

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

абстрактном виде такие категории, как Ренессанс, готика, проторенессанс, восходящий и Высокий Ренессанс, начальная и высокая готика. О необходимости совмещения всех этих историко-художественных явлений существует целая л итература. Мы, однако, для подтверждения теоретической противоречивости проторенессанса кратко приведем некоторые суждения об искусстве проторенессанса одного из ведущих советских искусствоведов - В.Н.Лазарева. Других авторов мы будем приводить только дл я уяснения отдельных подробностей.

Глава вторая. ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА

Историко-художественная основа

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

Далее, историки искусства указывают, что искусство XIII в. меньше всего представляло собою какую-то одну простую и неподвижную, вполне монолитную конструкцию. Тот самый исследователь, который так ясно подчеркивает специфику искусства проторенессанса, пиш ет об этом искусстве: "Религиозная тематика по-прежнему остается ведущей, что задерживает проникновение в скульптуру и живопись жанровых элементов. Образы, создаваемые художниками дученто, полны торжественности и эпического спокойствия, во многом роднивш ими их с образами средневекового искусства. Их эмоциональность всегда умеряется большой внутренней сдержанностью, порою граничащей с суровостью" (68, 1, 52 - 53). О том, что все эти черты итальянского искусства XIII в. вполне соответствуют нашей общей ха рактеристике эстетики того же века, нечего и говорить. В этом отношении необходимо пойти дальше. Искусство проторенессанса настолько пестро и разнообразно, что В.Н.Лазарев устанавливает целых четыре стиля, которые выступают здесь в самом причудливом смеш ении и взаимопереплетении.

Первым таким стилем является так называемый романский стиль. Он возник и определился в конце XI и в XII в. Основываясь на античных моделях, этот стиль внес в них "иератическую строгость и абстрактность, отвечавшие требованиям христианской религии". "Огро мные здания поражают монументальностью, простое, нерасчлененное пространство статично и легко обозримо, стены уподобляются гигантским каменным монолитам, всюду доминирует количественный принцип массы. Этому же принципу подчиняются скульптура и живопись, занимающие видное место в украшении храмов. Большеголовые фигуры тяжеловесны и массивны. Обладая известным пластическим объемом, они неизменно тяготеют к плоскости, распластываясь по ней в скованных движениях" (там же, 57). Эта характеристика романского стиля

является для нас в данном случае вполне достаточной, поскольку здесь отражена та тысячелетняя твердыня католицизма, защитниками которой были рассмотренные у нас выше философы XIII в.

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

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

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

ни поздней - готики.

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

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

Совсем другое дело - готика. Что существует мир горний и мир дольний, это в ней разумелось само собою, и не разделение ее интересовало. Ее интересовало именно субъективное состояние верующей души, восходящей из дольнего мира в горний. В этом смысле можно сказать, что в той или иной мере готика стала как бы синтезом романского стиля и стиля византийской иконописи, но такой синтез заключал бы для нас нечто слишком отвлеченное и холодное. В своем конкретном проявлении этот готический синтез обладал множест вом других стилистических приемов, которых не было ни в романском стиле, ни в Византии. Ведь душа, воспаряя ввысь, чувствовала себя как бы невесомой, как бы бестелесной. И вот свершилась та центральная особенность готики, которую, если употребить метафор у, иначе и нельзя назвать, как каким-то историческим чудом. Тяжеловесный камень оказался в готике совершенно невесомым. Ее строительные материалы стали какими-то воздушными кружевами. И вся романская громада настолько расчленялась на отдельные, едва заме тные вертикальные линии, что уже и от самой этой громады ничего не оставалось, и оставался только порыв и взлет, который ощущался душой в глубине ее. Камень превращался в одухотворенность - он уже переставал быть камнем. Между прочим, достаточно вдумывая сь в сущность готического стиля, мы вдруг начинаем замечать, что и в изложенных у нас выше философско-эстетических теориях XIII в., несомненно, есть нечто готическое. Бонавентура с его учением о восхождении - это, несомненно, самая настоящая готическая э стетика. Но конечно, здесь нужно говорить не только о Бонавентуре, но и вообще обо всех изложенных выше философах XIII в. Самое учение о форме, которая только в абстракции отлична от материи и только в абстракции отлична от божественного разума, всегда с одержало в себе, по крайней мере в XIII в., эту вертикальную устремленность ввысь с обестелесением материи и с бесконечным становлением ввысь.

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

всевозможные черты структурной упорядоченности?

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

Скульптурные горельефы тимпанов и фигуры в тягах арки разрушают непрерывность архитектурной плоскости, все больше обращаясь в свободную и самостоятельно существующую скульптуру. Исчезает однообразие декоративного рельефа, который приобретает черты чисто пластических групп, полных движения и внутреннего беспокойства. Даже стилизованный орнамент уступает место вполне объемной, живой, чисто реалистической трактовке цветов, веток, листьев или виноградных лоз с подчеркнутыми пластическими особенностями. Внут реннее помещение храмов с их устремленными ввысь вертикалями тоже перечеркивается горизонтальными линиями окон и аркадами эмпориума бокового корабля, завершая собою расчленение и разложение стены. Неподвижная масса романских колонн уступает место расчлен енному соединению в форме связей или пучка. Строгий крестовый свод с двумя диагональными нервюрами переходит в шестираздельную конструкцию, дающую возможность членения на меньшие поля и создающую так называемый звездчатый или даже сетчатый свод. А это ве дет к тому, что тяжелая масса потолка расчленяется на систему нервюр, как бы вбирающих в себя силу опор, стремящихся ввысь, и тем самым нейтрализует мощь этих опор, создавая впечатление полной невесомости.

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

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

Готический стиль - это небывалый прогресс человеческого субъекта, умеющего как растворять себя в своем непрерывном становлении, так и расчленять это становление решительно в каждом пункте его развития. В дальнейшем мы убедимся, что эстетику Ренессанса ни в каком случае нельзя излагать отдельно от готической эстетики, как бы ни были противоположны эти два стиля. Их борьба всегда сопровождалась также их взаимодействием, а иной раз даже их нейтрализацией. И прежде всего определенные черты готики мы находим в итальянском проторенессансе. Их без труда можно было находить и в изложенных у нас выше эстетических теориях. Ведь тот же Фома, несомненно, охвачен стремлением ввысь, так как иначе он и не был бы великим теологом Запада. С другой стороны, однако, он п остоянно и очень долго останавливается на той или иной категории, всячески ее расчленяя и противопоставляя другим категориям, всячески подвергая ее как бы горизонтальному членению, словно забывая, что все эти горизонтальные членения у него являются тольк о отдельными моментами общего стремления ввысь. Это расчленение отдельных категорий и этот их микроскопический анализ не сведущие люди как раз и называют бранным словом "схоластика". Однако здесь забывается другая черта готики, которая как раз аннулирует эту "схоластику" и вливает ее в общий и

нерасчлененный взлет человеческого духа ввысь.

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

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

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

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

Джотто

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

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

Хотя Джотто и выступает перед нами как верный последователь Каваллини, он преодолевает тенденцию к формальному экспериментаторству, свойственному Каваллини, который, разрабатывая проблемы перспективы и светотени, увлекался "рельефом". Джотто отталкиваетс я от его художественных взглядов и создает "свой собственный творческий мир, в котором... форма насытилась такой глубиной

содержания и получила такую драматическую напряженность, что все искусство Каваллини представляется нам теперь лишь подготовительной ступенью к гениальному по своей зрелости художественному решению" (68, 1, 173).

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

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

Джотто первый создает живописную систему, основываясь на взаимодействии частей в произведении, учит своих современников "живописно" мыслить, создает удивительно ясную и четкую монументальную форму, средством усиления пластичности которой служит цвет.

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

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

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

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

Если для "первого комплекса" каждый образ - "наглядное поучение", а для второго характерно конкретное воссоздание происходящего, то именно третий "комплекс" "содействовал выражению через легенды общечеловеческих драматических положений и типических харак теров во всей их чувственной наглядности" (там же, 158).

М.В.Алпатов анализирует и живописные композиционные приемы, соответствующие этому комплексу (см. там же, 171).

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

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

Литературные данные

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

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

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

Общее может брать верх над индивидуальным, так что индивидуальное может оказаться только олицетворением той или иной абстрактной идеи. Этими олицетворениями особенно богата тогдашняя духовная литература. Если возьмем, например, флорентийскую мистерию XII I в., получившую большое светское развитие в течение последующих двух веков, "комедию души", то здесь мы имеем дело прежде всего с самой Душой как с олицетворенным общим понятием, борьбу вокруг нее

темного и светлого начал в виде Дьявола и Ангела; Ангелхранитель в этой борьбе знакомит Душу с подвластными ему силами: Умом, Волей и Памятью. Бог посылает Душе Веру, Надежду и Милосердие в виде женщин в роскошных одеяниях с разными жестами и атрибутами. Дьявол тоже посылает Душе Ересь, Отчаяние, Чувствитель ность и все прочие подвластные ему силы во главе с Ненавистью. В дальнейшем появляются Осторожность, Умеренность, Твердость и другие добродетельные силы. Под влиянием этих добрых и злых сил Душа то падает, то возвышается и в конце концов возносится к бог у. Из светской литературы в качестве общеизвестных примеров можно было бы привести такие произведения французской литературы, как "Роман о Лисе", "Роман о Розе", возникшие на основе народной словесности.

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

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

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

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

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

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

Данте

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

Все, что умрет, и все, что не умрет,

Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий

Своей Любовью бытие дает.

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

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

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

О вы, разумные, взгляните сами,

И всякий наставленье да поймет,

Сокрытое под странными стихами.

("Ад", IX, 61 - 63)

Отмечая далее, что художественная сила дантовских стихов заставляет забыть о скрытых в них символах, В.Н.Лазарев подчеркивает, что художественная практика в данном случае опережает современную эстетическую теорию, для которой характерно неоплатоническое понимание идеи и которая не определяет творчества поэта и современных ему художников (см. там же, 56 - 57). Такое отрицание неоплатонизма у Данте и Джотто не совсем верно. Неоплатонизм господствует здесь целиком. Однако он перегружен той материальной кон кретностью и теми невероятно

чувственными образами, которые при всей своей ужасающей или, наоборот, светло-увлекающей форме, таят под собой, по мысли того же В.Н.Лазарева, всемогущую платоническую идеальность.

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

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

В резюме работы Д.Зумбадзе мы читаем: "От понимания света в мифологическом осмыслении рождения бога вина и опьянения - Диониса - как божественной непостижимой силы, от понимания божественного мрака библейского Моисея, от платонического сверхидеального св ета, вернее, проходя через эти понимания, Дионисий Ареопагит создает классический мистико-философский образ ослепительного божественного света, который становится решающим образом в поэтическом мышлении Данте Алигьери. Для освещения этой проблемы мы каса емся в основном вопроса о небесной иерархии, образе Беатриче и образе перводвигателя. В переживании великого Итальянца, путь, высоко подымающийся в дионисиевских небесных иерархиях к перводвигательной силе, - путь любви. Но это платоническо-христианское решение приближения к богу здесь, у Данте, преподносится все-таки не обыкновенным путем: гений любви здесь такая же доля избранных, как гений поэзии, философии, пророчества, религиозного вдохновения. Дантовский путь любви - это путь восприятия божественн ого света. Понятие света как возвышающей силы и света как разрушающей силы, мысль о том, что свет может осветить и возвысить человека и может разрушить его, с удивительной поэтической силой звучит в божественном осмыслении Данте Алигьери. Фактически вся поэма - это мистерия приобщения к этому ослепительному свету" (там же, 74).

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

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

В своем трактате "Пир" Данте развивает целое учение о символе. Приведем это известное место ("Пир", II 1 2 - 12. Здесь и далее перевод А.Г.Габричевского): "Для уразумения же этого надо знать, что писания могут быть поняты и должны с величайшим напряжение м толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным, и это тот смысл, который не простирается дальше буквального значения вымышленных слов, - таковы басни поэтов. Второй называется аллегорическим, он таится под покровом этих басен и является ис тиной, скрытой под прекрасной

ложью; так, когда Овидий (Met., XI, 1) говорит, что Орфей своей кифарой укрощал зверей и заставлял деревья и камни к нему приближаться, это означает, что мудрый человек мог бы властью своего голоса укрощать и усмирять жесток ие сердца и мог бы подчинять своей воле тех, кто не участвует в жизни науки и искусства; а те, кто не обладает разумной мыслью, подобны камням... Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писания х на пользу себе и своим ученикам. Такой смысл может быть открыт в Евангелии, например когда рассказывается о том, как Христос взошел на гору, дабы преобразиться, взяв с собою только трех из двенадцати апостолов, что в моральном смысле может быть понято так: в самых сокровенных делах мы должны иметь лишь немногих свидетелей.

Четвертый смысл называется анагогическим, т.е. сверхсмыслом или духовным объяснением Писания; он остается истинным так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе, как это можно видеть в том псалме Пр орока, в котором сказано, что благодаря исходу народа Израиля из Египта Иудея стала святой и свободной (Пс., 113). В самом деле, хотя и очевидно, что это истинно в буквальном смысле, все же не менее истинно и то, что подразумевается в духовном смысле, а именно что при выходе души из греха в ее власти стать святой и свободной. Объясняя все это, смысл буквальный всегда должен предшествовать остальным, ибо в нем заключены и все другие и без него было бы невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыс лов, в особенности же аллегорического. Это невозможно потому, что в каждой вещи, имеющей внутреннее и внешнее, нельзя проникнуть до внутреннего, если предварительно не коснуться внешнего, и, так как [буквальное значение] есть всегда внешнее, невозможно п онять иные значения, в особенности аллегорическое, не обратясь предварительно к буквальному... Буквальное значение всегда служит предметом и материей для других, в особенности для аллегорического. Поэтому невозможно достигнуть познания других значений, м инуя познание буквального" (42, 135 - 136; ср. там же, 387).

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

В соответствии с этим своим учением во II - IV трактатах "Пира" Данте подвергает такому четырехсмысленному толкованию три свои философские канцоны. Всего же, по плану Данте, его "Пир" должен был состоять из 15 трактатов, в которых комментировались бы [14 - 14 Эволюцию и анализ сложных материально-идеальных чувств Петрарки к его возлюбленной Лауре можно найти, например, у Л.Н.Веселовского в статье "Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere (1304 - 1904)" 153 - 243.] канцон.

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

Данте ссылается на известный анонимный средневековый трактат "О причинах", представлявший собою выборку из сочинений Прокла. Например (III II 4): "Каждая субстанциальная форма происходит от своей первопричины, каковая есть бог, как написано в книге "О пр ичинах", но не она, будучи предельно простой, определяет различия этих форм, а вторичные причины и та материя, в которую бог нисходит" (там же, 167). Или (III VI 4 - 5): "Нужно сказать, что каждое небесное

Разумение, согласно книге "О причинах", ведает и о том, что выше его, и о том, что ниже его. Оно знает бога как свою причину и знает как свое следствие то, что стоит ниже его самого, а так как бог есть всеобщая причина вещей, небесному Интеллекту, которому ведом бог, ведомо и все в нем самом, как это и подобает высшему сознанию. Таким образом, всякому разумению дано познание человеческой природы, поскольку природа эта предусмотрена божественным разумом; и в особенности дано это познание движущим интеллектам, ибо они являются непосредственной причиной не только человеческой, но и всякой другой природы; что касается человеческой природы, то они знают ее настолько безукоризненно, насколько это возможно, ибо являются для нее правилом и образцом" (там же, 176).

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

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

В заключение всей этой характеристики "Божественной комедии" Данте необходимо сказать, что в более ярком свете нельзя было бы себе и представить литературную иллюстрацию для всей эстетики проторенессанса. Было бы не очень трудно указать все те подчиненны е художественные стили, которые слились в один стиль проторенессанса. Здесь, конечно, на первом плане и огромные, подавляющие своей цельной мощностью черты романского стиля. Здесь часто промелькивает и легкая, почти земная античность. Здесь и изысканный плоскостной характер изображения, который в византийских иконах как бы завершает свою трехмерность уже в высшем мире. Здесь и готический взлет вверх. Самое же главное - это наряду с довольно резким использованием аллегорического приема потрясающий символ изм, когда изображаемый предмет не указывает на что-нибудь другое, а только на самого же себя, что при иной точке зрения, конечно, может вскрыть при таких обстоятельствах и вполне аллегорическую методологию. Пластическая материальность потрясающим образо м характеризует собою у Данте иной раз максимально духовные сущности. При всей связи Данте со средневековым мировоззрением его художественные образы настолько индивидуальны и неповторимы, настолько единичны и в то же время пронизаны одной и всеобщей идее й, что в конце концов невозможно даже поставить вопрос о том, идеализм ли здесь перед нами или реализм, запредельная духовность или резко ощутимая нашими внешними чувствами картинность, средние ли это века или уже начало Ренессанса, духовная ли это поэзи я или уже чисто светская. Словом, все те особенности неоплатонизма, философии и эстетики XIII в., о которых мы говорили выше, и наглядно ощутимая и резко очерченная, иной раз до боли в глазах и остроты прочих внешних и внутренних ощущений, индивидуальнос ть (которую мы выше как раз и объясняли у Фомы аристотелистской обработкой неоплатонизма) - все это делает "Божественную комедию" выдающимся мировым образцом как раз этого сложного и трудноформулируемого стиля проторенессанса.

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

Социально-историческая основа

Эта социально-историческая основа итальянского общества интересующего нас времени настолько подробно изучена у историков и настолько вошла во все учебники, что мы ограничимся только несколькими фразами. Новостью является здесь появление свободного городс кого производителя, постепенно все более и более противопоставляющего себя феодальной знати, жившей в отдельных укрепленных

замках, с традиционной эксплуатацией крепостного крестьянства. Этот новый горожанин работал и в одиночку, и, самое главное, образо вывал целые коммуны, которые стали основой городов нового типа. Средневековые города, как правило, не достигали сколько-нибудь заметного развития и находились в запустении. Новые города отличались более или менее обширными предприятиями ремесленного, тор гового и культурного характера. Вначале все это было пока еще в недрах католической церкви. Но и сама церковь никогда не была простым формальным коллективом, а требовала от каждого верующего вполне самостоятельных мероприятий и в области молитвы, и на пу тях спасения души и соответствующего устроения мирской жизни. Однако эта личная самостоятельность по мере приближения средневековья к его концу росла все больше и больше, так что индивидуализм, сначала делавший для себя все выводы из церковной догмы, в д альнейшем начинал чувствовать себя свободным и независимым от нее. Однако от этой полной светской свободы Италия XIII в. была еще очень далека. Что касается светского искусства, выросшего на почве свободного городского производства, то в Италии оно дало свои зрелые плоды только в XV в., а весь XIV век все еще был подготовкой. Связанность со средневековой традицией сильно чувствуется и в искусстве, и в эстетике XIII в. в Италии, несмотря на весьма заметные ростки нового, светского мировоззрения.

Таким образом, городская коммунальная культура в Италии XIII в. была замечательным веком зарождения новых европейских форм и в искусстве, и в эстетике. На исторически необходимое здесь смешение передовых и традиционных форм мы достаточно указывали в пред ыдущем изложении.

ПОДГОТОВКА РЕНЕССАНСА В XIV в.

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

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

Глава первая. ФИЛОСОФИЯ

Культурно-историческая роль номинализма XIV в.

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

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

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

Вот тут-то номиналисты и выдвинули то новое учение, которое не без трудностей усваивается человеком, изучающим философию и вдруг сталкивающимся с такой предметностью, которая не есть ни утверждение бытия, ни его отрицание. Номиналисты различали intentio prima и intentio secunda. "Первая интенция", т.е. устремленность сознания и мысли на объект, и является условием для его познания. Однако эта "первая интенция" возможна только в том единственном случае, когда существует "вторая интенция", наличная еще до отнесенности к какому-нибудь объекту. Но вот эта "вторая интенция" как раз и является той первичной смысловой устремленностью, которая имеется в виду в слове как таковом и в имени как таковом. Я что-то назвал. Но еще большой вопрос, существует ли то, чт о я назвал, объективно, или я вращаюсь здесь только в пределах своей словесной субъективности. Вот тут-то и возникает та вторичная предметность, не объективная и не субъективная, а покамест еще только словесная. И универсалии относятся прежде всего именн о к этой словесной интенциональности. Если вы верите в объективное существование универсалий, пожалуйста, верьте, и никакой разум этому не сможет противодействовать. Но если все универсалии для вас лишь субъективны, это тоже вопрос только веры. Важно не отрицать эту вторичную интенциональность. Что же касается объективности или субъективности универсалий, то для разума это недоказуемо, а веровать можно во что угодно.

Очень часто тезис Оккама о том, что "универсалии суть имена", понимается в том смысле, что Оккам как будто бы вообще отрицает существование универсалий. На самом же деле учение Оккама совсем другое, но только весьма оригинальное. Мы воспринимаем, по Окка му, лишь единичные вещи. Но это самое первое начало познания, которое в сущности даже и не есть познание. Настоящее познание возникает тогда, когда мы начинаем подвергать специальному анализу этот первичный образ единичной вещи, т.е. когда мы рефлектируе м не самые вещи, но наши о них представления. А это значит, что кроме первой интенции мы применяем то что Оккам называет второй интенцией. И если первая интенция "вещи" создавала

только ее знак, то слово, используя вторую интенцию, является уже знаком знака вещи. В этом опять нет ничего удивительного. Ведь наши слова отнюдь не механически отражают вещи, но являются уже переработкой тех представлений, которые мы получили от вещи. Слово, с нашей теперешней точки зрения, есть не просто отражение вещи, но е ще и известного рода понимание этого отражения, его переработка, его та или иная интерпретация. Но это нисколько не означает того, что употребляемые нами слова и имена всегда только субъективны и ни к чему объективному не относятся. Ведь и математическая обработка астрономических наблюдений тоже не указывает на их субъективизм; наоборот, применяя наши математические выкладки к бесспорным эмпирическим данным, мы получаем эти последние уже в стройном и закономерном виде. Поэтому и универсалии Оккама не пр осто им отрицаются, но отрицаются те наши первичные от них впечатления, которые, взятые сами по себе, действительно ничего универсального в себе не содержат. А вот когда мы эти единичные и разрозненные впечатления от тех или иных универсалий подвергаем с пециальной логической обработке, тогда эти единично воспринятые универсалии действительно становятся логически продуманными и закономерными универсалиями. Таким образом, Оккам не отрицает универсалий, но отрицает лишь их смутную и беспорядочную данность в нашем сознании, вполне признавая их в том случае, когда они логически точно проанализированы и отработаны в нашей мысли. Универсалии, по Оккаму, и не объективны (тогда это был бы платонизм), и не субъективны (тогда это был бы субъективный идеализм), но они суть логическое построение, применимое к любому роду бытия и потому отличное от самого бытия. Подлинная сущность универсалий только интенциональна.

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

Эстетический, или художественный, предмет, признаваемый интенционально, имеет для нас значение сам по себе, независимо от своего бытия или небытия. Он говорит и о единичном, и об универсальном, но так, что является непосредственным предметом нашего осмыс ленного сознания. Если на театральной сцене изображается, например, убийство, то никто из зрителей не ловит убийцу и не зовет полицию на помощь. Почему? А потому, что сцена вовсе не говорит о том, что реально существует, но также и не говорит о том, что вовсе никак не существует. Интенциональность поэтому является глубочайшим основанием для всего художественного. Последнее как будто бы никак и не существует; с другой стороны, оно постоянно вещает нам о разных больших или малых идеях и конкретизирует их так, будто они реально существуют перед нашими глазами. Намеки на существование такой интенциональной эстетики разбросаны решительно везде во всей истории эстетики. Уже Аристотель говорил, что театральная сцена изображает для нас не то, что реально сущес твует, но то, что только еще может существовать по вероятности или необходимости. Средневековое искусство не могло быть только интенциональным. Изображая священные предметы, оно, конечно, могло сделать их красивыми или некрасивыми. Но дело здесь не в кра соте предметов, а в самих предметах. Если же эти священные предметы настолько красиво сделаны, что их красоту уже можно отделять от самих этих предметов и рассматривать отдельно, то тогда это не будет сакральным искусством. Это будет означать только то, что на сакральность предмета можно и не обращать никакого внимания, а его красоту можно

созерцать и наблюдать совершенно отдельно и самостоятельно. Вот почему церковные предметы в свое время не могли быть чересчур красивыми. Самая большая их роскошь ника к не может быть предметом специального эстетического удовольствия. Она должна быть роскошью только в меру ее сакрального назначения. И вот почему слишком красивое пение, которое имеет самостоятельное значение, всегда строго запрещалось в церкви, ибо при таком пении люди будут не молиться, а ротозейничать на оперное исполнение. Словом, церковные предметы и образы не должны были быть слишком уж красивыми. С появлением такого рода красоты в церкви начинает падать и сама церковная жизнь.

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

Мало того. Внимательное чтение писаний Оккама свидетельствует о том, что ему не были чужды и черты неоплатонизма, но только, конечно, специфические. Бог, по Оккаму, непознаваем. Но в этом нет никакой новизны в сравнении с неоплатонизмом. По Оккаму, бог т ворит не универсальное, но индивидуальное. Но, как видно, подобное утверждение необходимо для Оккама только в целях большей конкретизации реально существующего бытия. С одной стороны, если бог творит только индивидуальное, то в нем самом тоже не может бы ть ничего индивидуального, и потому искать в боге прообразов единично существующего невозможно. Но почему же? Сам Оккам различает potentia Dei absoluta (абсолютная божественная мощь) и potentia Dei ordinata (неупорядоченная божественная мощь). Бог спасае т людей, посылает им благодать и вообще воздействует на них через вторую "мощь", для которой требуется также и соответствуюшее caritas creata (сотворенное милосердие). Однако вся эта упорядоченная деятельность божества, по Оккаму, сама по себе была бы не познаваема, если бы в боге не было первой, т.е. абсолютной, мощи. Для нас это есть не что иное, как типично неоплатоническое воззрение. Другими словами, и в самом боге, по Оккаму, тоже имеется какая-то абсолютная интенциональность, объединяющая все возмо жные единичности в боге в одну абсолютную универсальность. Оккам и сам называет эту универсальность, обозначая ее терминами, указывающими на волю божию. В человеке - то же самое, поскольку главная его деятельность, даже при построении теоретических идей, - это именно воля, восходящая в конце концов к богу и получающая для себя последнее оправдание именно в божественной воле. С другой стороны, Оккам считает недоказуемым причинное воздействие бога на мир. Для нас это означает только то, что причинность дл я Оккама в данном случае была бы слишком абстрактным понятием. Он поэтому и заменяет ее волей божьей, которая человеку средневековья гораздо более понятна, а в своей светской интерпретации близка возрожденческому сознанию. Мы же говорим о неоплатонизме О ккама потому, что сам-то Оккам, хотя и выставляет как философ на первый план учение об интенции, как человек является верующим католиком и часто вносит в свое учение чисто неоплатонические черты. А так как в основе эстетики Ренессанса лежит, согласно наш ему анализу, именно неоплатонизм или, вернее, определенная историческая модификация неоплатонизма, то для нас сейчас очень важно, что даже возрожденческие номиналисты отнюдь не были так далеки от общего для их эпохи неоплатонизма. У Оккама это был обычны й теистический, а в данном случае волюнтаристический неоплатонизм, получивший к тому же очень тонкую конструкцию в связи с учением о нейтрально значащем интенционализме.

Впрочем, ради исторической справедливости необходимо заметить, что Оккам принадлежал к ордену францисканцев, который в его время отличался большим радикализмом, был на грани еретических учений, в результате чего тогдашние францисканцы и папы предавали др уг друга анафеме и сам Оккам в 1328 г. был отлучен от церкви, бежал из папской тюрьмы и нашел себе прибежище во францисканском монастыре Людвига Баварского, который сам был отлучен папой от церкви. Теология Оккама отличалась крайне светским характером, п оддерживала малоимущих, а для истории эстетики это сыграло ту огромную роль, что под пером

Оккама художественность впервые была ярким образом отделена от религиозности и получила свое вполне самостоятельное значение. Поэтому для нас дело заключается не в том, что Оккам признавал существование только единичных вещей (такое утверждение, как мы видели, совершенно неправильно), и тем более не в том, что он был материалистом или атеистом (он сам был францисканским монахом), и даже не в его радикальной критик е папского престола (таких критиков в то время было сколько угодно), а в том, что он впервые отделил искусство от религии и сделал эстетический предмет самостоятельным и оригинальным, не сводимым ни просто на бытие и ни просто на небытие. Если сказать кр атко и не гоняться за деталями, то эстетический предмет для Оккама был только знаком знака подлинно существующего (а также и несуществующего) предмета. Недооценивать значение Оккама для эстетики Ренессанса в этом смысле никак невозможно.

Сигер Брабантский

Этот мыслитель относится к XIII в. (ок. 1240 - ок. 1281?1284). Однако поскольку наше изложение эстетики Ренессанса пытается развивать единую логическую линию, то, пожалуй, о нем будет удобным упомянуть именно сейчас. Здесь он интересен для нас как предст авитель учения о двойной истине, которое тоже весьма заметно способствовало выделению искусства в особую область, размежеванию его с религией и глубокому вхождению в его специфику. Подобного рода учение развивалось еще далеко до европейского Возрождения, именно у арабского философа Аверроэса (1126 - 1198). В XIII и XIV вв. в связи с растущей либерализацией художественной области подобного рода учение, несомненно, получало большое значение. Однако здесь мы его не будем излагать, потому что более подробно это учение о двойной истине и его значение для истории эстетики мы будем анализировать ниже, при изложении взглядов философа XV в. Помпонацци. Сигер Брабантский оказывается, таким образом, промежуточным звеном между Аверроэсом и Помпонацци (см. 115).

Немецкая мистика XIV в. и эстетика Ренессанса

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

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

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

Божество - это абсолютная тишина, абсолютный мрак, или, что то же, абсолютный свет, абсолютная сила и могущество, абсолютное совершенство, абсолютное отсутствие самосознания. Но когда бог начинает различаться в себе, он свою всесовершенную силу порождает и осознает, как Отец в Сыне. Однако это же есть и

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

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

Античный неоплатонизм, возникший, как и вся античная мифология, из обожествления сил природы и общества, повторяем еще раз, есть учение внеличностное и, даже можно сказать, бездушное, лишенное чувства первородного греха, нисхождения божества для спасения человека, искупления и идеи о восхождении к богу, без покаяния, без слез и без личной любви к своему единственному и неповторимому спасителю. Совсем другое дело в немецкой мистике. Здесь самое напряженное чувство неповторимости личности человека, интимн о-личного отношения человека к божеству, сознания всеобщей и своей собственной греховности и жажда вечного, и притом личного, спасения, искреннейшая жажда искупления. И вот все это средневековое мировоззрение пытается у немецких мистиков опять вернуться к языческому пантеизму. Красота отдельных вещей и существ, красота всего мира объявляется здесь божественной по самой своей субстанции. Мейстер Экхарт утверждает, что бог рождается в его душе по самой его природе, что он сын божий абсолютно в том же само м смысле, в каком церковь исповедовала вторую божественную ипостась. Конечно, это не есть античный неоплатонизм. Это - пантеизм. Но как бы ни старался европейский человек в дальнейшем искоренить и весь неоплатонизм с его пантеизмом, и все учение об абсол ютном и всеобщем тождестве бога и человека, он всегда будет чувствовать в своем сознании и в своем творчестве эти тысячелетние основы. Он всегда будет хотеть стать богом. А Фихте, в самом конце XVIII в., прямо так и учил, что выше всего Я и что Я порожда ет из себя и природу, и человека, и всю историю, и самого бога. Только в Новое время воцарилось убеждение, что человек - царь природы. И все это стало возможным только потому, что среди прочих подготовительных элементов наступающей секуляризации немецкие мистики сыграли свою огромную, если и не прямо окончательную роль.

Глава вторая. АЛЛЕГОРИЗМ

Аллегорическая эстетика Ренессанса XIV в.

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

С точки зрения немецкой эстетики XIV в. последняя основа человеческого духа есть сам бог или сын божий. Но всякий мистик XIV в. и даже всякий немистик прекрасно понимали, что человеческая жизнь очень далека от того, чтобы именовать ее в буквальном смысле слова божественной. Нечто божественное в конкретной человеческой жизни, конечно, находили, но отождествлять ее целиком с божеством

не решались. Но тогда получалось, что вся земная жизнь - и личная, и общественная, и историческая, и космическая являетс я божеством только в переносном смысле слова. Однако понимать человеческую жизнь в качестве божественной только в переносном смысле слова значило для немецкой мистики XIV в. рассуждать аллегорически.

Само собою разумеется, если последовательно и до конца стоять на позициях немецкой мистики XIV в., т.е. все решительно объявить божеством, вплоть до любого неодушевленного предмета, тогда для искусства окажется приемлемым только один символический метод. Но можно и не стоять на такой абсолютно последовательной позиции и, признавая глубинную основу человеческого духа самим богом, вовсе не считать таковым повседневную жизнь человека и все решительно вещи и существа, из которых состоит природа. Тогда необх одимо возникает потребность создавать художественные образы только в аллегорическом смысле. А так как номинализм своим учением об интенциональном бытии вполне узаконил любой художественный образ как нечто самостоятельное, имеющее основу в самом себе и ни от чего не зависимое, т.е. не зависимое ни от бытия в буквальном смысле слова, ни от небытия тоже в буквальном смысле слова, то тем самым аллегорическая образность получала для себя вполне законное существование, и тут уже переставали обращать внимание на несовпадение высоких религиозных предметов с их бытовым и обывательским изображением. Поэтому историки искусства и литературы XIV в. указывают нам на великое множество аллегорий, которые возникали в те времена в искусстве и литературе. Но историки обы чно не отдают себе полного отчета в том, что этот аллегоризм XIV в. (да и весь дальнейший аллегоризм) представляет собою необходимое логическое следствие немецкой мистики XIV в. и тогдашних же методов номиналистической философии. Немецкая мистика XIV в., философский номинализм и художественный аллегоризм того же века - это в своей глубинной основе есть одно и то же, и не похоже одно на другое только потому, что здесь берутся слишком далекие друг от друга области мышления и художественного творчества.

Имманентно-субъективная эстетика

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

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

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

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

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

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

Глава третья. НЕКОТОРЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАННЫЕ

Петрарка

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

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

Именно это исключительное внимание к себе, способность к самопознанию сделали Петрарку таким внимательным и к внешнему миру, к его радостям и соблазнам.

Именно поэтому Петрарка так любит жизнь, ибо она стала для него пристально изучаемым внутренним миром .

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

Когда, как солнца луч, внезапно озаряет

Любовь ее лица спокойные черты,

Вся красота других, бледнея, исчезает

В сиянье радостном небесной красоты.

Смирясь, моя душа тогда благословляет

И первый день скорбей, и первые мечты,

И каждый час любви, что тихо подымает

Мой дух, мою любовь до светлой высоты.

Свет мысли неземной лишь от нее исходит,

Она того, кто вдаль последует за ней,

Ко благу высшему на небеса возводит,

По правому пути, где нет людских страстей.

И, полон смелостью, любовью вдохновленной,

Стремлюсь и я за ней в надежде дерзновенной.

(Пер. И.А.Бунина)

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

него лабиринтом, из которого нет выхода:

Честь, доблесть, красота, порыв благой,

Речь сладкая влекли к ветвям меня,

И сердце ждало сладостного плода...

В год тысяча трехсот двадцать седьмой,

В апреле, в первый час шестого дня,

Вошел я в лабиринт, где нет исхода.

(Сонет CCXI. Пер. А.Эфроса)

Петрарка не может ни примирить этого противоречия рационально, ни преодолеть его

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

Ее творя, какой прообраз вечный

Природа-Мать взяла за образец

В раю Идей? - чтоб знал земли жилец

Премудрой власть и за стезею Млечной.

(Сонет CLIX. Пер. Вяч.Иванова)

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

Сонм светлых звезд и всякое начало

Вселенского состава, соревнуя

В художестве и в силе торжествуя,

Творили в ней Души своей зерцало.

(Сонет CLIV. Пер. Вяч.Иванова)

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

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

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

бессодержательными красками и формами, но должны возводить нас к созерцанию тех картин природы, которые созданы величайшим Художником всего мира. Наконец, скульптура также важна не тем пустым удовольствием, которое она доставляет, и не просто подражание м существующему, но только тем, что она возводит к небесному познанию и к мировому Скульптору.

Если подвести итог общему обзору творчества Петрарки, то необходимо признать, что художественный предмет уже давно получил для него самостоятельное значение и обладал у него самодовлеющей созерцательной ценностью, в чем нельзя не видеть результат колосса льной работы эстетической мысли в Италии XIV в. Петрарка не только первый гуманист, но и по времени первый литератор в Европе. С другой стороны, однако, это художественное самодовление не является свидетельством обязательного отрыва от прежних средневеко вых ценностей или обязательного субъективизма эстетики у Петрарки. Чувственная любовь отождествляется у него удивительным образом с максимально возвышенными небесными порывами, так что все небесное у него имманентно вплоть до чувственности, а все чувстве нное настолько идеально, что здесь прямо можно говорить о платонизме Петрарки, о чем и сам он говорит тоже не раз14. Вот почему следует остерегаться односторонней характеристики этого великого писателя, сводящей его то на лирику светской любви, то на обы денные человеческие чувства. И это многими с большим трудом понимаемое единство духовного и светского, аскетического и полноценно жизненного, традиционно средневекового и вполне индивидуалистического и субъективистского стало возможным у Петрарки только благодаря новой и до тех пор скудно и мало формулированной эстетике созерцательного самодовления художественной предметности в XIII и XIV вв.

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

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

Как ни владел бы кистью Поликлет

И те, что с ним, - не передать нимало

Им красоты, что сердце мне сковала,

Хотя б их труд и длился сотни лет.

Но мой Симон воочью видел свет

Тех райских мест, где донна пребывала,И набожно рука зарисовала

Ее чела достойнейший портрет.

Поистине: на небе, не у нас,

Где для души завесой служит тело,

Подобный труд возник в избранный час:

То высший дар, то рыцарское дело!

Его огонь в низине бы угас

И зрение во прахе потускнело.

(Пер. А.Эфроса)

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

Также нельзя усомниться и в том, что Петрарка уже здесь, у истоков европейского индивидуализма, вполне понимает ограниченность этого индивидуализма и невозможность для человека базироваться только на субъективизме индивидуальных переживаний. Если их взят ь в чистом виде, изолированно и самостоятельно, взять

как последнюю опору мировоззрения, то они обязательно должны приводить к безысходным противоречиям, к тоске, если не прямо к унынию. Эту чисто возрожденческую тоску, уже не античную и не средневековую , тоску человеческого субъекта, объявившего себя богом, но тут же увидевшего, что такое обожествление есть вздор, мы находим в таком сонете (CXXXII) Петрарки:

Коль не любовь сей жар, какой недуг

Меня знобит? Коль он - любовь, то что же

Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!

Так злой огонь?.. А сладость этих мук!..

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?

Коль им пленен, напрасны стоны. То же,

Что в жизни смерть, - любовь. На боль похоже

Блаженство. "Страсть", "Страданье" - тот же звук.

Призвал ли я иль принял поневоле

Чужую власть?.. Блуждает разум мой.

Я - утлый челн в стихийном произволе,

И кормщика над праздной нет кормой.

Чего хочу - с самим собой в расколе

Не знаю. В зной - дрожу, горю - зимой.

(Пер. Вяч.Иванова)

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

Боккаччо

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

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

О противоречивости раннего идеала Боккаччо можно судить уже по тому, что элементы платонического учения о любви совмещаются у него со стремлением осмыслить это учение на фактах житейской любви или же помирить с требованиями темперамента. Тут же христианс кая мораль, чувство греховности плотской любви, которое при всей энергичности и мощи духовного порыва Боккаччо не может стать для него ступенью к Венере небесной. Об одном из ранних произведений Боккаччо

"Амето" А.Н.Веселовский пишет: "...всякая кроха зе мной любви упала с неба, пламя Цитеры поднимается до него и в то же время окутывает землю, мир - гигантская лестница звуков и красок, снующих одну и ту же мелодию, один и тот же образ, внизу они гуще и материальнее, наверху их очертания теряются в лоне б ожества. У Петрарки эта мировая обязательность любви представляется абстрактнее, у Боккаччо поражает излишняя откровенность в рассказах об увлечении Мопсы, о супружеских невзгодах Агапе, которые и не идут к делу; но Адиона счастлива в супружестве, Лия во втором браке, и обе горят Амуром и силою своего чувства поднимают до своего уровня материалиста Дионея и непочатую натуру Амето, раскрывая перед ним в перспективе образы небесной Венеры и - триединого Бога" (24, 5, 293).

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

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

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

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

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

Если изобразить дело в общей схеме, то процесс эволюции Боккаччо будет примерно таков: общая, лишенная разработки, поэтому еще пустая и достаточно абстрактная идея целого, мира, постепенно ослабляется, раздробляется, конкретизируется, переходит в деталь. Когда же идея оказывается уже вполне раздробившейся, когда она играет всеми красками реальной жизни, когда она рассыпается перед нами в массе прекрасных частностей, тогда идея перестает уже узнавать себя в них, катартического восхождения от частного, ра здробленного к целому и высшему, осмысленному единству не происходит. Мозаика распадается, за отдельными осколками, лишенными связи, оказывается пустота. Нужен был совсем небольшой

толчок, маленький сдвиг, чтобы образное совершенство перестало удовлетвор ять автора, чтобы жизнь для него отказалась узнать себя в рассыпавшейся мозаике частностей, чтобы произошел крутой перелом, приведший к фактическому отказу Боккаччо от художественной деятельности.

В "Корбаччо" этот перелом отчетлив и несомненен. Здесь уже "музы - не женщины, а нечто серьезное, целомудренное и назидательное, что не всякому доступно и граничит с философией" (24, 6, 51). Уже во второй части "Декамерона" бездумная чувственность оказыв ается в противоречии и борьбе с чувством греховности плотских наслаждений; голая чувственность, не одухотворенная, как некогда, силами платонического Амура, перестает быть для Боккаччо законной и вредит человеческому достоинству. В "Корбаччо" те самые же нщины, которым он так сочувствовал во "фьямметте" и "Декамероне", исключаются из числа читателей. Теперь Боккаччо ищет успокоения души в рассказах о мерзостях женщины, ибо душа его омрачена силою плотского гнева. Боккаччо перестает быть поэтом и обращает ся к науке. Он всецело отрицает изучение латинских авторов (новая вспышка интереса к которым заметна у него уже во время работы над последними книгами "Декамерона"), занимается греческим языком, стремится обрести цельное мировоззрение в обращении к тради ционным религиозным взглядам, но так и не обретает его. Он занимается научными изысканиями, пишет трактаты "О знаменитых женщинах", "О несчастиях знаменитых людей", "Генеалогии богов" и создает географический словарь ("De montibus). Когда во Флоренции бы ла открыта кафедра для толкования "Божественной комедии", Боккаччо избрали первым дантовским лектором, но его лекции не имели большого успеха. За два года до смерти в письме к Майнардо деи Кавальканти Боккаччо отказывается от "Декамерона". В июле 1374 г. скончался Петрарка, а в декабре следующего, уповая на встречу с Фьямметтой и Петраркой в лучшем мире, скончался и Боккаччо.

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

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

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

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

Жанр видений XIV в.

Чтобы закончить с литературными примерами из XIV в., мы укажем на некоторые произведения, по своему содержанию как будто чисто религиозные, и даже восторженно религиозные, и тем не менее изобилующие имманентистскими приемами, доходящими до прямой чувстве нности и панибратства с лицами, которые превозносятся самими же этими авторами.

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

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

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

У мистика Доменико Кавалька (1270 - 1342) религиозные образы доходят до прямого использования всех особенностей рыцарского обихода: "Подобно влюбленному, пришедшему навестить свою любимую, явился Христос к людям. Вместо пестрых одеяний влюбленного и его сплетенных из цветов венков Христос облачился в пурпур и украсил главу свою терновым венцом - знаком любви. Тем померанцам и розам, которые влюбленный кавалер приносит своей даме, соответствуют красные раны Христа, нежным и сладостным песням влюбленного отвечают вздохи и стенания пригвожденного к кресту спасителя "parole di grande amore e di tanta dolcezza" ("слова великой любви и нежности"). Вместо открытого кошелька с монетами показывает Христос рану и сердце; изящную обувь ему заменяют пронзенные гво здями ноги. Ведя с дьяволом борьбу из-за сердца своей невесты, Христос прибегает, подобно рыцарю, к помощи оружия. На крест он восходит подобно садящемуся на лошадь кавалеру; его острые ногти это шпоры; трость, с помощью которой подносили к устам его г убку, напоенную уксусом, - это копье; его залитое кровью тело - это красный рыцарский супервест; его терновый венец - это шлем; рана в его боку - это меч; его раны на руках - это перчатки. Так образ Христа стилизуется почти до неузнаваемости, уподобляясь образу рыцаря" (68, 2, 94 - 95).

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

Может быть, не для всякого читателя становится ясным предвозрожденческий характер подобного рода имманентного снижения высочайших образов тысячелетней христианской религии. Однако расстаться с этими образами Возрождение сразу не могло. Сначала оно делало их человечными и близкими к наличным тогда формам индивидуальной и общественной жизни. А потом уже наступила эпоха и полной

независимости идеального человека с его окружением от тысячелетней весьма строгой и аскетической теологии. Мы хотели бы указать н а тот тип аллегории данного столетия, когда основные принципы Возрождения, вроде природы, разума, добродетели вместе с их гармонией, начинали играть прямую и буквальную роль.

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

Подобного же рода аллегорический метод употребляет Брунетто Латини и для живописания добродетели: "Тут Природа побуждает его продолжать путь; он снова скачет через непроходимый дремучий лес и достигает веселой равнины, где сидит на престоле императрица, повелевающая многими властителями и мудрыми мужами; это - Добродетель, ее дочерьми являются четыре королевы, четыре основные добродетели, замки которых они поочередно посещают" (там же, 168).

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

Глава четвертая. ОБЩИЙ РЕЗУЛЬТАТ РАССМОТРЕННОЙ ЭПОХИ

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

любоваться им, а не падать перед ним ниц, не плакать о своих грехах и не уповать при помощи их искоренения на свое вечное спасение.

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

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Глава первая. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Логика исторического развития

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

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

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

Мы начнем с того периода Ренессанса, который, кажется, у большинства

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

Свободная человеческая индивидуальность

Нас не должно удивлять то обстоятельство, что в раннем Ренессансе выдвигается на первый план свободная человеческая индивидуальность и что эта индивидуальность обычно выражена здесь весьма сильно. Уже в эстетике проторенессанса, в лоне католической ортод оксии, мы отметили постепенный и неуклонный рост философско-эстетического мышления в направлении индивидуальных характеристик. Тогдашние авторы, еще не порывая с прежним мировоззрением, - и это относится уже к Фоме - пытаются формулировать свободную инди видуальность покамест еще только в области учения о форме, максимально насыщенной и даже рассматриваемой как предмет самостоятельного эстетического любования. В XIII в. все это еще было, однако, слито с другими философскими и художественными стилями, о к оторых в свое время мы сказали достаточно. Теперь же, с начала XV в., сильная и свободная человеческая индивидуальность выступает весьма заметно и уже на достаточно крепком основании. И подобного рода свободная человеческая индивидуальность навсегда оста нется характерной для эпохи Ренессанса, хотя пониматься она будет везде по-разному, ее сила будет трактоваться весьма прихотливо, вплоть до полного бессилия, и даже ее самостоятельное субстанциальное существование тоже будет всегда неустойчивым.

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

своего дворца, что он человек, "которому по его заслугам и благодаря счастью даны все желаемые блага". "Человек, - говорит Леоне-Баттиста Альберти, - может извлечь из себя все, что пожелае т". "Природа нашего духа всеобъемлюща", - говорит Маттео Пальмьери. "Мы рождены с тем условием, - говорит Пико делла Мирандола, - что мы становимся тем, чем мы желаем быть"" (81, 37).

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

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

Однако стоит привести те рассуждения у Монье, которые специально рисуют то приволье и раздолье, которое создавали в себе и вокруг себя по крайней мере итальянские возрожденцы. Это было, конечно, весьма тяжелой иллюзией, от которой сами же возрожденцы оче нь много страдали, в которой они каялись и от которой они хотели отойти, но отход этот тоже давался им с большим трудом и, можно сказать, почти никогда не удавался полностью. "Человек живет полною и широкою жизнью, всеми порами и всеми чувствами, без тор опливости и без нервности, без усталости и без горя. Он с удовольствием встает утром, с удовольствием вдыхает аромат неба и растений, с удовольствием садится на лошадь, с удовольствием работает при свечке, с удовольствием развивает свои члены, дышит, сущ ествует в мире. Кажется, как будто он вбирает в себя при каждом дыхании двойное количество кислорода. Отнюдь не противный самому себе, он живет в мире с окружающей средой и с собой. Он считает, "что большего блаженства нет на земле, как жить счастливо".

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

никогда еще не пользовались" (81, 38 - 39).

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

Самостоятельность искусства

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

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

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

Главнейшие художники

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

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

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

Крестьянская, или, точнее сказать, пастушеская, шляпа на его голове тож е конкретизирует античную абстрактность в совершенно определенном отношении.

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

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

Менее значащей была североитальянская художественная школа. Здесь отмечается некоторое влияние северной готики. Главный представитель этой школы Мантенья (1431 - 1506) известен чеканной ясностью своих изображений, доходящей иной раз даже до сухости. В пр отивоположность этому еще одна художественная школа в Италии XV в., именно венецианская, в лице своего главного представителя Джованни Беллини (ок. 1430 - 1516) дала неувядаемые образцы тонкого и созерцательно-самодовлеющего покоя. Это искусство значител ьно восполнило собою ту эстетику раннего Ренессанса, которую мы знали до сих пор. Ведь самодовлеющее любование предметами искусства - это тоже новая черта, специфическая для Ренессанса, если сравнивать его со средневековьем. В период средневековья не нуж но было особенно глубоко и долго любоваться художественными произведениями. Это считалось даже грехом. На художественное изображение надо было молиться, а не любоваться в свободном и самодовлеющем созерцании. У Беллини же это эстетическое любование высту пает на первый план; его картины создавались так, что вызывали у зрителей именно такого рода свободное и чисто эстетическое наслаждение.

Уже этот краткий перечень школ и художников в Италии XV в. с полной очевидностью свидетельствует именно о новом и вполне свободном эстетическом чувстве и художников, и тех зрителей, на которых они рассчитывали. Более подробный обзор художественных произв едений XV в. в Италии дает огромное количество примеров именно такого нового эстетического самочувствия помолодевшего и освобожденного человека. Однако и приведенные у нас примеры достаточно говорят о новой, возрожденческой художественной практике, покам ест только о практике раннего Возрождения. Высокий Ренессанс будет несравненно сложнее и психологически запутаннее. Тот трагизм, который проступал уже в произведениях Мантеньи, у художников Высокого Ренессанса часто будет играть даже доминирующую роль вв иду разочарования в слишком беззаботном личностно-материальном понимании жизни. Но те беззаботность и привольное самочувствие, которые характерны для юной психологии раннего Ренессанса, собственно говоря, никогда не исчезнут в течение

всего Ренессанса. И в тех случаях, когда они не найдут для себя полного выхода, они все равно войдут необходимым элементом в общее жизненное самочувствие художников и зрителей, часто близкое к прямому трагизму.

Художественное мировоззрение

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

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

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

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

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

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

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

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

В дальнейшем мы как раз и убедимся в наличии этой эстетической специфики в эпоху Ренессанса. Но уже сейчас можно сказать, что именно "нервозная" и телесно данная человеческая индивидуальность, стремившаяся к своей собственной абсолютизации, хваталась сна чала за то, что более доступно. Для всякого человека, конечно, доступнее, всего сама форма вещей, поскольку этой своей формой они только и отличаются друг от друга. Но, ухватившись за форму вещей, возрожденец тут же понимал всю недостаточность подобного слишком общего подхода. Нужно было изображать вещи не сами по себе, но такими, как они являются самому человеку. При этом не нужно было особенно углубляться в эстетику чувственного восприятия, чтобы заметить, например, схождение тех линий, которые около нас кажутся параллельными, на горизонте же, наоборот, друг друга пересекают, сливаются в одной точке. Отсюда перспектива - любимейшая и необходимейшая проблема всякого возрожденца, и практика и теоретика. Далее, формальное соотношение линий, плоскостей и тел независимо от их содержания и наполнения тоже страстно любимая тема всякого мыслящего возрожденца. Отсюда такие проблемы, как проблемы гармонии, симметрии, пропорций, числовых канонов, ритма, которыми проникнуто в эпоху Ренессанса даже и само поняти е красоты. Ниже, у Альберти, мы прочтем, что высшая красота есть не что иное, как целостное соотношение частей, или гармония, что понимаемые в этом смысле красота и гармония проникнуты и образованы числом, что они - продукт Разума, божественного или чело веческого, что природа, взятая сама по себе, есть только ничего не значащий материал, а ее красота полна разума и души и в целом есть создание богов, что произведение искусства в каждом своем моменте является символом той или иной идеальной конструкции (отсюда у Альберти теория "завесы").

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

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

Подлинное платоническое учение об идеях возникло из того простого житейского наблюдения, что вода, например, замерзает и кипит, а идея воды не замерзает и не кипит и что без понимания идеи воды нельзя понять и того, что такое сама вода. Чем вода отличает ся от камня? Очевидно, не материальностью, потому что вода и камень одинаково материальны. Совершенно ясно, они отличаются друг от друга только тем, что мы каждый раз по-разному отвечаем на вопрос "что это такое?" В одном случае мы говорим, что вода есть вот это, а в другом случае что камень есть вот то, совсем другое. Следовательно, вода и камень отличаются друг от друга не материей, но разной структурой материи, разным смыслом материи, разными идеями той или другой материальной вещи. В этом виде плато низм всегда был весьма удобной теорией для обоснования разнообразных мировоззрений. Ведь можно собрать все идеи материальных вещей в одно целое - получится мир идей. Однако только в очень редких и чересчур абстрактных, чересчур метафизических философских системах этот мир идей терял свое значение порождающей модели для вещей и превращался в нечто совершенно изолированное от этих вещей, в нечто не имеющее с ними ровно никаких отношений.

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

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

Термин "идея"

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

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

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

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

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

Приведем хотя бы из дантовского "Пира" (II 5) рассуждение о девяти ангельских чинах, посредствующих между абсолютным светом и телесными созданиями. Это, конечно, чистейший неоплатонизм, переведенный при помощи Ареопагитик на язык христианского самосознан ия. Тут тоже нет слова "идея", хотя все время идет речь не о чем ином, как о бесплотных субстанциях ангелов.

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

Несколько более подробное эстетическое рассуждение с использованием термина

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

В приведенном здесь тексте из латинского комментария Марсилио Фичино к Плотину мы находим с точки зрения эстетики несколько весьма важных мыслей. Прежде всего здесь не только просто употребляется термин "идея", но говорится об идеях в уме бога и почти да же о полном тождестве идей бога с самим богом. Если это действительно так, то тут мы уже должны были бы констатировать выход за пределы неоплатонизма, поскольку с точки зрения последнего наивысшим бытием является не ум и не его идеи, а то благо, которое запредельно самому уму и не сводимо ни на какие идеи.

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

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

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

Все, что умрет, и все, что не умрет,

Лишь отблеск Мысли (Idea), коей Всемогущий

Своей Любовью бытие дает.

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

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

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

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

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

Что касается третьего текста из Альберти (Della pittura, II), то в его истолковании Э.Пановский, пожалуй, в значительной мере прав. В трактате "О живописи", в книге II, Альберти выводит превосходство живописи над другими искусствами на основании античног о мифа о Нарциссе, бросившемся в ручей, в котором он увидел свое изображение (см. 9, 2, 40). По этому поводу некоторые приводят текст из Плотина (I 6, 8), где тоже идет речь о Нарциссе, но в том смысле, что не нужно бросаться в объятия текучей действител ьности, чтобы не погибнуть подобно Нарциссу. Э.Пановский прав, замечая, что у Альберти миф о Нарциссе используется в положительном смысле, а у Плотина - в отрицательном. Однако подобного рода возражение слишком формалистично. Ведь природа в эпоху Ренесса нса, и прежде всего у самого Альберти, трактуется вовсе не как мертвый механизм, но как живое божественное тело, часто получающее у возрожденцев формулировку, весьма близкую к неоплатонизму[15 - 15 Обсуждение этих трех текстов из Альберти мы находим у Э.Пановского (см. 181, 84 - 85).].

В связи с этим само выражение "идея красоты" вовсе не является выражением средневековым, но скорее именно возрожденческим. В трактате "О живописи" (кн. III) тот же Альберти пишет, что художники должны следовать "природному образцу" и что без наблюдения п рироды "от неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные" (там же, 59). Здесь термин "идея" едва ли имеет обязательно трансцендентный смысл, и, пожалуй, дело здесь действительно не в Платоне. Однако это нис колько не мешает платонизму Альберти и без всякого термина "идея". Ниже, в специальном разделе об Альберти, мы приведем замечательный текст из трактата "О зодчестве" (IX 5), который свидетельствует одновременно и о наличии красоты в явлениях природы, и о красоте как самостоятельном царстве, или об "абсолютном и первичном начале" самой природы. Да это понятно и из общей установки возрожденческого сознания, которое хотя и выдвигало человеческую личность на первый план, но базировало ее все еще на общем не различении субъекта и объекта, как это признает и сам Э.Пановский (см. 181, 35). Может быть, термин "идея" потому мало употреблялся в период Ренессанса, что сама эта идея в основном все еще понималась онтологически и часто не было нужды выдвигать специал ьное учение об идеях как о трансцендентных сущностях. Кроме того, хорошо известен общевозрожденческий факт наличия вместе с

принципом подражания природе также и принципа выбора из нее того, что нужно для красоты. Об этом мы читаем решительно у всех возро жденцев.

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

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

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

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

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

Дж.Вазари следующим образом поясняет свою новую концепцию идеи: "А так как из этого познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунками, то и можно заключить, что рису нок этот не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создалось в идее" (там же, 87). Таким образом, по Вазари, рисунок есть не абстрактное понятие, взятое в чистом виде , без всякого материального наполнения, но и не чисто эмпирическая текучесть вещи, данная без всякого целостного оформления и без всякой фигурной выработки. Рисунок в уме человека и художника есть то и другое, взятое вместе и нераздельно. Но только конце пция эта выражена у Вазари пока еще слишком описательно и непосредственно, а у Канта она будет выражена при помощи изощренно логических приемов. Здесь характерно как то, что идея все еще сохраняет в себе свою неоплатоническую целостность и фигурность, по чему Вазари и называет ее рисунком в уме человека, так и то, что впоследствии Кант, изображая объединение рассудка и чувственности, назвал эту свою концепцию учением о схематизме понятий чистого рассудка. Под этой "схемой" Кант как раз и понимает чувстве нно разрисованное рассудочное понятие, которое в этом виде он с полным правом мог бы назвать не схемой, но рисунком. Повторяем: у Вазари дается не столько логическое конструирование, сколько непосредственное

описание схемы, или рисунка, а также "формы", или "идеи". Но как бы ни была напряжена у Канта его дуалистическая концепция и как бы рассудок ни трактовался у него только субъективистски, тем не менее сходство обеих концепций, у Вазари и у Канта, доходит до полного тождества. Это не Ренессанс, но пад ение Ренессанса, пророчествующее о дальнейшем и всеобщем для новой Европы субъект-объектном дуализме. Но то, что подобного рода теории хронологически были свойственны еще и векам Ренессанса, этого отрицать никак нельзя.

В непосредственной интерпретации подобного рода текстов Э.Пановский, вероятно, прав. Однако это вовсе не может быть отрицанием платонизма в эстетике раннего и Высокого Ренессанса. Имманентно-субъективное понимание идеи имело для себя место и в античности , и в средние века, но ни там ни здесь оно не свидетельствовало о полном отсутствии платонизма. Налично оно и в эпоху Ренессанса. И это тоже нисколько не говорит об отсутствии здесь платонической эстетики. Нельзя отвергать эстетический платонизм на том, например, основании, что Марсилио Фичино является не эстетиком, а богословом. Это неправильно потому, что эстетика и богословие на стадии Фичино никак не различались между собою. Точно так же и приведенное учение Вазари об эстетических идеях вовсе не про тиворечит платонизму, а только берет из него субъект-объектное отношение, игнорируя внутренно-онтологическое происхождение и субъекта и объекта.

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

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

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

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

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

В своей книге об эстетике перспективы Т.Ведеполь рассматривает не техническую, а эстетическую сущность перспективы (см. 201). Почти не касается он и исторической стороны проблемы. Искусствоведческий разбор нескольких произведений ренессансной живописи вот все, что говорится здесь об эпохе возникновения перспективы в живописи, причем так, как если бы не было долгой и сложной борьбы за ее утверждение. Согласно изложению Т.Ведеполя, такие произведения Высокого Ренессанса, как "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи, "Афинская школа" и "Изгнание Гелиодора" Рафаэля, представляют собою уже полнейшее и совершенное осуществление принципов современной перспективы. С другой стороны, сравнивая, например, "Благовещение" Тициана с работой живописца прошлого века Скарби ны "Заход солнца", Ведеполь отмечает неспособность Тициана воспользоваться косой перспективой, после того как он отказался от прямой, более простой и примитивной.

Проведенный Ведеполем подробный анализ произведений художников Ренессанса

показывает, что в весьма многочисленных случаях перспектива трактовалась здесь чрезвычайно сложно, с частыми отступлениями от нормы, например с несовпадением точки зрения и точки с хождения ортогональных линий, с несимметричностью вида спереди и т.д.

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

Шаг за шагом перспектива утверждается в эпоху Ренессанса у Лоренцетти ("Благовещение", 1344), Брунеллески (1377 - 1446), Паоло Учелло (1396 1475), Мазаччо (1401 - 1428), Мантеньи (1431 - 1506), Пьеро делла Франческа (1420 - 1492), Фра Филиппо Липпи (14 06 - 1469). Единая точка схождения распространяется на все пространство картины, хотя художники пользуются пока еще лишь прямым изображением, а косое построение перспективы им практически неизвестно. По наблюдению Ведеполя, точка схождения часто использу ется для того, чтобы подчеркнуть главную идею картины; так, в "Афинской школе" Рафаэля она находится между двумя главными фигурами. Однако у того же Рафаэля есть картины, где точка схождения падает на совершенно незначащее место картины.

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

Свою книгу Ведеполь заключает следующим оптимистическим убеждением относительно перспективы: "Теория призвана унавозить почву, из которой вырастает семя чувства. Знание должно высвободить энергию для достижения высших целей. Выучившийся должен погрузитьс я в подсознательное, откуда фантазия извлечет все необходимое для творчества. Рассудок строит подмостки, на которых разыгрывает свои игры чувство. Лишь закон может освободить нас" (там же, 81).

"Перспектива - это латинское слово, обозначает просматривание", - пишет А.Дюрер. Пановский находит это выражение по существу правильным: о перспективе можно говорить там и только там, где не только отдельные объекты, например дома и мебель, изображены в "сокращении", но где цельная картина - если процитировать выражение другого теоретика Ренессанса, Л.Б.Альберти, - превращается как бы в "окно", через которое мы должны считать себя глядящими в пространство. Материальная поверхность изображения отрицается здесь как таковая благодаря "правильному" геометрическому конструированию очертаний (182, 258 - 330). "Это "правильная" геометрическая конструкция, - пишет Пановский, - которая была открыта в Возрождении и, претерпев впоследствии технические усовершенст вования и упрощения, оставалась тем не менее до эпохи Дезарге непонятной в своих предпосылках и целях, наиболее простым образом поддается пониманию так: я представляю себе, - согласно приведенному выше образу окна, - картину в качестве ровного разреза че рез так называемую "пирамиду зрения", которая возникает благодаря тому, что я пользуюсь центром зрения как точкой и связываю его с отдельными характерными пунктами рисуемого пространственного изображения. Поскольку относительное положение этих "зрительны х лучей" основополагающе для видимого расположения соответствующих пунктов зрительного образа, то мне требуется нарисовать всю систему лишь в основных горизонтальных и вертикальных чертах, чтобы установить появляющуюся на плоскости сечения фигуру: горизо нтальная разметка дает мне отрезки в ширину, вертикальная разметка - отрезки в высоту, и мне приходится лишь совместить эти отрезки на третьем рисунке, чтобы получить искомую перспективную проекцию" (там же, 258 - 259).

С точки зрения Э.Пановского, обеспечивая построение вполне рационального, т.е. бесконечного, постоянного и гомогенного пространства, описанная "центральная перспектива" молчаливо опирается на две существенные предпосылки: во-первых, на то, что смотрит од ин, и притом неподвижный, глаз, и, во-вторых, на то, что плоское сечение через пирамиду зрения должно считаться адекватной передачей нашего зрительного образа. Обе эти предпосылки решительным образом абстрагируются от действительности, потому что психофи зиологическое

пространство никоим образом не бесконечно, не постоянно и не гомогенно (см. там же, 260). В пространстве перспективы отрицается различие между передним и задним, правым и левым, телом и промежутком между телами, ввиду того что любые части и зображаемого пространства подчиняются одному и тому же закону; происходит отвлечение от того факта, что мы смотрим не одним, и притом фиксированным, а двумя постоянно движущимися глазами, благодаря чему "поле зрения" приобретает сфероидный облик; не учит ывается огромная разница между психологически обусловленным "зрительным образом", в каком зримый мир является нашему сознанию, и механически обусловленным "образом на сетчатке глаза", который отпечатляется в нашем физическом органе зрения. Глубокая, необ ходимая для взаимодействия между зрением и осязанием "константная тенденция" нашего сознания приписывает видимым вещам определенную величину и форму, не зависящую от их физического соотношения на сетчатке глаза. Наконец, перспектива минует то весьма важн ое обстоятельство, что даже и на сетчатке глаза формы проецируются не на ровное, а на вогнутое округлое пространство (см. там же, 261).

Уже в первой половине XVII в. немецкий филолог и математик В.Шикхардт упрекал художников в том, что они, рисуя свои перспективные изображения, не замечают, что любая, даже самая прямая, линия "вовсе не идет прямо перед зрачком". Подобным же образом Кепле р замечал, что объективно прямой хвост кометы или путь метеора может быть воспринят как кривая, причем, что наиболее интересно, Кеплеру было вполне ясно, что именно привычка к перспективе заставляла его вначале не замечать или отрицать эти искривления зр ения. И именно привычка к перспективе привела к тому, что современные люди менее всего способны заметить подобные искривления линий ввиду проекции зрительных изображений не на плоскость, а на шарообразную поверхность сетчатки (см. 182, 263).

Наоборот, античные оптики, как утверждает Э.Пановский, хорошо знали феномен искривления и иногда прибегали к сознательной непрямизне некоторых архитектурных линий как раз для того, чтобы они выглядели прямыми.

Евклид замечает (теоремы 9 и 22), что прямые углы, будучи рассмотрены издали, кажутся круглыми; о подобной же ошибке зрения говорится в "Проблемах" Аристотеля (XV 6) и у Диогена Лаэрция (IX 89). Витрувий (III 4, 5) советует "выравнивать" стилобат "так, ч тобы у него в середине было добавление при помощи непарных уступов; ибо, если его выводить по уровню, он будет казаться глазу вогнутым". "Чем выше поднимается взор, - говорит Витрувий далее (III 5, 9), - тем труднее проникать ему сквозь толщу воздуха; от этого, расплываясь в высоте и лишаясь силы, он теряет способность правильного ощущения модульных отношений. Поэтому всегда надо делать некоторые добавления к отдельным членам при расчете их соразмерности, чтобы они казались надлежащих величин, когда зда ния расположены на возвышенных местах или сами по себе имеют достаточно колоссальные размеры".

У Витрувия же Пановский находит единственные сохранившиеся свидетельства того, что античность обладала математически-конструктивной теорией перспективы: это - I 2, 2 ("скенография есть рисунок фасада и уходящих вглубь сторон путем сведения всех линий к ц ентру, намеченному циркулем"). "Впервые в Афинах, в то время когда Эсхил ставил трагедию, Агафарх устроил сцену и оставил ее описание. Побуждаемые этим, Демокрит и Анаксагор написали по тому же вопросу, каким образом по установлении в определенном месте центра сведенные к нему линии должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей, чтобы определенные образы от определенной вещи создавали на театральной декорации вид зданий и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, каза лось бы одно уходящим, другое выдающимся" (VII Prooem.). Однако из этих мест еще трудно вывести, какою же была в точном смысле слова античная перспектива.

У Гемина определение "скенографии" ориентируется в основном на несовпадение между действительным и кажущимся (см. 182, 302). "Скенографический отдел оптики исследует, как надлежит рисовать образы построек. В самом деле, поскольку вещи не кажутся такими в точности, каковы они есть, [художники] следят не за тем, чтобы выявить реальные (hypoceimenoys) сочетания (rhythmous), но должны создавать их такими, какими они будут казаться. И цель архитектора - создать произведение гармоничное (eurhythmon) для зрите льного впечатления (pros phantasian) и, насколько возможно, отыскать способы компенсации (alexemata) ошибок зрения, не для действительного соответствия или гармонии, но в отношении того, что предстает глазу".

Суть античной перспективы (Пановский основывается здесь на вышеприведенных

текстах) заключалась в гармоничном сочетании друг с другом изображаемых телесных предметов без учета пространственного единства изображения. Отсюда специфическая неустойчивость и непоследовательность изображения пространственных соотношений. "Промежутки в глубину чувствуются, но их невозможно выразить посредством определенного "коэффициента"; укороченные прямоугольные линии сходятся, но они никогда не сходятся в едином горизонте, не говоря уже о едином центре; размеры по общему правилу уменьшаются к заднему плану, но это уменьшение никогда не постоянное, и оно всегда прерывается "выпадающими из масштаба" фигурами. Изменения, которым подвергаются форма и краска тел в зависимости от дистанции, изображаются со столь виртуозной смелостью, что стиль подобных рисунков можно рассматривать как предвестие или даже как явление, параллельное современному импрессионизму" (там же, 269).

Пространство античной живописи Пановский называет агрегатным, а пространство современной - системным (причем системным он считает также и пространство современной импрессионистической живописи, потому что в конце концов оно все же опирается для него на п ерспективу, несмотря на указанную античную аналогию). "Античность, в силу отсутствия всеохватывающего пространственного единства, должна расплачиваться за каждое подчеркивание пространственности умалением принципа телесности..; мир античного искусства, п оскольку в нем отказываются от передачи межтелесного пространства, предстает в сравнении с современным как более прочный и гармонический; но как только мы начинаем включать в изображение пространство, т.е. прежде всего в ландшафтных изображениях, этот ми р становится странно-нереальным, противоречивым, сонно-колеблющимся" (там же, 270). Античные живописцы строили свои изображения, исходя не из некоей внеположной точки схождения, но вокруг центра проекции, находящегося в самой картине и представляющего на блюдающий глаз, "в то время как современное построение пространства - из точки схождения (перспективное), и это огромное достижение, за которое недаром с такой страстью шла борьба, однозначно изменяет все поперечные, глубинные и вертикальные промежутки в константном соотношении, обеспечивая тем самым за каждым предметом неизменные размеры и положение по отношению к глазу" (там же, 267 - 268).

Можно возразить, что все это - чистая геометрия, не имеющая никакого отношения к художественным достоинствам произведения. Однако, замечает Э.Пановский, хотя перспектива никоим образом не является моментом достоинства произведения, она является моментом его стиля, и больше того, ее, вслед за Э.Кассирером, можно назвать "символической формой", посредством которой "некоторое духовное смысловое содержание привязывается к конкретному чувственному знаку и внутренне усваивается этому знаку" (там же, 268). И в этом смысле обладает художественной значимостью не только вопрос о том, имеют ли те или иные эпохи искусства перспективу, но и вопрос о том, какую перспективу они имеют.

Классическое античное искусство, по выражению Пановского, было чисто телесным искусством, признававщим в качестве художественной действительности не только зримую, но и ощутимую, осязаемую, материально-трехмерную, а тем самым всегда некоторым образом ант ропологизированную предметность. Элементы изображения сводились не живописно в пространственное единство, но тектонически или пластически - в групповую цельность, обладающую не пространственным единством, но единством изображаемого тела или группы тел. Ц елое мира в античности всегда оставалось прерывистым, ориентированным на телесную оформленность.

Художественно-историческая миссия средневековья, этого промежуточного времени, эпохи кажущегося возвращения к "примитивным" формам, заключалась в том, чтобы возвести античную множественность к действительному единству; оно достигло этой цели парадоксальн ым образом, путем расчленения данности, т.е. путем приведения в окостенелость и изолированность отдельных предметов изображения, которые ранее были объединены телесно-мимической и пространственно-перспективной связью. Появляется новое и более внутреннее единство, все сплетается в некую нематериальную, однако сплошную ткань, единство которой сообщает ритмическое чередование цвета и золота или, в рельефной пластике, ритмическая смена света и тени. Возникает единый, но мерцающе-колеблющийся мир, единственн ым средством закрепить и систематизировать который оказывается линия. Окончательное созревание романского стиля в середине XII в. знаменует, наконец, полный отход от античной перспективы; всякая иллюзия реального пространства изгоняется теперь из живопис и, форму которой сообщает лишь линия и двухмерная поверхность. В романском стиле "линия есть только лишь линия, т.е. своего рода графическое выразительное средство, смысл которого в том, чтобы служить границей и

орнаментом для поверхностей; а поверхности со своей стороны суть только поверхности, которые уже ни в малейшей мере не служат указанием, даже самым смутным, на нематериальную пространственность, но являются безусловно двухмерной поверхностью материального носителя картины" (182, 274).

Но именно потому, что романская живопись в равной мере сводит и тела и пространство до простой поверхности, она утверждает их гомогенность, превращая оптическое единство в устойчивое и субстанциальное. Отныне тела навсегда связаны с пространством. "Совре менная" перспектива начинается при столкновении нордически-готического чувства пространства с архитектурными и ландшафтными формами византийской живописи. Этот синтез готического с византийским осуществляют два великих художника, Джотто и Дуччо, положивш ие начало современному перспективистскому восприятию пространства. Происходит переворот в формальной оценке поверхности изображения: это уже не стена или доска, на которую наносятся формы отдельных вещей и фигур, а прозрачная плоскость, сквозь которую мы как бы заглядываем в некое ограниченное пространство, что несколько противоречиво, потому что в действительности вещи находятся не внутри пространства картины, а перед ним.

В 1344 г. художник Амброджио Лоренцетти создает "Благовещенье", которое замечательно тем, что здесь все ортогональные линии, т.е. идущие в глубину под прямым углом к плоскости картины, с математической точностью сходятся в одной точке. Эта точка схождени я в качестве образа бесконечно удаленной точки слияния всех линий, ведущих в глубину, есть как бы конкретный символ самой бесконечности. Фон картины здесь уже не задняя стенка замкнутого пространства, как у Джотто, а лента пространства, по отстоянию на к оторой можно определять расстояния до изображенных на картине отдельных тел (см. там же, 279). Каменный настил пола в виде шахматной доски, использовавшийся еще в византийских мозаиках, может теперь служить точным указателем расстояний, как занятых телам и, так и не занятых ими, причем, считая эти квадраты, можно с точностью в числах выразить и расстояния; они выступают здесь как прототип будущей системы координат.

Однако до второй половины XV в. геометрическая перспектива еще неполна: она соблюдается лишь для ортогональных линий, проходящих в центре картины, и часто не соблюдается в отношении краевых ортогональных линий. Это означает, с одной стороны, что понятие бесконечности находится еще в становлении, а с другой стороны, что, хотя пространство уже воспринималось как единство, его разметка все же вторична по сравнению с расположением изображенных тел. Лишь к концу XVI в. осознается как непреложное правило, что "пространство предшествует изображенным в этом пространстве телам и поэтому его надлежит размечать на рисунке в первую очередь" (там же, 281).

Как замечает Э.Пановский, северные художники, хотя и следовали, конечно, методике итальянского искусства XIV в., достигли "правильного" конструирования (в смысле перспективы) эмпирически, тогда как итальянское Возрождение призвало на помощь математическу ю теорию. Создателями ее были Брунеллески, Мазаччо, Альберти, для которого "картина есть плоское сечение через пирамиду зрения", и позже - Пьеро делла Франческа в своем трактате "Перспектива живописи". Ренессансу удалось полностью математически рационали зировать пространство, которому уже ранее было придано единство.

Так завершился великий переход от агрегатного пространства к системному пространству. Однако это достижение в области перспективы, напоминает Пановский, явилось лишь конкретным выражением того, что одновременно было достигнуто в области гносеологии и нат урфилософии. Именно в это время совершился решительный и явный отход от аристотелевского мировоззрения и вместо представления о замкнутом космосе, устроенном вокруг середины - Земли как абсолютного центра, возникло понятие о бесконечности, существующей н е только как божественный первообраз, но и как эмпирически-природная реальность. Образ Вселенной детеологизируется, пространство Вселенной становится "непрерывным количеством, состоящим из трех физических измерений, по природе существующим прежде всех те л и до всех тел, безразлично приемлющим все" (там же, 286).

Теперь нам странно вспомнить, что Леонардо называл перспективу "кормилом и уздой живописи" и что художник Паоло Учелло, как об этом сказано у Вазари, на увещания своей жены ложиться наконец спать отвечал стереотипной фразой: "Однако сколь сладостна эта п ерспектива!" Нужно представить себе, говорит Пановский, что

означало в эпоху Ренессанса это достижение. Дело было не только в том, что живопись возвышалась до статуса науки. "Субъективное зрительное впечатление было рационализировано настолько, что именн о оно стало основой для построения устойчивого и все же во вполне современном смысле "бесконечного" мира опыта (функцию ренессансной перспективы можно было бы сравнить с функцией критицизма, а эллинистически-римской перспективы - с функцией скептицизма), - был достигнут переход психофизиологического пространства в математическое, иными словами: объективация субъективного" (182, 287).

Но как только перспектива перестала быть технически-математической проблемой, она во все большей мере начала превращаться в художественную проблему. "По своей природе она - обоюдоострое оружие: она предоставляет телам место для пластического развертывани я и мимического движения - но она создает также и для света возможность разлиться в пространстве и художественно растворить тела; она создает дистанцию между человеком и вещью, но она же и снова снимает эту дистанцию, поскольку в известной мере включает в зрение человека предстоящий перед ним в самостоятельном существовании вещный мир; она предписывает художественному явлению постоянные и, больше того, математически точные правила, но, с другой стороны, она ставит его в зависимость от человека, и больше того, от индивидуума, поскольку эти правила связаны с психофизической обусловленностью зрительного впечатления" (там же, 287). Поэтому, продолжает Пановский, историю перспективы можно с одинаковым правом рассматривать и как триумф дистанцирующего и объе ктивирующего чувства действительности, как упрочение и систематизацию внешнего мира и как расширение сферы я.

Перспектива затрагивает, таким образом, столь важные проблемы, как отношение произвола и нормы, индивидуализма и коллективизма, иррациональности и рационализма; и ясно, что в разных странах эти проблемы решались по-разному. Итальянский Ренессанс восприня л перспективу с точки зрения открывавшегося в ней объективизма, Север интерпретировал ее в субъективистском смысле. Проблемы "ближнего пространства", "косого пространства", "пространства в высоту", которые ставились и с успехом разрешались немецкими худо жниками, в частности А.Дюрером, и великими голландцами XVII в., свидетельствуют как раз о восприятии пространственности художественного изображения как определяющейся субъектом. И как ни парадоксально, это вполне параллельно совершавшемуся в то время в ф илософии (у Декарта и, в смысле теории перспективы, у Дезарге) очищению пространства как мировоззренческого представления от всех субъективистских примесей.

Претензии к перспективистскому восприятию пространства выставляются с двух противоположных точек зрения. Древний Восток, классическая древность (в частности, Платон), средневековье и такие несколько архаизирующие живописцы, как Боттичелли, отвергали перс пективу потому, что она вносит в мир, находящийся вне и выше субъекта, индивидуалистический и случайный момент. Наоборот современный экспрессионизм избегает ее как раз потому, что она закрепляет объективность трехмерного пространства, отвергаемого модерн истской живописью в ее утверждении индивидуальной образотворческой воли. Обе эти противоположные оценки справедливы; дело в том, что перспектива математизирует зрительное пространство, но последнее всегда остается эмпирическим зрительным пространством. П ерспектива есть некий объективный порядок, но это порядок зрительного феномена.

Благодаря этому своеобразному перенесению художественной предметности в сферу феноменального, заключает Пановский, перспективизм в религиозном искусстве исключает сферу магического, где художественное произведение само по себе чудотворно, и сферу догмати чески-сммволического, где художественное произведение свидетельствует о чуде или предвещает его. Но зато перспектива раскрывает как нечто совершенно новое сферу визионерства, в которой чудо становится непосредственным переживанием наблюдателя, поскольку сверхъестественные события как бы врываются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пространство и как раз благодаря этому делают сверхъестественное в собственном смысле интимным. Перспектива раскрывает также сферу психологического в самом в ысоком смысле, внутри которой чудо существует отныне в душе изображенного в художественном произведении человека. Перспективное восприятие пространства, превращая oysia (сущность) в phainomenon (явление), по-видимому, сводит божественное до простого соде ржания человеческого сознания; но зато, и наоборот, оно расширяет человеческое сознание до вместилища божественного. "Поэтому не случайно, что это перспективное восприятие пространства в ходе художественного развития осуществилось дважды:

однажды как зна мение конца, когда распадалась античная теократия, и другой раз как знамение начала, когда возникла современная антропократия" (182, 291).

Глава третья. НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ КАНУН ЭСТЕТИКИ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПЕРВЫЕ ЕГО ПРЕДСТАВИТЕЛИ

Ченнино Ченнини

К самому концу XIV в. относится трактат итальянского живописца Ченнино Ченнини (род. ок. 1370), содержащий по преимуществу разного рода технические указания для живописцев, характерные, вероятно, вообще для позднейшей средневековой и ранней возрожденческ ой практики художественных мастерских. Но вместе с тем в данном трактате уже раздается твердый голос, предвещающий наступление Ренессанса в собственном смысле слова.

Опираясь в самом начале трактата на христианскую священную историю (с упоминанием бога, Девы Марии, Иоанна Крестителя, Франциска и всех святых мужей и жен), Ченнини тут же говорит об индивидуальности художника, о необходимости для него систематического т руда и выучки, о природном влечении и любви к искусству у художника. Живопись прямо объявляется некоторого рода наукой, и даже самой важной. Проповедуется необходимость фантазии для художника, но на основании лучших образцов живописи, которые нужно наблю дать и в церкви при подробном рассматривании церковной иконописи. Рекомендуется предпочитать картины природы. Не отсутствует и рассуждение о точном количественном каноне отдельных частей человеческого тела, изображаемого на картине. В качестве образца дл я живописи берется мужчина, а о женщине не говорится ни слова. Но когда речь заходит конкретно о живописных приемах, то известная специфика признается и за изображениями женщин (см. 114).

В результате необходимо сказать, что только слабая разработанность художественной проблематики мешает нам причислить Ченнини непосредственно к представителям раннего Ренессанса. Все указанные выше проблемы намечены у Ченнини в самой общей форме, и ранний Ренессанс будет их только разрабатывать. Там подробно и выяснится, что такое научность живописи, что такое природа как образец для живописи, что такое художественная фантазия и т.д. Творчество Ченнини только канун.

Лоренцо Гиберти, Пьеро делла Франческа, Антонио Аверлино Филарете

Все эти художники и теоретики относятся к периоду раннего Ренессанса и действуют в конце XIV и первой половине XV в. Их мы не будем излагать подробно, поскольку такого рода изложение потребовало бы слишком больших усилий, не входящих в план настоящей раб оты по эстетике Ренессанса.

Известный итальянский скульптор первой половины XV в. Л.Гиберти (ок. 1381 - 1455) мог быть для нас весьма интересен в качестве представителя эстетики раннего Ренессанса. Дошедшие до нас в плохом состоянии его "Комментарии" касаются истории античного и ит альянского искусства (кстати сказать, с Джотто во главе) и включают в себя его автобиографию. Что касается чисто теоретических взглядов Гиберти, составляющих третью книгу его "Комментариев", то в тексте заметно использование таких средневековых философов , как Авиценна, Аверроэс, Роджер Бэкон, Вителo и другие. Эту часть "Комментариев" Гиберти трудно читать и трудно переводить. Из Гиберти мы упомянем только типично ранневозрожденческое учение о перспективе и пропорциях. Как мы уже видели, для Ренессанса э то ни в каком случае не является чем-то случайным, а, наоборот, максимально существенным.

Пьеро делла Франческа, крупнейший итальянский живописец, интересен для истории эстетики своим трактатом "О живописной перспективе" (вторая половина XV в.). Трактат свидетельствует о чрезвычайной тщательности тогдашних художников и теоретиков в области пр остранственных исчислений живописных фигур[16 - 16 Некоторое представление о воззрениях этого автора на живописную перспективу можно получить по отрывку, переведенному А.А.Губером в издании "Мастера искусства об искусстве" (см. 76, 74 - 80).].

Антонио Аверлино Филарете (ок. 1400 - ок. 1469), скульптор и архитектор, еще не вполне порвавший с готической традицией, написал интереснейший "Трактат об архитектуре" (1460 - 1463), включающий в себя также и рассуждения о живописи.

Для трактата характер но уже одно такое суждение: "Число всегда весьма необходимо, и без этого числа нельзя действовать, так же как без порядка". Можно отметить кропотливые наблюдения этого автора над функциями перспективы и подробную характеристику цвета для пользования им в живописи (см. 76, 83 - 92).

Глава четвертая. РАСЦВЕТ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

Завершителем первого этапа Ренессанса в собственном смысле слова может считаться итальянский художник Леон Баттиста Альберти (1404 - 1472). Ему принадлежит большое сочинение "О зодчестве" (1452, напечатано в 1485), трактат "О живописи" (1435/36) и неболь шое сочинение "О статуе" (1464). Ввиду обширности всех этих текстов на них можно легче всего обозреть главные особенности эстетики раннего Ренессанса в Италии (см. 9).

Хотя высказывания самого Альберти о сущности прекрасного не носят систематического характера, мы можем составить определенное представление об эстетических воззрениях этого автора. Говоря о трудности постижения того, что представляет собою прекрасное, Ал ьберти между тем вовсе не отказывается говорить о "началах"[17 - 17 И.Бен прямо считает возможным говорить о философии искусства у Альберти, о чем можно судить хотя бы по названию ее работы: "Leon-Battista Alberti als Kunstphilosof" (126). Хотя Альберти и не занимался философией искусства, все же с мнением В.П.Зубова об "эстетическом агностицизме" Альберти (см. 9, 2, 255) никак нельзя согласиться.].

Проблемы красоты и гармонии наиболее подробно Альберти раскрывает в шестой и десятой книгах "Десяти книг о зодчестве", а также делает некоторые замечания об этом и в других трактатах. Не меньшего внимания заслуживают замечания Альберти, которые хотя и не относятся непосредственно к понятию прекрасного, но помогают более определенно представить характер эстетических воззрений Альберти. Таковы его замечания о значении модели для архитектора и так называемой завесе для живописца.

Сущность прекрасного

Сначала мы рассмотрим некоторые основные высказывания Альберти о природе и сущности прекрасного.

Красота для Альберти является чем-то непосредственно данным восприятию равно ученого или неученого человека (О зодч., II 1). Даже разъяснить различие между красотой и украшением труднее, чем почувствовать его, "понять чувством" (VI 2). Альберти считает, что судить о красоте позволяет некоторое "врожденное душам знание" (IX 5): "В самом деле, в формах и фигурах зданий бывает нечто столь превосходное и совершенное, что поднимает дух и чувствуется нами сразу же. Я думаю, краса, достоинство, изящество и том у подобное - такие свойства, что, если отнять, убавить или изменить в них что-либо, они тотчас же испаряются и гибнут" (там же). В вещах от природы есть нечто "превосходное и совершенное, нечто волнующее дух... Более всего глаза жадны до красоты и гармон ии, в искании их они наиболее упорны и наиболее настойчивы" (там же, 8). Но хотя у природы "нет большей заботы, чтобы все произведенное ею было вполне совершенно" (там же, 5), между тем в природе встречаются вещи безобразные, и прекрасное целое в природе - немалая редкость. Поэтому живописец, например, должен изучать каждую часть изображаемого в отдельности и искать наиболее совершенные части в разных предметах. Художник не "удовольствуется только передачей сходства всех частей, но позаботится и о том, чтобы придать им красоту. Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты" (О живоп., 3). Здесь мы подошли к другому моменту, на котором Альберти заостряет внимание.

Хотя совершенное в вещах и присутствует от природы, но в природе редко встречаются прекрасные вещи. И все же, именно изучая и наблюдая природу, художник находит в ней достойное подражания. Критерием отыскания прекрасного в природе служит человеческий раз ум. Здесь появляется новый момент: художник не должен полагаться на мнение, но должен доверять традициям и изучать правила, открытые и накопленные многими поколениями предшественников. Следование "испытанному обычаю сведущих людей" (О зодч., 1 9) ведет к успеху при исполнении задуманного. К тому же и между людьми есть определенная разница, так что мы можем и усомниться, так ли непосредственно дается красота чувствам. Альберти говорит: "Ничто так не отличает одного человека от другого, как то, чем он бол

ее всего разнится от животного: разум и знание высших искусств" (IV 1). И далее - о прекрасном в вещах: "То, что нравится в вещах прекрасных и украшенных, проистекает либо от замысла и понятия ума, либо от руки мастера, либо присуще им от природы. Дело у ма выбор, разделение, размещение и тому подобное, что придает сооружению достоинство. Дело рук - складывание, прикладывание, отнятие, отесывание, шлифовка и тому подобное, что сообщает сооружению прелесть. От природы присущими будут тяжесть, плотность, чистота, долговечность и подобное, что делает сооружения достойными удивления" (IV 4). Здесь природа у Альберти значит нечто совсем иное, чем раньше. Сравним и следующее высказывание: "Мы знаем, что здание есть своего рода тело, которое, как и другие те ла, состоит из очертаний и материи, причем первые создаются умом, а вторая берется из природы" (О зодч., предисл.).

Таким образом, мы можем говорить о двоякой природе. Пассивная, претерпевающая - это та природа, из которой берется "материя", затем оформляемая умом, мыслью и рукой художника. И есть другая, активная природа, которая может быть познана в своих законах (а они для Альберти, безусловно, объективны и всеобщи), по которым и строится мир прекрасных и гармоничных вещей, по которым оформляется материя. Благодаря чувству этой природы, врожденному душе, мы воспринимаем гармоничность (IX 7).

Все подобного рода рассуждения Альберти чрезвычайно важны для возрожденческого понимания природы. Часто в изложениях этой эпохи приходится встречать весьма плоское и вульгарное понимание природы, которое начисто противопоставляется прежней, якобы чисто с пекулятивной эстетике и сводится всего-навсего на механизм физических явлений. Весь Ренессанс есть решительное опровержение такого вульгарного реализма. Как видим, для Альберти природа только материал, а все ее оформление исходит из божественного или чел овеческого духа, в котором красота является врожденным понятием, в то время как природа, взятая сама по себе, не содержит никакой красоты. Можно говорить о гораздо меньшей спиритуализации красоты в эпоху Ренессанса, но сводить ее целиком на внешнее ощуще ние механизма природы совершенно невозможно. Если всерьез принять во внимание это замечание, станет понятным, почему эстетика Ренессанса даже в области природы является не чем иным, как своеобразным платонизмом и даже неоплатонизмом. Это касается также и основной эстетической категории Ренессанса, а именно гармонии.

Гармония

Понятие гармонии занимает у Альберти чрезвычайно важное место. Нам оно тем более интересно, что "гармония есть источник всякой прелести и красы" (там же, гл. 51). Альберти рассуждает следующим образом: "Ведь назначение и цель гармонии - упорядочить части , вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту. Вот отчего бывает, что, когда гармоничное, путем ли зрения, или слуха, или как-нибудь иначе, предстанет перед душою, мы ег о чувствуем сразу. Ведь от природы мы стремимся к лучшему и к лучшему льнем с наслаждением. И не столько во всем теле в целом или в его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И для нее есть обширнейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соизмеряется законом гармонии. ...Без нее распадается высшее согласие частей.

...Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, т.е. абсолютное и первичное начало природы" (IX 5).

В этом обстоятельном и обширном определении нам важно выделить ряд моментов:

1) гармония есть абсолютное и первичное начало природы, причем живет гармония в самой себе и в своей природе и именно благодаря этому оказывается сопричастницей души и разума;

2) можно сказать, что гармония есть некоторая наиболее общая объективная закономерность, по которой соединяются и согласуются в высшем согласии части предметов. Но гармония не есть само это согласование. Она есть некоторая потенция, неисчерпаемая и перви чная;

3) актуализацией гармонии является красота. Красота есть действительность гармонической природы, поэтому она столько же в вещах, сколько и в разуме.

Красота как гармония

Исходя из этого определения, мы можем обратиться к рассмотрению самой красоты. Теперь нам ясно, что, согласно Альберти, красота может быть и непосредственно данной созерцанию, поскольку она всегда есть некоторая действительность, но в то же время красота может быть действительностью только благодаря присутствию разума познающего законы гармонии. Поэтому и сама красота должна быть воплощением законов гармонии, т.е. некоторым правилом по которому возможно оформление материи.

И.Бен находит определения красоты у Альберти (в главе "Понятие красоты"): 1) красота есть некоторое объединение контрастов (О зодч., I 9); 2) красота есть "некое согласие и созвучие частей в том частями чего они являются" (IX 5); 3) красота есть строгая, соразмерная гармония всех частей (VI 2); 4) красота есть нечто "присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно" (VI 2) (цит. по: 126. 21 - 27). При этом относительно гармонии делается замечание, что она является вс еоформляющим началом, принадлежащим разуму, стоит выше красоты, "содержит ее в себе. То, что присутствует "во всем теле", но не локализуется, а находится "в себе", что мы назовем вместе с Плотином и поздними идеалистами идеальным" (там же 23).

Принцип модели

Теперь нам необходимо обратиться к рассуждениям Альберти о модели. Прежде только заметим, что Альберти помимо различения гармонии и красоты говорит и о различии красоты и украшения: "...украшение есть как бы некий вторичный свет красоты или, так сказать, ее дополнение. Ведь... красота, как нечто присущее и прирожденное телу разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного" (VI 2).

Так вот, когда Альберти рекомендует архитектору не ограничиваться чертежом, а делать модели, он замечает: "Никак не считаю возможным умолчать о весьма важном, что делать модели раскрашенные и, так сказать, разрумяненные приманками живописи не есть дело т ого архитектора, который хочет поучать своим произведением... Поэтому я не советовал бы, чтобы модели отделывались чересчур старательно, гладко и блестяще, но скромно и просто и чтобы ты хвалил в них дарование изобретателя, а не руку ремесленника". Модел и нужно изучать "наедине и вместе с другими и вновь и вновь их пересматривать, чтобы в сооружении не было даже малейшего, о чем бы ты не знал, что оно такое, каково оно и для чего предназначается" (II 1).

Это рассуждение о модели с учетом замечания о различии красоты и украшения, которое "может исправить" недостатки или излишки (VI 3), очень важно в следующем отношении. Ведь модель, с одной стороны, есть выражение и осуществление некоторого замысла архите ктора, есть реализация "плана, задуманного в уме, образуемого линиями и углами и выполняемого духом и умом совершенным" (I 1). В.П.Зубов справедливо замечает по поводу этого места, что у Альберти "даже формулы и термины отвлеченной философии насыщаются к онкретным практическим смыслом", что "бестелесные очертания" у Альберти "математически проработанный проект" (9, 2, 278). Но нас здесь интересует как раз не формула и не терминология, а та конструкция сознания, которая свидетельствует о специфике подхо да Альберти к самой проблеме отыскания и воплощения красоты, прекрасного в вещах.

Метод "завесы"

Точно такой же смысл имеет и наше обращение к методу "завесы" Альберти. В.П.Зубов всячески старается преуменьшить элементы платонизма у Альберти. Ценными являются его замечания о том, что Альберти знакомился с Платоном в основном (но не только) по Цицеро ну; верно, что влияние Платона фантастично "см. там же. 632) но вместе с тем замалчивается определение гармонии как "абсолютного и первичного начала природы". Между тем, именно опираясь на это определение, учитывая логическую структуру метода модели и "з авесы" и характер соотношения красоты и гармонии, мы можем правильно судить о понятии прекрасного у Альберти. Таким образом, элементы неоплатонизма даже у деловитого и

практического возрожденца Альберти, несомненно, играют первейшую роль. Мы уже не говор им о том, что Альберти был посетителем и сотоварищем неоплатоников Флорентийской академии.

С другой стороны, модель сама есть некоторый план, образец, некоторое задание и определенный закон, ориентируясь на который мы можем построить настоящее здание. Таким образом, воспринимая красоту того же здания, например, мы можем понимать ее как некотор ую идеальную модель, которая в то же время будет реализацией всеобщих законов гармонии. Очевидно, подобный подход к действительности можно считать вообще характерным для Альберти. Это подтверждается и анализом метода использования "завесы", изобретателем которой Альберти себя считал и каковым изобретением весьма гордился.

"Завеса" представляет собой плоскость, рассекающую "зрительную пирамиду" (О живоп., II). Таким образом, и картина есть тоже своего рода "завеса", только за этой "завесой" мы предполагаем некоторые идеальные образцы, тщательно выисканные и отобранные разу мом благодаря науке и знанию некоторых общих закономерностей, коренящихся в природе красоты.

В следующих рекомендациях Альберти живописцу можно заметить тот же принцип восприятия предмета: "...необходимо держаться определенного правила в отношении величины членов тела. Для такой соразмерности следует сначала связать каждую кость в живом существе , затем приложить его мышцы и, наконец, целиком облечь его плотью. Однако найдутся такие, которые возразят мне то же, что я говорил выше, а именно что живописцу нет дела до того, чего он не видит. Они хорошо делают, что об этом напоминают, однако ведь пр ежде, чем одеть человека, мы рисуем его голым, а затем уже облекаем в одежды, и точно так же, изображая голое тело, мы сначала располагаем его кости и мышцы, которые мы уже потом покрываем плотью так, чтобы нетрудно было распознать, где под ней помещаетс я каждая мышца" (II). Здесь, таким образом, идет речь о некоторой идеальной трехмерной модели, создаваемой в уме и осуществляемой в виде предварительного рисунка.

Интересно в этом смысле отметить и следующее. Для Альберти существуют, очевидно, вещи как таковые, сами по себе, которые мы реально не наблюдаем, потому что меняется расстояние между нами и предметами, меняется положение центра "зрительной пирамиды" и ос вещение, отчего "поверхность кажется нам изменившейся" (I). Тела сами по себе остаются, таким образом, неизменными, но их характеристики изменяются.

Эти замечания непосредственно не говорят нам о природе прекрасного, но помогают уяснить его понятие у Альберти.

Выводы

Обобщая все предыдущее, можно сделать определенные выводы о природе прекрасного или красоты у Альберти. Красота есть идеальная модель эстетически совершенного. Красота является ареной встречи определенных конструкций сознания и всеобщих законов природы,

благодаря чему мы можем говорить о единой, гармонической природе прекрасного. Реализацией красоты является произведение искусства. Природа также есть произведение искусства божественного: "Без сомнения, взирая на небо и чудесные дела богов, мы более диви мся богам потому, что видим красоту этих дел, нежели потому, что чувствуем их пользу" (О зодч., VI 2). Законы природы выражаются определенными числами. Абсолютное и первичное начало природы - гармония. Поэтому, пользуясь числами в искусствах, художник уп отребляет их "не путано и беспорядочно, а в их взаимном и гармоническом соответствии" (IX 6). Красота, таким образом, есть идеальный образ числа и идеальный образец для художника.

Можно сказать, что учение Альберти о красоте есть чистейший платонизм пифагорейского типа: сверхсущие идеальные модели, осуществление их в материи, определение их средствами чистого ума и высшей души, структурно-математический характер моделей и зависящи х от них произведений искусства, борьба против ползучего эмпиризма, космический и божественный характер красоты в целом; природа важна не сама по себе, но важно ее абсолютное, первичное деятельное начало. Уже из этого можно судить, что если не весь ранни й Ренессанс, то во всяком случае некоторые его специфические черты вполне неоплатоничны, хотя индивидуальные светские и отнюдь не готические черты не могут отрицаться ни с

какой стороны.

Возрождение специально античного не так уж сильно сказывается у Альберти, как и вообще во всем Возрождении. Во всяком случае античные черты в эпоху Возрождения - это не такая простая и очевидная вещь, она требует специальных исследований, и она часто вес ьма близка к нулю, разве только именно платонизм и неоплатонизм мы условимся считать существенным содержанием античной мысли. Не случайно тот же Альберти вдруг заявляет: "Признаюсь тебе: если древним, имевшим в изобилии у кого учиться и кому подражать, б ыло не так трудно подняться до познания этих высших искусств, которые даются нам ныне с такими неслыханными усилиями, то имена наши заслуживают тем большего признания, что мы без всяких наставников и без всяких образцов создаем искусства и науки неслыхан ные и невиданные" (О живоп., предисл.).

Таким образом, Альберти, высоко ставящий античные образцы, тем не менее считает свое творчество вполне самостоятельным. И самостоятельность эту мы должны находить прежде всего в чрезвычайно обостренном внимании к самим процессам художественного восприяти я.

И платонизм, и неоплатонизм, и в значительной мере вся античность относятся к анализу художественных восприятий весьма просто, наивно и, мы бы сказали, эпически. Но другое дело - возрожденческий неоплатонизм. Он гораздо более "нервозен" и драматичен, гор аздо больше занимается анализами художественного восприятия и почти всегда весьма неравнодушен к структурно-математическим построениям художественного предмета. Стоит только прочитать небольшой трактат Альберти "О живописи", чтобы убедиться в весьма нера внодушном отношении этого теоретика к составным элементам художественного восприятия. У него здесь, например, целая теория так называемой зрительной пирамиды, основанием которой является поверхность воспринимаемого предмета, а идущие от всех краев данног о предмета лучи сходятся в одной точке в зрачке, образуя, таким образом, вершину зрительной пирамиды. Сюда же относится и учение о цветах и перспективе (О живоп., 1).

Таким образом, специфика эстетики Ренессанса нисколько не теряется от того, что эта эстетика в основном развивалась на основе древней неоплатонической философии. Светский рациональный характер выпирает здесь на первый план.

Трактат "О статуе"

Особенно показателен в этом отношении трактат Альберти под названием "О статуе". Желая дать инструкцию для скульптора, когда он приступит к созданию статуи, Альберти делит человеческий рост на шестьсот частей, проведение которых, кроме того, еще зависит от положения тела, от его наклона и вообще от тех или иных движений.

Удивительным образом Альберти, как и весь Ренессанс, хочет совместить здесь изображение живого тела с чисто арифметическим разделением этого тела на мельчайшие части. С нашей теперешней точки зрения, эта задача не является выполнимой, если не применять к аких-нибудь еще более сложных математических методов и не ограничиваться только одной арифметикой целых чисел. Можно сказать, что весь Ренессанс вообще раздирается этим ужасающим противоречием: возрожденцам хотелось видеть и изображать живое и одушевленн ое трехмерное тело, и в то же самое время им хотелось все свести на арифметику целых чисел. В общих случаях это удавалось, и тогда мы получали прекрасные художественные образцы оригинальной эстетики Ренессанса; но это, конечно, слишком часто было невозмо жно сделать, и тогда самим художникам Ренессанса приходилось доходить до отчаяния и разочаровываться в своем принципе интеллектуального антропоцентризма, в направлении которого Ренессанс сильно менял подлинно классические формы платонизма и неоплатонизма .

Мы уже хорошо знаем из предыдущего, что вся эстетика Ренессанса базируется на субстанциально-человеческом и личностном, а именно на субъективно-имманентном толковании неоплатонизма. Эту основную возрожденческую идею глубоко вынашивали на Западе философы и художники XIII - XIV вв. Человеческая личность, воспитанная в течение полутора тысяч лет на опыте абсолютной личности, или, точнее, на абсолюте как личности, захотела теперь сама быть абсолютом. Но такой универсальный субъективизм будет достигнут тольк о в конце XVIII в. в творчестве раннего Фихте. Ренессанс еще не был способен на такую абсолютизацию человеческой

личности, но в отдельных моментах эта абсолютизация непрестанно возрастала в течение всего Ренессанса.

Покамест еще нельзя было расстаться с богатой и глубокой философской системой неоплатонизма, которой закончилась античность и которая, правда уже в другом смысле, получила огромное развитие в средние века. Но в этой философской системе можно было подчерк ивать те или иные проблемы, которые вначале вполне уживались со всей системой в целом, но в конце концов привели ее к гибели. На примере Альберти мы уже видели, как на фоне тысячелетнего неоплатонизма вдруг возникает неугомонная погоня за структурно-мате матическими построениями, за этой простой и ясной эстетикой красоты, основанной на математически упорядоченной чувственности. При этом Альберти достаточно сложен, чтобы не прятаться от идеи бесконечности в связи с теорией художественной перспективы и что бы, с другой стороны, не базировать эту формально-гармоничную красоту исключительно только на процессах реального зрения (ср. учение Альберти о пирамидальном характере художественного зрения).

Гораздо дальше пошел в этом отношении Высокий Ренессанс, который к линеарной тектонике раннего Ренессанса присоединил субъективный трепет человеческой личности, чем еще больше способствовал ее абсолютизации.

Знаменитый итальянский художник Сандро Боттичелли (1444 - 1510) еще вполне коренится в раннем Ренессансе, используя четкость и выпуклость его фигур, ясность и гармоничность построения, а также упор на плоскостной антипсихологизм и избежание внутренних гл убин, особенно внутренних конфликтов. Об этом свидетельствует множество произведений Боттичелли, последним из которых можно считать серию картин на тему "Поклонение волхвов" (особенно 1475 - 1477).

Примкнув к флорентийскому обществу с Медичи во главе, Боттичелли сильно развивается в направлении чрезвычайной тонкости и углубленности своего психологического рисунка, характерного для периода Медичи; его картины, кроме того, отмечены умением совмещать напряженную душевную жизнь с четкостью античных художественных приемов. Нам хотелось бы, чтобы читатель особенно внимательно отнесся к фигуре Боттичелли, поскольку именно в нем весьма заметно как наличие стройной и выпуклой пластики раннего Ренессанса, т ак и лирического драматизма, иной раз доходящего даже до полного трагизма. Боттичелли, как мы видели, все еще неоплатоник. Нежные и трепещущие формы искусства Боттичелли все еще уходят в бесконечные дали и все еще тревожат реальную стихию зрительных ощущ ений, чисто человеческих. Высокое Возрождение на все лады выдвигало те или иные моменты в этой нарастающей абсолютизации человеческой личности и на все лады защищало человеческую способность субъективно-имманентного проникновения в запретные глубины всел енской тайны.

Является большой проблемой самый метод столь сложной эстетики, оставленной для нас деятелями Высокого Возрождения. Выше мы уже не раз указывали на чрезвычайную запутанность и противоречивость эстетики Ренессанса вообще. Будучи сугубо переходной эпохой, Р енессанс нигде и никогда не стремился к точной системе мысли. Почти каждый деятель Ренессанса обнаруживает черты, которые свойственны уже другому времени, выявляя тем самым свою резкую противоречивость.

Как мы уже отмечали, в настоящей работе мы сосредоточимся на чисто логической последовательности возрожденческого эстетического развития. Мы будем большей частью избегать вскрытия противоречий в той или иной системе эстетических взглядов, что заставит на с относить одного и того же теоретика или художника совершенно к разным ступеням эстетического развития Ренессанса. А так как эволюция Ренессанса все-таки шла от полного или частичного признания средневекового мировоззрения к частичному или полному его о проверженню, то логика эстетического развития Ренессанса получит для нас вполне ясные и достаточно мотивированные формы вопреки сумбуру и путанице бесконечных фактических противоречий. Мы начнем с той философской системы Высокого Ренессанса, которая еще максимально близка к средневековой ортодоксии, и закончим такими системами, которые уже диаметрально противоположны ей.

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Глава первая. НИКОЛАЙ КУЗАНСКИЙ (1401 - 1464)

Это крупнейший мыслитель не только эпохи Ренессанса, но и вообще всей новой и

новейшей европейской философии. Происходя из низшего сословия (его отец - рыбак и винодел), из глухого селения на берегу Мозеля в южной Германии, Николай Кузанский стал не боль ше и не меньше как папским кардиналом и епископом, что уже не могло не делать его приверженцем строгой католической ортодоксии. И тем не менее его деятельность, и философская, и общественно-политическая, и церковная, гораздо больше способствовала назрева вшей тогда секуляризации, чем деятельность иного заправского гуманиста и светского литератора. Он, безусловно, неоплатоник в самом строгом и подлинном смысле слова. Однако в неоплатонизме он выдвигал и подчеркивал такие моменты, которые вполне соответств овали назревавшему тогда индивидуализму с его постоянной склонностью к субъективно-имманентной интерпретации действительности.

Структурно-математический метод

Первым очень ярким моментом философии Николая Кузанского является структурно-математический метод. Он сказался, во-первых, в понимании божества как своеобразного активного становления. Для Кузанца бог есть прежде всего чистая возможность (posse) бытия, и ли, как он и сам говорит, возможность становления (possefieri). Эта непрерывная активная возможность пронизывает собою всю божественную стихию бытия, а божественное бытие и есть для него не что иное, как possest, т.е. как posse est, как то, что есть одно временно и бытие, и активная возможность бытия. Николаю Кузанскому даже принадлежит целый трактат под названием "De possest" о бытии-возможности. Здесь Кузанский, несомненно, является предшественником математического анализа XVII в., т.е. предшественнико м учения о бесконечно малом и о пределе. Бесконечно малая величина у математиков XVII в. не является какой-нибудь неделимой фигуркой вроде атомов Демокрита, но, как тогда начали учить, такой величиной, которая может стать меньше любой заданной величины, бесконечно стремясь к нулю, но в то же время никогда не превращаясь в нуль.

Следует отметить, что максимально правильный, и притом буквальный, перевод латинского термина "possest" у Кузанского возможен только как "бытие-возможность"[18 - 18 В издании Сочинений Николая Кузанского 1937 г. (см. 85) этот термин вопреки нашему замыслу как переводчика ошибочно напечатан как "бытие возможности".], потому что для него здесь бытие и возможность - одно и то же. Поэтому бог Николая Кузанского л ибо есть предел суммы всех его бесконечных становлений, и тогда он есть, очевидно, абсолютный интеграл, или он есть каждое отдельное мельчайшее превращение, но тоже взятое в своем пределе, и тогда он есть абсолютный дифференциал.

Нечего и говорить о том, что такое понимание абсолюта, несомненно, приближало его к человеческому пониманию, склонному вообще следовать больше за процессом бытия, за его назреванием и за его отдельными моментами, сплошь нарастающими и в пределе трактуемы ми как неделимое целое. Ведь легче же понимать отдельные моменты процесса, чем весь процесс в целом. Это и выдвигается Николаем Кузанским путем углубления категории абсолютного становления, которая была достаточно представлена в тысячелетнем неоплатонизм е, но которая здесь субъективно-имманентно выдвигалась на первый план и через двести лет действительно стала предметом самой точной науки, именно математики. Мы будем вполне правы, если назовем этот метод Николая Кузанского инфинитезимальным, т.е. методо м бесконечно малых.

Остановимся немного на литературе, касающейся этого трудного историко-философского предмета.

"Насколько мы знаем литературу о Кузанском, - пишет Карл Мейрер (см. 172), - до сих пор лишь Германн Шварц предпринял попытку определения смысла "posse fieri" (см. 194, 486). Он определяет его одновременно как "зародыш для миров" (den Keim zu Welten) или как "дифференциал всего мирового бытия" (Differenzial alles Weitseins - см. там же). Но, несмотря на правильный подход, Г.Шварцу не удается генетически включить это понятие во внутреннюю систематику философии Кузанца, поскольку в конце концов Г.Шварц на зывает "posse fieri" всего лишь "вынужденным понятием", образно говоря, неким тормозом для того, чтобы не попасть в пантеистическую колею" (там же, 487).

Сам Карл Мейрер приходит в результате своего исследования к следующему выводу: "Ключ к учению Кузанского о боге представляет развитая мысль о трансценденции. Генетически-смысловой корень его заключается в христианском веровании в творение

из ничего (crea tio ex nihilo). Понятие о творении из ничего имплицирует, во-первых, абсолютную трансценденцию бога, а во-вторых, необходимую множественность сотворенного. Единство этих смысловых моментов включает новое, парадоксальное понятие трансценденции. В этом пон ятии впервые в истории философии божественная трансценденция постигается положительно, а именно как утверждение отрицания имманенции. Трансцендентный бог мыслится Кузанским имплицитно и эксплицитно противоречиво, как противоположность к множественно-миро вому сущему" (172, 118). То, что божественность мыслимого таким образом творящего бога становится конечной, осталось у Кузанского непродуманным.

Разъяснением и завершением мысли К.Мейрера является то, что мы можем прочитать у Г.Грелля в его книге о математическом символизме и бесконечности у Николая Кузанского: "Итак, хотя созданный по образу божию мир также бесконечен, он обладает низшей ступень ю бесконечности, а именно неопределенной или трансфинитной (в смысле Г.Кантора) бесконечностью, вместо метафизически и абсолютно высшей бесконечности. Бог есть negative infinitum ("отрицательное бесконечное"), maximum absolutum ("абсолютный максимум"), а Вселенная - privative infinitum ("привативное бесконечное"), maximum contractum seu concretum ("стяженный, или конкретный, максимум")" (147, 35. Ср. 203, 87). "В целом, - замечает Грелль, - с Николая Кузанского начинается постепенный переход от математи ческой мистики к точной математике" (147, 36).

В результате всех этих и других исследований математических учений Николая Кузанского выделяется весьма простая и совсем непротиворечивая картина, а именно: известное учение Николая Кузанского о совпадении противоположностей нисколько не мешает тому, что бы мы здесь присутствовали при возникновении инфинитезимальной теории Нового времени. Конкретно данный "сжатый максимум" есть только подобие высшего максимума. И подобие это заключается в том, что как первый максимум есть вечное и непрерывное становление , так второй максимум тоже есть непрерывность, осознать которую и поставил своей задачей математический анализ XVII в. Для эстетики же Николая Кузанского такое понимание имеет огромное значение потому, что красоту у Николая Кузанского нужно обязательно м ыслить как вечное становление, и это без всякого впадения в пантеизм. Что же касается прерывных и устойчивых точек этой вечной непрерывности и этой непрерывно-подвижной красоты, которая всегда только "может становиться", то и сам Кузанец, и последующие с оздатели математического анализа с такими своими категориями, как дифференциал и интеграл, достаточно обеспечивали прерывно-непрерывную диалектику красоты и искусства.

Во-вторых, свой структурно-математический метод Николай Кузанский понимает еще и геометрически. То, что геометризм есть любимейшая форма представления действительности в эстетике Ренессанса, мы уже хорошо знаем, но удивительным образом этот возрожденческ ий геометризм Николай Кузанский умеет диалектически объединить с той жаждой бесконечности, которая тоже характерна для всего Ренессанса. Возьмем самый обыкновенный треугольник. Закрепив его основание в определенном месте, мы будем удалять его вершину в б есконечность. По мере приближения вершины треугольника к бесконечно удаленной точке угол у вершины треугольника будет становиться все меньше и меньше. И когда мы достигнем бесконечно удаленной точки, две боковые стороны треугольника, образующие угол при вершине, сольются в одну прямую линию. Следовательно, треугольник на конечном расстоянии, продолженный в бесконечность, превращается в одну прямую. Возьмем круг, который перед глазами у нас имеет конечный радиус и имеет конечную окружность, вполне обозри мую физически. Но вот мы начинаем представлять себе радиус круга все более и более длинным. По мере увеличения радиуса круга окружность этого круга будет все больше и больше разгибаться. И когда радиус круга станет бесконечно большим, окружность тоже пре вратится в прямую линию. Таким же способом Николай Кузанский вообще доказывает, что прямая линия, треугольник, круг и шар в бесконечности совпадают в одно нераздельное тождество. Этому посвящены гениальные страницы в трактате "Об ученом неведении" (1, 13 - 15 с важными предварительными соображениями в гл. 11 - 12).

Подобного рода диалектические конструкции Николая Кузанского нагляднейшим образом иллюстрируют две основные эстетические тенденции Ренессанса - все на свете представлять геометрически и все на свете представлять как уходящее в бесконечную даль. И то и др угое одинаково представляют собою тенденцию человеческой личности Ренессанса все мыслить себе обязательно структурно, обязательно математически и даже геометрически. Но это представление не

связывает человеческую личность, а, наоборот. хочет утвердить ее , хочет развязать ее естественное стремление бесконечно искать, бесконечно стремиться все к новому и новому, быть в вечном становлении. Не забудем: это чистейший неоплатонизм. Однако после нашего анализа должно стать ясным для каждого, что соответствующи е неоплатонические категории здесь человечески преобразованы и трактованы так, чтобы удовлетворить естественные человеческие потребности все видеть и осязать, все измерять, все геометрически оформлять и в то же самое время постоянно стремиться в бесконеч ные дали. Получается, что эти дали тоже геометричны, т.е. тоже даны зрительно и осязаемо. Только Николай Кузанский указал, как можно при помощи простейшего диалектического становления и прыжка соединить видимость и бесконечность. Это гениально продумано у Николая Кузанского, и вот почему это подлинный мыслитель Ренессанса. И вот почему его эстетика не только инфинитезимальная, но и геометрическая, а именно такая, которая уходит в бесконечность.

Трансфинитная онтология

Другой важной областью философских размышлений Николая Кузанского, непосредственно связанной с проблемами эстетики, является то, что мы в настоящее время могли бы назвать субстанциально-реалистическим и трансфинитно-онтологическим символизмом. Ни один из этих пять терминов, которые мы сейчас употребили, не является термином Николая Кузанского. Это уже результат нашего собственного анализа. Но анализ этот необходимо было произвести для того, чтобы все далекие от нас рассуждения философа стали понятными и чтобы благодаря этому мы могли возможно яснее представить себе возрожденческую эстетику Кузанца.

Почему мы здесь говорим о субстанциях и о реализме? Потому, что Николай Кузанский все еще чрезвычайно близок к философии средневековья, а средневековая католическая философия вся построена на утверждении тех или иных субстанций, которые она мыслит обязат ельно существующими реально. Бог - реальная и даже реальнейшая субстанция; созданный им мир тоже объективная субстанция; человек, несмотря на свое подчиненное положение, тоже есть реальная субстанция; все мифы и символы, составляющие догматическое богосл овие христианства, тоже обязательно и субстанциальны, и объективны, и реальны. В этом нет никакого расхождения Николая Кузанского с католической ортодоксией. Однако дальше начинаются новости.

Во-первых, Кузанец виртуозно оперирует с понятием бесконечности. Это мы уже видели выше на его инфинитезимальных рассуждениях, основанных на переходе суммы бесконечно малых приращений к ее пределу. Но эстетика Николая Кузанского не только инфинитезимальн ая, но еще и трансфинитная. Это значит, что Николай Кузанский оперирует с бесконечностью как с некоторого рода фигурной конструкцией, подчиненной принципу упорядочения.

Прежде всего чрезвычайно понятно у Кузанца и не вызывает никаких сомнений даже со стороны максимально скептически настроенных его читателей, что если мы переходим от одного конечного числа к другому в системе натуральных чисел, то, рассуждает Николай, мы ведь нигде не можем остановиться. Каждое конечное число из натурального ряда чисел возможно только тогда, когда есть еще большее число, пусть большее хотя бы на единицу. Но, продолжая переходить таким образом от одного числа к другому, мы сразу же убежд аемся, что существует бесконечное число, которое уже невозможно получить путем присоединения единицы к тому или иному конечному числу, как бы велико оно ни было. Бесконечное число обязательно возникает в нашем сознании путем определенного рода качественн ого скачка. И уже эту бесконечность мы не можем ни увеличивать, ни уменьшать, ни умножать, ни делить. Бесконечность плюс единица все равно есть бесконечность. Бесконечность минус единица тоже есть бесконечность. Бесконечность, умноженная на то или другое конечное число, остается все той же бесконечностью. И деление ее на то или другое число имеет своим результатом ту же самую бесконечность. Следовательно, существует абсолютный максимум, который не страдает ни от каких конечных операций. Но, будучи в это м смысле неделимым, он есть также и абсолютный минимум. Абсолютный максимум и абсолютный минимум есть одно и то же. Подобного рода рассуждения Николая Кузанского настолько просты и очевидны, что никакой современный математик со всеми своими точнейшими ме тодами не сможет ничего возразить против учения Николая Кузанского о бесконечности.

И это вполне соответствует основной тенденции Ренессанса представлять себе все существующее: и абсолютное, и относительное, и бесконечное, и конечное - обязательно наглядно, обязательно неопровержимо с точки зрения здравого смысла и

потому вполне имманен тно человеческому субъекту и человеческой личности.

Во-вторых, Николай Кузанский не только весьма виртуозно оперирует с самим понятием бесконечности, но так же виртуозно характеризует важнейшие типы бесконечности. Он фиксирует прежде всего самое бесконечность, т.е. бесконечность в чистом виде. Она мыслитс я без своих отдельных элементов, в чистом виде, т.е. даже, собственно, и не мыслится. Она мыслится только в порядке немыслимости, неведения. Но уже свой первый трактат Николай Кузанский назвал не просто трактат о неведении, но именно об ученом (docta) не ведении. В чистом виде бесконечность есть совпадение всех противоположностей, coincidencia oppositorum, и в этом смысле непознаваема. Однако это не есть абсолютная непознаваемость. Ведь мы же к ней пришли путем операций над конечными числами и установили , что все эти конечные числа только в том единственном случае и возможны, если существует бесконечность, т.е. бесконечное число. Значит, к этой бесконечности мы пришли вполне рациональным путем. Именно не что иное, как здравый смысл, как раз и требует пр изнать бесконечность как совпадение всех существующих противоположностей. Но это один тип бесконечности, первый ее тип.

За этим типом бесконечности следует, и не может не следовать, ограниченный тип бесконечности, т.е. такой, в котором мы уже различаем отдельные части, отдельные элементы, отдельные моменты, предельная совокупность которых и образует ту первую и уже недели мую бесконечность, с которой мы начали. Другими словами, перед нами возникает переход абсолютной бесконечности в свое инобытие, в ограниченную бесконечность, которая является не просто совпадением противоположностей, но в то же время и их различением. Эт о уже упорядоченная бесконечность, в которой выступает на первый план не просто сама бесконечность, но ее внутренняя раздельность, ее упорядоченность, ее фигурность. Но мало и этого.

Существует еще и третий тип бесконечности. Спросим себя: ведь если мы установили, что бесконечность неделима, и теперь устанавливаем, что она состоит из отдельных элементов, или конечных вещей, то не значит ли это, что в каждой такой делимой части присут ствует вся бесконечность целиком? Или бесконечность делима, тогда ее нет в отдельных вещах, из которых состоит бесконечность, или она всерьез неделима, тогда само собою ясно, что она неделима и целиком присутствует в каждом своем отдельном элементе, в ка ждой своей части, в каждой отдельной вещи. Отсюда учение Николая Кузанского о том, что "любое" существует в "любом" и все существует решительно во всем. Конечно, это уже третий тип бесконечности, т.е. такой тип, который неделимо и цельно почил на каждом отдельном элементе такой бесконечности.

Вот это рассуждение Кузанца о типах бесконечности мы и назвали бы одним термином современной математики, а именно назвали бы его трансфинитным учением. Если в инфинитезимальной бесконечности на первом плане становление и переход к своему пределу, то в тр ансфинитной эстетике дело не в становлении, а в устойчивой структуре. Бесконечность тоже имеет свою структуру и даже бесконечное количество структур. Эту эстетику Николая Кузанского, основанную на теории бесконечных структур, мы для краткости и называем сейчас трансфинитной. Тут же, однако, нужно прибавить, что эта трансфинитная теория является для Николая отнюдь не какой-то субъективной фантазией и результатом субъективистского произвола. Наоборот, эта трансфинитная эстетика продолжает быть все той же наукой о реально существующих субстанциях, т.е. является конструкцией вполне онтологической. Поэтому, чтобы правильно и адекватно отразить мысль Кузанца, мы и стали говорить выше о трансфинитно-онтологической эстетике.

В-третьих, наконец, мы сочли необходимым заговорить о символизме Николая Кузанского. После всего, что мы сейчас сказали, уже никто не посмеет считать символизм Кузанца чем-то субъективистским. Наоборот, у него это только завершение его общего онтологизма . В чем же этот символизм заключается? В самой общей форме он заключается в учении о боге как о творце мира. Мир как ограниченная бесконечность только и возможен - как Николай Кузанский показал чисто арифметически - благодаря своему приобщению к абсолютн ой и безграничной бесконечности. У него есть целый трактат "О даре отца светов", где все невидимое в боге и все немыслимое в нем трактуется как вполне видимое, вполне мыслимое и осязаемое сотворенными существами на основании наблюдения природных и мировы х явлений. Это, конечно, самый настоящий символизм. Но только если мы забудем о его инфинитезимальной и его трансфинитной основе, о его безусловном и непререкаемом онтологизме, то лучше уже не употреблять терминов "символ" или

"символизм", да заодно лучш е и совсем не читать Николая Кузанского. При этом нужно добавить следующее. То, что существует абсолютная личность творца, и то, что творец творит мир, - это старая и вполне средневековая ортодоксия. Но вот что интересно. Это божественное творение мыслит ся Николаем совершенно по типу обыкновенной и вполне человеческой деятельности художника. Он пишет (Об учен. невед., 11 13): "Бог пользовался при сотворении мира арифметикой, геометрией, музыкой и астрономией, всеми искусствами, которые мы также применяе м, когда исследуем соотношение вещей, элементов и движений". Этот свой общий тезис о творении мира Николай Кузанский в дальнейшем подробно разъясняет. Оказывается, арифметика понадобилась здесь для того, чтобы сделать мир "целым", а мы бы сказали, коммен тируя философа, - единораздельным целым. Геометрия дала вещам формы, как устойчивые, так и подвижные. Под музыкой Кузанец понимает антично-средневековое учение о гармонии сфер - земляной, водной, воздушной и огненной. В этом смысле именно благодаря косми ческой музыке каждый элемент остается самим собою и не переходит в другой элемент, и в то же время все элементы оказываются в мире безусловно связанными в результате их взаимного соотношения.

Наконец, бог только в плане астрономии мог создать мир в виде нерушимой системы движения небесных тел в их соотношении с Землей. Нам кажется, что более яркой возрожденческой модификации средневековой ортодоксии нельзя себе и представить. Все эти рассужде ния Николая Кузанского основаны именно на субъективно-человеческой имманентности всего того, что существует вне человека.

В своей символической конструкции мироздания Кузанец идет еще дальше. В том же месте из его трактата "Об ученом неведении" содержится уже совсем рискованное с точки зрения ортодоксального средневековья утверждение, что отношение бога к миру есть не что и ное, как отношение двух крайних элементов - огня и земли. Огонь все освещает, все согревает, всему дает возможность познавать и быть познаваемым, всему существовать и жить. А с другой стороны, огонь все пожирает и уничтожает, подобно тому как абсолютная бесконечность божественного существа поглощает в своем сверхумном свете все отдельные освещенные предметы, являясь их принципом и творцом, т.е. их бесконечно-могущественной моделью. Нам кажется, что все подобного рода рассуждения Николая Кузанского сами собою свидетельствуют о том, что здесь ортодоксально-средневекового и что тут нового и возрожденческого.

Диалектика мифологии

Этот аритмологический, а в своей основе вообще диалектический метод Николая Кузанского доходит до прямой диалектики всей мифологии. Здесь философ применяет свои рассуждения о максимуме и минимуме для диалектического обоснования всех главнейших догматов х ристианства. Этому посвящена у него вся III книга трактата "Об ученом неведении". Диалектику мифологии мы излагать здесь не станем. Мы только укажем, во-первых, на то, что суровые и недоступные догматы христианства подвергаются у Николая в связи с его об щим методом весьма простой, весьма ясной обработке. Эта обработка у него настолько простая и ясная, что даже те возрожденцы, которые уже не верили ни в какую церковь и ни в какое христианство, как, например, Дж.Бруно, охотно ссылались на Николая Кузанско го, используя его диалектический метод уже не для разъяснения христианских догматов, но для обоснования вполне антихристианского пантеизма. Во-вторых, здесь самым ярким образом проявилась возрожденческая направленность эстетики Кузанца. Он и здесь очевид но стоит все на той же позиции субъективно-имманентного и человечески-личностного подхода ко всякой действительности.

Конъектурально-экспериментальный метод

Одной из существенных сторон философской эстетики Николая Кузанского является конъектурально-экспериментальный метод натурфилософии и вообще естественных наук. Латинское слово "конъектура" указывает, с точки зрения Кузанца, на те "допущения" или "предпол ожения", которые если не логически, во вневременном смысле слова, то уж во всяком случае временно являются рабочими гипотезами для подбора соответствующих эмпирических материалов и их обобщения. Здесь впервые на фоне эстетики и мифологии и на фоне вообще теории бесконечности выдвигается необходимость особого рода логики науки. Эта логика, по Кузанцу, требует как тщательных эмпирических наблюдений и всякого эмпирического эксперимента, так и всякого рода обобщений, индуктивных и дедуктивных, без чего не м ожет возникнуть сама наука. К этому нужно прибавить многочисленные и вполне позитивные занятия Николая Кузанского, о которых можно прочитать во всех более или менее полных его

биографиях. Николай Кузанский делал предложения о реформе устаревшего юлианско го календаря, которая была осуществлена уже после его смерти. Он первый составил географическую карту Центральной и Восточной Европы. Он вычислял время с помощью подсчета количества вытекающей воды. Он изучал биение пульса и частоту дыхания. Он наблюдал и исчислял явление падения тел. Между прочим, из своего учения об абсолютной бесконечности он делал прямые выводы также и о бесконечности мира во времени и пространстве, что, впрочем, уже плоховато мирилось с его церковной ортодоксией.

Эстетика в узком смысле слова

Перейдем теперь к эстетике Николая Кузанского в узком смысле слова. Здесь нам придется отчасти повторить то, что было сказано у нас выше, однако уже со специальной интерпретацией теоретических рассуждений Кузанца именно для эстетики и искусства.

Можно было бы легко согласиться с наблюдением многих историков философии, что Николай Кузанский представляет собою ключевую фигуру в ренессансной философской и эстетической мысли (см. 129, 6. 124, 57). Но признание такого факта не облегчает, а, наоборот, затрудняет для нас задачу изучения этой поворотной эпохи в истории Европы, потому что воззрения Кузанца оказываются еще более сложными и глубокими, чем многие из тех возрожденческих теорий и учений, ключ к которым мы хотели бы у него найти. Стоя, по выр ажению Э.Кассирера, "на узком водоразделе времен и образов мысли" (129, 39), Николай Кузанский, несомненно, предвосхитил многие черты Нового времени, но так, что остался при этом верен средневековому универсализму и интеллектуализму. Любопытно, что совре менники считали его именно "знатоком средних веков". Так отзываются о нем епископ Иоанн Андреа в 1469 г. (впервые употребляя при этом, насколько удается установить, самый термин "средние века"), автор одной из хроник всемирной истории Гартманн Шедель в 1 493 г. и парижский издатель Николая Фабер Стапуленсис (известный как Этьен д'Этапль) в 1514 г. (см. там же, 36). Николай синтезировал в своей философии традиции немецкой мистики (начиная от Экхарта), средневековой схоластики (в первую очередь в лице Альб ерта Великого, Фомы Аквинского и Раймунда Луллия) и, наконец, - что послужило активным началом его творчества - зарождавшегося итальянского возрожденческого гуманизма. Однако мистика Николая Кузанского была вполне прозрачной, его схоластика совершенно ут ратила свою средневековую форму и выражалась лишь в универсализме, систематичности и логической четкости, а его ренессансный гуманизм был вполне лишен риторики и психологизма. Попробуем наметить некоторые пункты, в которых наиболее ярко проявилась эстети ческая новизна Кузанца.

1) Излагать философскую систему Николая Кузанского можно было бы с учения о свернутом "компилирующем" абсолюте и развернутости его в мире "стяженных" (или "конкретных" - contracta) вещей. Мощь и универсальность абсолюта, т.е. последнего основания Всего, в подлинном смысле бесконечны и безграничны, почему, естественным образом, абсолют не поддается дискурсивному познанию. Николай пишет: "Господи боже, помощник ищущих тебя, я вижу тебя в месте рая, и не знаю, что вижу, потому что не вижу ничего видимого, и знаю лишь то одно, что знаю, что я не знаю, что вижу, и никогда не могу знать, и не умею тебя назвать. Ибо я не знаю, кто ты, и, если кто-либо мне скажет, что ты называешься таким-то и таким-то именем, уже по одному тому, что это - имя, я знаю, что это не есть твое имя. Ибо стена, за которой я тебя вижу, есть предел (terminus) всякого способа именного обозначения. И если кто-либо выразит какое бы то ни было понятие, которым ты якобы можешь быть понят, я знаю, что это понятие не есть твое понятие, ибо всякое понятие имеет свой предел (terminatur) у стены рая" ("De visione Dei", 13). Из этого видно, что понятие бога для Николая Кузанского есть то, что мы теперь назвали бы предельным понятием. К этому понятию можно сколько угодно приближаться, но достиг нуть его ни для кого не возможно. В самом деле, как можно дискурсивно познать бесконечность?

"Ум, хотя он находится в соединении с животной природой и животная природа ипостасно соединена с ним, не стяжен благодаря этому в месте животной природы: ибо ум остается свободным, и хотя тело существует в данном определенном месте, сам ум в себе рассмат ривает все, через молитву восходит на небо, путешествует в Рим, проникает в дерево, усматривая образ, который хочет из этого дерева сделать скульптор... И здесь он находится не как в определенном месте, ибо он не может быть в другом месте лишь потому, чт о не может быть одновременно в разных местах. Следовательно, ум находится в вещах не пространственно, а мысленно: ум

находится мысленно в предмете, о котором он мыслит, подобно тому как животворяще он находится там, где находится животворимое им. И когда ум думает об одном, он не может мыслить одновременно и другое, ибо, когда он думает об одном, он полностью обращается к этому одному, не обладая такой силой, чтобы одновременно обратиться и к другому, подобно тому как взор свободен обращаться к различны м видимым предметам и, однако, не может одновременно актуально обратиться к разным предметам. Бог же обладает бесконечной свободой и силой, и может одновременно обращаться ко всему и к единому, и соблюдает все. И хотя наш ум не стяжен к определенному про странству и времени, однако он и не разрешен совершенно от количественности места и пространства, но находится как бы на горизонте, где начинается стяжение и кончается абсолютное. Поэтому чистый абсолют, или бесконечный абсолют, не может быть выражен в с овершенном понятии ума" (176, 505)[19 - 19 Переводы Николая Кузанского в этой главе принадлежат В.В.Бибихину.].

Подобно всем воззрениям Николая Кузанского, это его учение одновременно и вполне традиционно, и вполне ново. О необходимости соблюдать традиционные воззрения мы неоднократно читаем, например, в трактате "Об уме" (гл. 3 - 4).

Конечно, отношение между абсолютом и миром стяженных (contracta) вещей можно мыслить и как платоновские "chorismos" (отделенность) и "methexis (причастность), и как аристотелевское имманентное развитие, и как неоплатоническую эманативность (с прямыми ссы лками у Николая Кузанского на Прокла). Язык Николая Кузанского ничуть не мешает ни тому, ни другому, ни третьему. Но здесь уже скрывается и вполне современная картина однородного по своей бытийной ценности "демифологизированного" мира, пронизанного, как это будет ясно из последующего, сплошной закономерностью.

Однако последняя сущность, бог, признается все же у Кузанца непознаваемым; у него же можно читать, что "мы блуждаем в этом мире среди подобий и загадок" (письмо к Альберти 1463 г.). Тем не менее, поскольку человек есть творение божие, непознаваемый бог я вляется для нас чем-то максимально родным и интимным. Николай Кузанский даже завещал предать тело его погребению в Риме, а сердце перенести в церковь родной для него Кузы в приюте для престарелых, который сам он основал и содержал на свои средства.

2) Из представления о бесконечном и в силу своей бесконечности непостижимом абсолюте у Николая Кузанского следовало, что проявиться постижимым образом абсолют и не может иначе, как в конкретных вещах. Всякая вещь становилась тем самым бесконечно ценной в качестве необходимого выражения божественного начала, причем эта ценность достигалась лишь тогда, когда вещь была именно сама собою и ничем другим, потому что только так она могла свидетельствовать о своем творце. "Индивидуальность у Кузанского вовсе не представляет собой простую ограниченность, но она выступает как подлинная ценность, которая не должна подвергаться нивелированию и стиранию, поскольку лишь через нее для нас постижимо Единое, "запредельное сущему"" (129, 30). Индивид есть "не противопол ожность общему, но, скорее, его истинное осуществление" (там же, 32), так что "все особенное и индивидуальное находится в непосредственном отношении к Богу" (там же, 33).

"Все вещи", говорит Кузанец, "благодаря причастию Единому суть то, что они суть. Единое же, причастие чему есть бытие как всего, так и отдельного, по-своему сияет во всех вещах и в любой вещи. Поэтому в твоих размышлениях тебе нужно лишь искать тождества во множестве или же единства - в инаковости" ("De coniecturis", II 1). Каждая вещь есть актуализированное Все, но Все "стяженным" (конкретным) образом, т.е. в виде самого бытия вещи. Отсюда Кузанец делает вывод о неповторимости и единственности каждой в ещи: поскольку по своему бытию каждая вещь тождественна неизменному единству, двух равных вещей не может быть ("De ludo globi, 1").

В трактате "De visione Dei" ("О видении бога") ("видение" понимается как непосредственное участие абсолюта в каждой вещи) Николай Кузанский приводит в пример автопортрет Роджера ван дер Вейденса, который он видел в брюссельской ратуше. Этот портрет облад ал той особенностью, что взгляд изображенного на нем лица казался обращенным на каждого зрителя, с какой бы стороны он ни рассматривался. Если кто-то из смотрящих, говорит Николай Кузанский, станет, не отводя глаз от портрета, передвигаться, например, с востока на запад, ему будет казаться, что лицо на портрете следит за ним взором; но то же самое будет

казаться и передвигающемуся с запада на восток, и стоящему на месте. Это чувственное сравнение показывает, по Кузанцу, природу отношения, существующего между богом, всеобъемлющим бытием, и бытием конечного, особенного (см. там же). "Твое (т.е. бога) истинное лицо отрешено (absoluta) от всякого стяжения, оно не имеет ни такой-то определенной величины, ни такого-то [конкретного] устройства, оно не простра нственно и не временно, ибо оно само есть абсолютная форма, которая есть лицо всех лиц. Но когда я думаю о том, как это лицо является истинной и точнейшей мерой всех лиц, я впадаю в изумление. Ибо это лицо, которое есть истина всех лиц, не имеет конкретн ой величины и, следовательно, не допускает "больше" и "меньше", и оно не равно чему бы то ни было определенному, ибо оно абсолютно возвышается над всякой величиной. Тогда я понимаю, господи, что твое лицо предшествует всякому видимому лицу, что оно есть истина и образец всех лиц... Поэтому всякое лицо, которое смотрит в твое лицо, не видит ничего отличающегося от него самого, потому что видит свою собственную истину, прообразная же истина не может быть иной и различной. Но [инаковость и различие] акциде нтально присущи всякому образу постольку, поскольку этот последний не есть сам образец. Кто смотрит на тебя с любовью, чувствует на себе твой любящий взор; и с чем большей любовью он стремится смотреть на тебя, тем любовнее будет светиться навстречу ему твой взор. Кто смотрит на тебя в гневе, для того твое лицо становится гневным; кто смотрит на тебя радостно, найдет твое лицо радостным. Ибо, как телесному оку, глядящему сквозь красное стекло, все кажется красным, так и умственное, затуманенное стяженно стью (конкретностью) и страстностью око судит о тебе, который есть объект ума, согласно природе стяжения и [страдания]. Человек может судить [о тебе] лишь по-человечески. В самом деле, когда человек приписывает тебе лицо, он вне человеческого вида, его н е ищет, поскольку его суждение ограничено в сфере, которая внутри человеческой природы, и он не выходит за ее пределы в своих суждениях. Поэтому лев, если бы он приписал тебе лицо, придал бы тебе львиное лицо, бык - бычье, орел - орлиное" (De vis. Dei, V I 185 f).

3) Идя таким путем, Николай Кузанский дает столь яркое обоснование творческой субъективности, что философский аналог ему приходится искать лишь несколько веков спустя, у Канта, Фихте или Гегеля. Кузанец развивает то обостренное понимание личности, которо е характерно для христианской традиции в Западной Европе. Человеческая личность, высшей инстанцией которой является ум (который в отношении тела предстает как душа и имеет это тело необходимым образом как то, без чего он не может проявиться), выступает в мире, как думает Николай Кузанский, в качестве свободного творящего начала. "Человеческий ум, по Кузанскому, лишь там достигает истинного прозрения, где он не просто отражает внешнее бытие, но "эксплицирует", развертывает себя и свое собственное бытие", - пишет Э.Кассирер (129, 43). Будучи подобием творящего абсолюта, ум тоже независим от своих конкретных проявлений и для своей деятельности тоже не нуждается в ином прообразе, кроме самого себя. Вряд ли здесь можно видеть просто "гносеологию" Николая Ку занского, как это делает Э.Кассирер, по мнению которого постоянная ориентация на возможности человеческого познания является главной для Николая Кузанского, что характеризует его как "первого современного мыслителя" (там же, 10).

Скорее, наоборот, Кузанец "преодолевает" здесь чистую гносеологию, постулируя первенство творчества и конструирования над познанием. "Разумная душа есть сила, свернуто содержащая в себе все [прочие] понятийные компликации, - пишет он в трактате "Игра в ш ар". - В самом деле, она свернуто содержит в себе свернутость множества и свернутость величины, то есть единицы и точки. Без них же, то есть без множества и величины, не совершается никакого различения... Годы, месяцы, часы суть созданные человеком инструменты измерения времени. Точно так же само время, являясь мерой движения, есть инструмент измеряющей души. Следовательно, основание души не зависит от времени, но, [наоборот], основание измерения движения, называемое временем, зависит от обоснования в д уше. Поэтому разумная душа не подчинена времени, но предшествует ему" ("De ludo globi", II). Человеческий ум есть некое "божественное семя", брошенное в природу, которое, конечно, не может существовать и развиваться без этой природы, но развивает при это м оно лишь то, что заложено в нем самом изначально ("Простец об уме", гл. 5), а именно принцип творческого единства.

Здесь человек вполне равен богу и сам выступает "человеческим богом" (humanus deus). Разница между ними лишь та, что бог может все создать, а человек может все "ассимилировать" (193, 30). Правда, божие творение также есть в известном смысле "ассимиляция" - "ассимиляция абсолютной сущности, поскольку само

тождество благодаря отождествлению призывает к себе нечто или не сущее" ("De genesi", I 149). "(По своему умному и нетленному духу мы как бы живущее умной жизнью золото, способное [своей ценностью] со образовываться (conformare) со всеми вещами. Это как если бы воск жил умной жизнью, то он сам себя мог бы сообразовывать с буквами и фигурами вещей; поскольку, однако, воск такой жизнью не живет, он приводится в это состояние через внешнее воздействие че ловеческого разума. Такую природу мы получили от всемогущего мастера, который есть все во всем: он дает нам свой живой образ, в соответствии с которым мы можем если не образовывать все, как он сам, то ассимилировать все и сообразовываться со всем. Но тол ько, ассимилирующая сила всегда обращена к первообразующей, потому что она ассимилирует постольку, поскольку та - прообразует; так что эта ассимилирующая сила не находит своего покоя и завершения иначе, как в образующей силе.

И можно сказать, по писанию, что нас приводят в первый час утра и посылают в виноградник этого мира. Затем наша природа приходит к третьему часу [= 6 - 9 ч. утра], когда Солнце поднимается выше, освещая нашу силу... и тогда мы ведомы к тому, чтобы произв ести из нашей способности разумные труды. Так можно назвать то время, когда начинает появляться суждение; словно отроки, которых отправляют в школу, мы начинаем совершенствоваться в грамматике. Но в нас начинает появляться разумная сила, и в шестой час [= 9 - 12 ч. дня) мы приходим к более высоким наукам, например к логике, в девятый час - к философии, в одиннадцатый - к богословию. Подобным же образом в первый час утра мы находимся в ранние времена после Адама, до потопа, в третий - до Авраама, в шесто й и девятый - от Моисея через пророков до Христа. В вечерний же час - во времена Христовы, до его второго пришествия.

Затем первый час утра может быть назван чувственной силой, третий - силой воображения, шестой - рассудочной (rationalis), девятый - разумной (intelectualis), вечерний - умнопонимающей (intellectibilis) или божественной (divinalis)[20 - 20 "Божий", "принадлежащий самому богу".]" (176, 473).

В виде комментария к этим рассуждениям Николая Кузанского можно сказать: бог творит подобное себе; следовательно, человек подобен богу, т.е. он тоже творит подобное себе. А это значит, что Николай Кузанский - и в этом смысле он подлинная граница средневе кового и новоевропейского мировоззрений философ Возрождения.

Средневековая мысль об абсолюте продумана и доведена им до того предела, когда и все другое, и прежде всего человек, является творческим началом. Еще один шаг вперед - и мы уже находимся в пределах возрожденческого гуманизма.

4) Человеческие искусства суть проявления человеческого ума ("Compendium, 8), т.е. в соответствии со сказанным выше они свободны и самодовлеющи. При этом, как пишет Дж.Сантинелло, "человеческий мир и природный мир, спонтанное природное порождение и рефле ктирующее порождение человеческого искусства дополняют друг друга, а не противоречат друг другу... Но это происходит прежде всего потому, что сама природа, рассмотренная в своем источнике, есть искусство, продукт разумного божественного акта, который ест ь художественное творение" (193, 254).

""Божественное искусство" есть бесконечный свет, который светит во всем, как [солнечный] свет светит в различном цвете. И это есть искусство Всего, форма, или основание (ratio), в котором все существует от вечности" (176, 430). Единство, лежащее в основа нии всего сущего и каждого существующего в отдельности, Николай Кузанский понимает триадно. Приведем пример триадного членения им всякого предмета. "...В единой сущности совершенного мастерства есть действие, искусство и наслаждение, - из действия искусс тво, из действия и искусства наслаждение... Так же в единой сущности ума (intellectus) есть способность понимания, [т.е.] сама понимающая [сила intellectivum]; есть порождение, понимаемое; есть общая связь этой способности понимания с ее умным порожден ием, т.е. понимание. Подобным же образом [можно сказать] о любви или воле; и так во всем существующем, ибо [предметы] не могут существовать иначе, как в причастии единотроичной божественной сущности, вследствие какового причастия они и имеют такую природ у (там же, 444; ср. Об учен. невед., I 7 - 10).

При этом Николай Кузанский различает в каждом искусстве три сферы: "искусства разумные, прозрачнейшие, яснейшие и абстрактнейшие, затем нижние, всего более

затемненные, и, наконец, средние". Так разделяется математика, музыка. "Если ты пожелаешь особо уз нать более о музыке, представь, что круг универсума изображает музыкальные предметы, и увидишь в нем одну музыку, как бы разумную (intellectualis) и более абстрактную, другую, как бы чувственную, и [третью, среднюю между ними), как бы рассудочную (ration alis, возможен перевод: "смысловая" или "осмысленная") (De coniect., II 2).

Правда, по Кузанцу, всякое человеческое творчество, познание и бытие "конъектурально", "предположительно", так что даже современную ему католическую церковь кардинал Николай Кузанский называет в одном письме 1442 г. всего лишь "предположительной церковью ". Но учение о конъектурах, "предположениях", надо рассматривать не как возврат к пассивному отражающему характеру деятельности человеческого разума, а, напротив, как подтверждение его свободы и самостоятельности. К.Ясперс даже категорически заявляет, чт о "едва ли конъектуры Кузанского имеют что-либо общее с "предположениями", которые подтверждаются или опровергаются" (153, 42); в учении о конъектурах нет ни произвольности, ни скепсиса, ни релятивизма. Ум "выбрасывает", "порождает" из себя конъектуры им енно потому, что, рефлектируя самого себя, он сознает себя единственной основой, смыслом и мерой своего мира, т.е. всей совокупности доступных его пониманию и воздействию вещей (см. 158, 16). В учении о конъектурах Кузанский ориентируется не на бытие, а на равномощное бытию и предшествующее бытию сущего единство (см. там же, 24). По мнению И.Коха, "метафизика единства" начинает вытеснять у Кузанца "метафизику бытия" уже в этих "конъектурах" (см. там же, 16).

5) Важнейшее место в картине мира Кузанского занимает онтологическое понятие красоты, к которому он особенно часто обращался в средний период своего творчества (см. 193, 151). Как замечает Сантинелло, "для Кузанского эстетическая ценность есть то, что на иболее удачным образом способно привести в гармонию божественное с человеческим и природным". Николай Кузанский видит красоту очень глубоко, в бытийной форме вещей, т.е. в их гармонической самоосуществленности, в их пропорциональном равенстве самим себе. В учении о красоте и гармоничности бытийной формы Николай Кузанский дает философское обоснование характерному для всего Ренессанса увлечению гармонией и пропорциями. "Гармония есть связь единства и инаковости" (De con., II 2), пропорция - это "местопреб ывание формы" (De mente, 6). Посредством пропорций совершается познание (De docta ign., I 1), "но пропорция есть не только логико-математический, она в первую очередь основной эстетический принцип" у Кузанца (129, 55). Вообще эстетический аспект позволяе т, согласно Сантинелло, всего лучше охарактеризовать место Николая Кузанского в культуре Возрождения (см. 193, 272).

Отношению Николая Кузанского к изобразительному искусству посвящена книга искусствоведа ГДР Эберхарда Хемпеля (см. 149).

Хемпель пишет, что Кузанец не был меценатом в духе Ренессанса, и если бы ему пришлось взойти на папский престол в середине XV в., то он, конечно, не продолжил бы традицию великолепного покровительства искусствам, восходившую к блистательным временам Юлия II и Льва X. "Его обширная творческая деятельность, охватывающая богословие, философию, математику, естествознание и политику, делающая его значительнейшим немецким мыслителем и последователем универсального направления после Альберта Великого, часто пр оявляет тенденцию к сравнениям и наблюдениям из области художественного прекрасного. Но при дальнейшем развертывании мысли эта красота в неоплатоническом духе превращается во вполне общезначимый элемент, который в духовном смысле приравнивается к истине и благому божественному началу, многосторонне охватывая человеческую деятельность. И тем не менее уже как мыслитель, обновивший античное духовное наследие и развивший его в самостоятельной философии, он оказал значительное воздействие и на искусство" (14 9, 3 - 4).

Э.Хемпель считает, что уже в необычайно сильном языке Николая Кузанского можно обнаружить "дух, склонный к музам". Несомненно, что по условиям жизни, заставлявшим его бывать во всех основных культурных центрах Европы, Кузанец был хорошо знаком с современ ным ему изобразительным искусством. Хемпель прослеживает возможное непосредственное влияние идей Николая Кузанского на искусство своего времени, привлекая для этого известный факт близости кардинала с тирольским художником Михаилом Пахером, разбирая архи тектурные особенности того госпиталя для престарелых и бедных, который Николай основал в Кузе. Хемпель приводит свидетельства о влиянии Кузанца на Леонардо да Винчи (не забывая,

однако, и о коренном различии между их воззрениями), на Дюрера, а в творчест ве Рафаэля видит воплощение некоторых идей философа (например, идеи о "согласии веры" в соединении с общим чувством христианского оптимизма, находящего силу в божественной любви) (см. там же, 30 - 37).

Напротив, у Альбрехта Дюрера и Микеланджело, по мнению Хемпеля, целеустремленный и светлый порыв, свойственный мировоззрению Кузанца, надрывается и переходит в чувство трагического[21 - 21 В частности, Хемпель совершенно правильно не соглашается с Эндерсом (см. 139), согласно которому в основе мировоззрения Кузанца лежит "меланхолия", коренящаяся якобы в астрологических представлениях философа и следа которой у него, однако, невозможно увидеть.]. Впрочем, достаточно трагична была уже и жизнь Николая Кузанского, кото рому не удалось увидеть осуществления своих идеалов, что могло бы, по мнению Хемпеля, стать огромным благодеянием для Европы (хотя бы потому, что тем самым можно было бы избежать последующих религиозных войн).

Резюмируя общие точки соприкосновения мысли Николая Кузанского с художественной действительностью его времени, Хемпель пишет: "Избранный Кузанцем язык сравнений в средневековой манере характеризовался склонностью к символике чисел и геометрических фигур. Хотя при этом имел место процесс изображения представлений и содержания веры, связанных с природой и божеством, однако здесь не шла речь о художественном формотворчестве в узком смысле. Вместе с тем, поскольку символика чисел стремится отобразить числов ую гармонию... уже на этом пути между мыслью Кузанца и современным ему изобразительным искусством возникали точки соприкосновения, тем более что Кузанец также и здесь достигал большой глубины и не увлекался методикой внешнего сравнения, свойственной боль шинству символиков. Символика не была для Кузанца произвольной игрой фантазии. Он исходил из опыта своих чувств, из наблюдения и стремился затем найти доказательство при помощи логики, опирающейся на философски обоснованную математику. В этом математичес ки-философском смысле он часто использует в своих глубоких умозрениях чистое произведение искусства в качестве сравнения" (149, 5 - 6).

Мысль о близости Николая Кузанского к искусству Возрождения вообще не нова. Например, правда в самом общем виде, ее высказывает большой знаток эпохи Возрождения О.Бенеш, который пишет: "Леонардо с его научным отношением к природе находился под сильным вл иянием философской доктрины и учения немецкого мыслителя Николая Кузанского, который был епископом в Бриксене в Тироле. Этот последний великий философ средних веков пытался согласовать старую религиозную идею о Вселенной со все растущим стремлением к эмп ирическому исследованию. Он выдвинул представление о конечном и бесконечном, объединенном в одну возвышенную гармонию. Бог - бесконечное - заключен в каждом мельчайшем предмете, который по этой причине заслуживает нашего внимания. Каждая малая частица от ражает космос, становится зеркалом Вселенной - "во всех частях отражается целое", как в дюреровском "Восходе солнца", где каждое дерево пробуждающегося леса словно пульсирует в едином ритме со Вселенной. Философия Николая Кузанского, более чем какая-либо другая, способствовала разрушению средневековой системы, которую он старался сохранить. Раньше, чем живописцы, он в интеллектуальном смысле проложил путь к тому пониманию природы, которое во всей полноте впервые было достигнуто в искусстве" (15, 67). В другом месте О.Бенеш связывает философию Николая Кузанского с "новым эмпиризмом", наиболее характерным, по его мнению, явлением Возрождения (см. там же, 62).

Таким образом, мы можем сказать, что именно потому, что, по Кузанцу, не существует отдельного красочного "мира вечных идей" или разумных и прекрасных небесных тел, а для всего сущего имеется лишь одна бытийная форма (см. 193, 125), красота предельно приб лижается у него ко всякому наличному бытию, которое оказывается погруженным в красоту уже в силу одного того, что является своим собственным осуществлением.

6) Эстетику Николая Кузанского можно представить в кратчайшем виде как резюме двух его небольших трактатов, где основными принципами мировой жизни выдвигаются свет и красота.

Эстетика света в трактате "О даре отца светов" ("De dato patris luminum") строится на динамике отношения абсолютного и конкретного (см. 178). Абсолют, или бог, есть добро, свет и красота в бесконечности своей неисчерпаемой простоты. Но абсолют неконкрете н; о нем никогда нельзя сказать, что он есть это вот, или то, или сочетание этого или того, или такое-то определенное качество. В своей

абсолютности добро, свет и красота непостижимы, их нельзя изобразить или представить, о них нельзя ничего высказать, н а них нельзя указать. Чтобы стать постижимой, красота должна проявиться, сделаться явлением. Однако это означает, что она должна стать конкретной, а следовательно, уже не абсолютной. Чтобы проявиться в чем-то конкретном, абсолютная красота, как говорит Н иколай Кузанский, "нисходит", т.е. оставаясь самою собой, теряет лишь свою абсолютность и приобретает взамен конкретность.

Однако, несмотря на то что конкретная красота есть все та же абсолютная красота, и ничто иное, конкретность в ней не есть красота. Конкретность, чтобы быть конкретностью, должна каждый раз быть иной и иной; в этой бесчисленной множественности меркнет све т единства. Так мир, "сотворенный" в красоте и свете, не имея в себе ничего, кроме красоты и света, погружается тем не менее во тьму. Будучи светом, красотой и добром, он теряет себя во мраке бесчисленного множества конкретностей и как бы погружается в д ремоту бессознательности. Так потенциальные богатства дремлют на поле крестьянина, и крестьянин не видит этих богатств, потому что их на первый взгляд там нет; хотя стоит ему вспахать и засеять поле, развести скот, посадить виноградную лозу, и богатства поля как бы проснутся.

Функцию возрождения света, затмившегося в конкретности мира, Николай Кузанский отводит человеческому уму и человеческой душе. Пусть вся природа дремлет сном пассивности и бессознательности; пусть довольствуются своей принадлежностью к природе многие люди , не имеющие сил искать, стучаться, творить. Но тот, кто ищет и действует, получает помимо природного дара, принятого им вместе со своим рождением, второй дар - света. Мир не в своей абсолютности, а в своей конкретности предстает такому сознанию как теоф ания, т.е. каждая вещь в нем приобретает значимость, выражение, начинает светиться своим внутренним смыслом, светом истины, а это есть "или абсолютное искусство, или абсолютный смысл, который можно назвать светом всякого смысла". Для такого сознания "все сотворенное - это некие светы для актуарии разумной виртуальности", творческой силы человеческого разума, восполняющей силы природы, - разумной силы, которая "обладает в потенции несказанными богатствами, которых мы не знаем, поскольку они в потенции, п ока они не будут раскрыты нам актуально сущим разумным светом". Этот свет либо природный разум каждого человека, либо наставление в мудрости. Так по двум путям, по пути традиции и по пути нового творчества, человеческая культура благодаря своему созида тельному характеру восстанавливает равновесие мира и снова делает его тем, чем он всегда был в своей сокровенной сущности, - добром, светом и красотой.

Так называемый трактат "О красоте" Николая Кузанского возник в 1456 г. в виде проповеди на тему "Вся ты прекрасна, возлюбленная моя" из "Песни песней" (4, 7) (см. 177). Первая половина трактата носит отчетливые следы чтения Ареопагитик и Альберта Великог о. Здесь перед нами традиционная платоническая и неоплатоническая структура. Духовная красота, постигаемая духовными чувствами, совпадает с благом, о чем, по мнению Николая Кузанского, свидетельствуют уже и их родственные имена в греческом языке: callos - красота, calon - благо. Красота есть благо, которое "потеплело" внутри самого себя от своего изобилия и стало излучать само себя в виде света. Получается, что благо постигается как благо только благодаря красоте, которая есть явленность блага.

По своему внутреннему строению прекрасное трояко. Во-первых, оно есть сияние формы (splendor formae) в пропорциональных и определенных частях материи: например, тело прекрасно от "чистоты цвета" (respledentia coloris), сияющей в пропорциональных членах (supermembra proportionata). Во-вторых, красота есть влекущее начало, поскольку прекрасное есть добро и конечная цель. В-третьих, прекрасное едино ввиду цельности своей формы, которая делает вещь прекрасной.

В высших умопостигаемых сферах красота, совпадающая с истиной и добром, принадлежит богу. Природа красоты (natura pulchritudinis) "эманирует" из первой божественной красоты, становясь формой всего прекрасного, но источник красоты от этого не оскудевает ввиду круговращательности, или рефлективности, прекрасных духовных движений, которые от частной красоты вновь восходят к первому свету.

Во второй половине трактата, принадлежащей собственно ему Николай Кузанский продолжает развернутую им в "Диалогах простеца" мысль о "внутреннем вкусе", благодаря которому разумное создание "начинает в разумном стремлении востекать к прекрасному, едва при коснувшись к нему чувством, подобно тому как отведавший

кончиком языка предвкушение сладости движим желанием насладиться ею". Разумные создания обладают врожденной способностью суждения о прекрасном. "Ум" носит в себе идею (species) прекрасного, свертыва ющую в себе (conplicans) всякую чувственную красоту. Поэтому ум есть универсальная красота, или идея идей (species specierum), а отдельные идеи, или формы, - это "ограниченные", или "стяженные", красоты (contractae pulchritudines).

Характерной идеей Николая Кузанского является уверенность в сплошной просвеченности, просветленности и осознанности красоты. Абсолютная красота глядится сама на себя и воспламеняется любовью к самой себе. Духовное зрение в отличие от телесного не может в идеть ничего, если прежде не видит и не понимает своей собственной красоты. Причастность красоте есть сплошная взаимная просвеченность и сплошная взаимная понимающая приобщенность. И мир приходит из неразличимой тьмы к существованию благодаря тому, что в ещи приобщаются к свету и гармонии субстанциальной формы, т.е. формы форм. Привлечение всех вещей к своему единому источнику есть любовь, "конечная цель красоты".

Трактат завершается учением о восхождении от красоты чувственных вещей к красоте познающего их духа, а от нее - к источнику всякой красоты. "Живая разумная красота (viva intellectualis pulchritudo), созерцая (intuendo) или понимая (intelligendo) абсолютн ую красоту, увлекается к ней несказанным влечением; чем жарче пылает она влечением, тем более к ней приближается, все более и более уподобляясь своему образцу".

7) В заключение мы бы сказали, что Николай Кузанский виртуозно балансирует на каком-то едва заметном острие, отделяющем средневековье от Ренессанса. В своей онтологической эстетике он весьма тонко рассуждает о неизбежности для человека чисто человеческог о же представления об абсолюте, подобно тому как и лев представлял бы себе абсолют в виде льва или бык представлял бы себе абсолют в виде быка. Со средневековой точки зрения это является весьма рискованным утверждением. Правда, Кузанский вовсе не думает покидать свои позиции онтологического универсализма. Однако тут же, рядом с ним, появляются мыслители, у которых человеческая личность уже начинает получать явный перевес над абсолютом. Что до проблемы человеческого творчества, то мысль Кузанского здесь совершенно ясна: бог есть творчество, а человек создан по подобию и образу божию; следовательно, и человек есть тоже творчество. Ортодоксия здесь пока сохранена. Однако всего через несколько десятилетий выступит Пико делла Мирандола, который уже будет ут верждать, что если бог есть создатель самого себя, а человек создан по образу и подобию божию, то и человек тоже должен создавать сам себя. А это уже выходит за всякие рамки средневековой ортодоксии.

Вообще человеческая личность, как, правда, и всякая индивидуальность, целиком отражает в себе, по Кузанцу, всеобщую стихию божества. Значит, и человеческая личность тоже есть абсолют, единственный и неповторимьй (как и сам абсолют), хотя каждый раз ориги нальный и специфический. Здесь у Николая Кузанского тоже виртуозное балансирование на философско-эстетическом и культурно-историческом острие. Малейший шаг вперед - и средневековый онтологический универсализм начнет безвозвратно разрушаться и превращатьс я в абсолютизирование не самого объективного абсолюта, но человеческой личности уже в отрыве от средневекового универсализма. Поэтому так велико значение эстетики Николая Кузанского.

Глава вторая. ПЛАТОНОВСКАЯ АКАДЕМИЯ ВО ФЛОРЕНЦИИ

Идя по намеченному нами пути, а именно по пути растущего отхода от средневековой ортодоксии, в эпоху Ренессанса мы прежде всего наталкиваемся на замечательное явление не только в истории итальянской культуры, но и вообще в истории европейской культуры, к оторое носит название Флорентийской академии, во главе с неоплатоником Марсилио Фичино. Последовательным неоплатоником был, как мы знаем, уже Николай Кузанский. Однако самого имени Платона он не упоминает и направление платонизма не формулируется у него в столь абсолютном и неопровержимом смысле, как у Марсилио Фичино. Неоплатонизмом в эпоху Ренессанса пронизаны творения не только Николая Кузанского, но и почти всех представленных выше деятелей этой эпохи. Но нигде имя Платона не превозносится так, как во Флоренции второй половины XV в. Почитание Платона было здесь превращено почти в религиозный культ. Перед его бюстом ставились лампады, и, собственно говоря, он почитался наряду с Христом.

Г.Плетон (или Плифон)

Часто говорили о влиянии на Козимо Медичи и на платонические умозрения тогдашних флорентийцев со стороны прибывших в то время в Италию платоников-греков. Среди них обычно фигурирует несколько имен, и особенно имя Гемистия Плетона (ок. 1355 - ок. 1452). Д ействительно, Плетон был крайним сторонником Платона и ожесточенным критиком Аристотеля, а также и всех мыслителей, оказавшихся в средние века и в эпоху Возрождения под влиянием Аристотеля. Плетон настолько буквально воспроизводил Платона, что нисколько не чуждался даже и языческих черт платонизма. На этой почве Плетону хотелось создать такую международную религию и философию, которые были бы выше и христианства, и язычества, и магометанства. С такими настроениями Плетон и прибыл в Италию в 1438 г., где он познакомился с тогдашним правителем Флорентийской республики Козимо Медичи.

Возможно, что влияние Плетона на Медичи было достаточно сильным, если в дальнейшем (начиная с 1459 г.) во Флоренции была учреждена Платоновская академия, особенно расцветшая при внуке Козимо Медичи, Лоренцо (правил в 1469 - 1492 гг.). Флорентийская акаде мия, главным деятелем которой и оказался Фичино, все-таки резко отличалась от мировоззрения и настроений Плетона.

Общий характер Флорентийской академии

Расцвет Флорентийской академии приходится на период 1470 - 1480 гг., т.е. на предгрозовые годы Италии. Сначала заговор Пацци (1478), затем социальные и религиозные волнения во Флоренции, революция 1494 г., гибель Савонаролы, от проповеди которого академи ки ожидали обновления христианского мира, надвигающееся политическое падение Италии - все это положило конец платоническому движению. Платон начинал казаться "учителем дерзости", а Аристотель - "учителем нечестия" (см. 130, 7 - 14). Платоновская академия , или, как ее называли, "Платоническая семья" (Platonica familia), во Флоренции имела: свою краткую, но блестящую историю. Этому немало способствовало покровительство Лоренцо Медичи, который утверждал, что "без платоновской дисциплины никто не может с ле гкостью стать ни хорошим гражданином, ни опытным в христианском учении". "С точки зрения религиозной истории, - пишет А.Шастель, - в платоновском движении можно видеть эпизод христианского renovatio ("обновления"), которое, настойчиво сказываясь и в сред ние века, становится первоочередной заботой XV века: явное стремление Фичино, Пико к более чистой, внутренней религии, всеобщей основе человечества, предваряет по сути дела некоторые аспекты Реформации" (там же, 14).

Именно в этой Академии меньше всего процветали какой-нибудь академизм и какая-нибудь абстрактная система неоплатонизма. Это не было какое-нибудь официальное учреждение, юридически связанное с государством или с церковью. Это не был и какой-нибудь универс итет, где читались бы регулярные лекции и где слушатели обучались бы тем или другим наукам и получали бы на этом основании какие-нибудь ученые или учебные права. Это было вольное общество людей, влюбленных в Платона и в неоплатонизм, собравшихся из разны х сословий и профессий, из разных местностей. Тут были и духовные лица (сам Фичино был таким духовным лицом), даже каноники и епископы, много всякого рода светских людей, поэтов, живописцев, архитекторов, республиканских правителей и республиканских дело вых людей.

Эта Академия была чем-то средним между клубом, ученым семинаром и религиозной сектой. Сюда входили: Кристофоро Ландино, комментатор Вергилия, Горация и Данте; Лоренцо Великолепный; Пико делла Мирандола, расширивший интеллектуальный горизонт "платоническо й семьи" знакомством с восточными источниками; Франческо Каттани, Анджело Полициано и др. Сам Фичино, именовавшийся "платоническим философом, богословом и медиком", полусерьезно-полушутливо организовал свою жизнь по образцу платоновской. Его вилла в Каре джи, подарок Козимо Медичи, была сделана подобием Платоновской академии.

Время протекало здесь в разного рода привольных занятиях, прогулках, пирушках, в чтении, изучении и переводах античных авторов. Сам Фичино перевел всего Платона, всего Плотина, Порфирия, Ямвлиха и Прокла. Он же переводил античную так называемую герметиче скую литературу и Ареопагатики. Упорядочивая и комментируя сочинения платоников, связывая их с латинской и средневековой традицией, с научными физическими, астрологическими, медицинскими теориями, а главное, приводя платонизм в согласие с христианской ре лигией, Марсилио Фичино добился того, что великая языческая философия и современная ему христианская идеология

достигли слияния, сохранив каждая свою цельность. Фичино был платоником-энтузиастом, пламенным служителем культа дружбы, непринужденным мечтате лем, услаждавшим себя не только церковными службами и Новым заветом, не только упоением на лоне природы, но и восторженной игрой на лире, а также различными философскими трактатами, а сверх того и собственным поэтическим творчеством. То, что мы знаем о Ф лорентийской академии, полно какого-то и духовного и материального веселья, какой-то романтической влюбленности каждого члена Академии во всех прочих ее деятелей.

Возрожденческое привольное отношение к жизни, к природе, к искусству и к религии процветало здесь, вероятно, больше, чем во всяких других группировках и организациях Италии того времени. Это пока еще не было чисто светским гуманизмом, который стремился б ы перейти от неоплатонических восторгов к чисто земным радостям жизни. Однако светский характер возрожденческой эстетики здесь, безусловно, нарастал, особенно в сравнении со строгими контурами диалектики Николая Кузанского.

А.Шастель пишет следующее: "Неоплатонизм в конце века (XV в. - А.Л.) оказался в центре того, что можно назвать "мифом Ренессанса". Но его основополагающий синкретизм, его идеалистическая ориентация, его спекулятивные построения отвечали чувству неудовлет воренности, неспокойной культурной ситуации. Не все умы во Флоренции были увлечены его тенденциями, дело было не только в скептиках и противниках, но даже грамматик Ландино, поэт Полициано и, несколько позднее, метафизик Пико далеки от того, чтобы во все м согласиться с учением Фичино, часто неопределенным и зыбким. Но, по крайней мере, в этом новом интеллектуальном климате были выработаны и иногда развернуты идеи, которые издавна считались основными идеями эпохи, представление о человеке как о центре мира, об органическом космосе, открытие античности как завершенной цивилизации. Это были точки зрения, способные в корне изменить экономию знания и традиции культуры; и постепенно акцент ее был перенесен на метафизическую ценность Красоты, достоинство по эта и художника, "музыкальный" закон Вселенной, таинственную функцию любви, интерес к символам и даже чувство трудной судьбы исключительной души" (131, 2 - 3).

Можно сказать еще и так: земная красота, по воззрениям флорентийских неоплатоников, не может быть совершенной ввиду рассеяния животворящих лучей "божественного блага" в подлунном мире (см. 184, 133). Человек занимает в этой системе исключительное положен ие. "Он разделяет способности своей низшей Души с бессловесными живыми существами; он разделяет свой Ум с "божественным разумом", и он не разделяет своего рассудка ни с чем во Вселенной; его рассудок принадлежит исключительно человеку, это способность, недостижимая для животных, уступающая чистой интеллигенции Бога и ангелов, но могущая обращаться к ним. Таков смысл определения человека у Фичино как "разумной души, причастной божественному уму и использующей тело" (In Plat. Alcib. I Epitome. Это опред еление означает, что человек есть "связующее звено между Богом и миром" (Theol. Plat, III 2). Человек выходит в высшие сферы, не отвергая низшего мира, и "может нисходить в низший мир, не оставляя высшего" (Theol. Plat., II 2)" (там же, 140).

В конце концов, если учесть все огромное историческое значение Платоновской академии во Флоренции, можно сказать так, как сказал Р.Марсель: "...необходимо признать, что нигде и никогда условия для такого возрождения еще не встречались. Центр гуманизма в течение полувека, Флоренция своим благосостоянием и своим престижем смогла, как очаг света, привлечь к себе все богатство человеческого духа. Будучи местом, куда стекались наиболее драгоценные рукописи и где встречались знаменитейшие эрудиты, она стала, помимо того, художественной мастерской, в которую каждый вносил свой талант" (169, 220 - 221).

Основная особенность эстетики Фичино (1433 - 1499)

У одного из историков итальянской литературы мы читаем: "...Марсилио Фичино - не гуманист, не оратор, не профессор: он - богослов... богослов симпатичный, просвещенный, богослов-платоник. Его наука - божественная наука, его поэзия - божественная поэзия, и его жизнь, воодушевляемая религиозной любовью и религиозным чувством, преисполненным любовью, - жизнь души. ...он, по-видимому, живет только тогда, когда думает или когда пишет о божественных вопросах" (81, 311 312). Раннее и Высокое Возрождение цени ло в Данте не только поэта, но и философа, а в его поэме видело выражение всего вечного смысла жизни. Для

Марсилио Фичино, который перевел "Монархию" на итальянский язык, Данте имеет "небесную родину", "ангельское происхождение", он - "поэтический филосо ф", говоривший в духе то же самое, что Платон, и пивший "вергилиевой чашей из Платонова источника". В XVI в. оценка Данте становится более техничной и более умеренной (см. 144, р. 3 - 28). Но это восторженное и в то же время художественно-игривое отношен ие Фичино к Данте характерно вообще для всей эстетики Фичино. Такое отношение навсегда отрезает его от всякого школьного педантизма и от всякого сухого и бездушного отношения к философии и литературе, а значит, и к эстетике. Э.Кристиани впервые опубликов ал небольшую "инвективу" молодого Фичино против невежества, тщеславия и жадности тогдашних педагогов (см. 134, 209 - 222).

В этом, безусловно, одна из центральных линий Ренессанса. Ведь как-никак это все-таки свободомыслие, правда пока еще привольно-неоплатоническое. Сюда же нужно добавить, что и общевозрожденческая эстетика пропорций, симметрии и гармонии не только не чужда Фичино, но, пожалуй, является одной из самых существенных сторон его мировоззрения. В своих письмах он пишет: "Красота тела состоит не в материальной тени, но в свете и в грациозности формы, не в темной массе тела, но в ясной пропорции, не в ленивой тяж еловесности этого тела, но в числе и мере".

Сдержанный, еще не пришедший в полную субъективистскую развязность Ренессанс слышится в таких словах Фичино, тоже из его писем: "Послушай меня, я хочу научить тебя в немногих словах и без всякого вознаграждения красноречию, музыке и геометрии. Убедись в том, что честно, и ты станешь прекрасным оратором; умерь свои душевные волнения, и ты будешь знать музыку; измерь свои силы, и ты сделаешься настоящим геометром".

Чисто возрожденческий субъективный имманентизм необходимо вычитывать и в таких словах Фичино: "Подобно тому, как ухо, наполненное воздухом, слышит воздух, как глаз, наполненный светом, видит свет, так бог, сущий в душе, видит бога" (цит. по: 81, 313).

Нетрудно заметить, что подобного рода суждения близки к учению о самодовлеющем созерцании. Единственным путем к блаженству как раз и является, по Фичино, именно "созерцательная жизнь", а точнее, "те исключительные моменты, когда созерцание достигает экст аза" (184, 140). "Идея любви является поистине подлинной осью философской системы Фичино. Любовь есть та движущая сила, которая заставляет бога - или с помощью которой бог заставляет себя - излить свою сущность в мир и которая, с другой стороны, заставля ет его творения искать воссоединения с ним. Согласно Фичино, amor (любовь) есть лишь другое название для того "circuitus spiritualis" ("духовного круговращения"), которое совершается от бога к миру и от мира к богу (Conv., II 2). Любящая личность вступае т в этот мистический поток" (там же, 141). Это "небесная Афродита", представляющая собою чистую интеллигенцию. Воплотившись и став таким образом порождающей силой, небесная Афродита превращается в "природную Афродиту", которая владеет промежуточными спос обностями человека, а именно воображением и чувственным восприятием. Наконец, среди людей встречается грубая "звериная любовь" (amor ferinus),которая не имеет ничего общего с высшими родами любви и есть даже не порок, а просто безумие ("Convivium". IV 8) .

Система Фичино, по мнению Пановского, занимает промежуточную позицию между схоластикой, рассматривавшей бога как трансцендирующего конечную Вселенную, и позднейшими пантеистическими теориями, признававшими тождество бога с бесконечным миром.

Как и Плотин, Фичино понимает бога в качестве невыразимого Единого. Не следуя при определении невыразимого ни Плотину, отрицавшему за ним все предикаты, ни Николаю Кузанскому, приписывавшему божеству противоположные предикаты, Фичино объединяет оба этих подхода. "Его бог единообразен и всеобразен, он есть действительность (actus), но не есть просто движение" (184, 105). Бог создал мир, "мысля самого себя", потому что в нем быть, мыслить и желать составляет одно. Бог не во Вселенной, которая не имеет пре делов, не будучи в собственном смысле бесконечной, и в то же время Вселенная в нем, потому что бог "наполняет ее, не будучи наполняем сам, потому что он есть сама полнота". "Он содержит, не будучи содержим, потому что он есть сама способность содержать" - так пишет Фичино в "Богословском диалоге между Богом и душой".

Вселенная, отличаемая таким образом, но не отделяемая от высшего бытия, развертывает четыре нисходящие иерархические ступени: космический ум, космическую душу, подлунное или земное царство природы и бесформенное и безжизненное царство материи. Вселенная в целом есть "божественное живое существо". Она скреплена "божественным влиянием, проистекающим из бога, пронизывающим небеса, нисходящим через элементы и оканчивающимся в материи" (Theog. Plat., X 7). Обратное движение сверхъестественной энергии образуе т "духовный круг" - любимое выражение Фичино. Отношение космического ума к богу, с одной стороны, и к космической душе - с другой, Фичино сопоставляет с отношением Сатурна к своему отцу Урану и к своему сыну Юпитеру: Сатурн связывается с умом и созерцани ем, Юпитер - с разумной душой и деятельной жизнью. Кастрация Урана Сатурном может пониматься при этом как символическое выражение того факта, что Единое (бог), произведя космический ум, прекратило свое творчество. Совершенство в подлунном мире достижимо лишь в меру влияния небесных тел. Каждая вещь "заряжена" небесной энергией: волк находится под "влиянием" Марса, лев - Солнца, медицинские свойства мяты объясняются воздействием Солнца и Юпитера и т.д. Ада в неоплатонической Вселенной Фичино нет, потому что материя, низшая ступень бытийной иерархии, может быть лишь причиной зла, но сама по себе злом не является. Между микрокосмом и макрокосмом существует аналогия.

Бессмертная душа человека постоянно несчастна в его теле, она то спит, то видит сны, то безумствует, то страдает, будучи исполнена бесконечной тоской. Она не будет знать исхода, пока не вернется туда, откуда пришла ("Quaestiones quinque de mente"). Лишь с большим трудом человек может достичь просветления своего рассудка умом, усовершенствовав свою жизнь. Или же его ум получает непосредственный доступ в сферу истины и вечной красоты. Причем стремящийся к совершенствованию осуществляет нравственные доброд етели, придерживается справедливости, становится подражателем библейских Лии и Марфы и с космологической точки зрения оказывается под покровительством Юпитера. Стремящийся к созерцанию добавляет к нравственным добродетелям теологические, следует примеру Рахили и Магдалины, и ему покровительствует Сатурн.

Вся философия Фичино вращается вокруг идеи любви, в которой он объединяет платоновский эрос и христианскую caritas, почти не делая между ними различия. "Амор" - это у Фичино просто другое название духовного кругового тока, исходящего от бога во Вселенную и возвращающегося к богу. Любить значит занять место в этом мистическом круговращении (см. 184, 2]4).

Всякая любовь, по Фичино, есть желание, но не всякое желание - любовь. Любовь без познания - слепая сила, подобная той, которая заставляет растение расти, а камень падать. Лишь когда любовью руководит познавательная способность, она начинает стремиться к высшей цели, благу, которое есть и красота. Красота, вообще говоря, пронизывает всю Вселенную, но сосредоточивается она в основном в двух формах, символами которых являются две Венеры, "небесная" и "всенародная".

Философия Фичино не сложилась в самостоятельную школу и не нашла видных продолжателей. Но она оказала огромное влияние на художников и "поэтов-мыслителей" - от Микеланджело до Джордано Бруно, Тассо, Спенсера, Дж.Донна и даже Шефтсбери. Кроме того, идеи Ф ичино о любви стали предметом многих полусветских сочинений типа "Азолани" Пьетро Бембо и "Придворного" Бальдассара Кастильоне. "Флорентийское евангелие", как Пановский называет неоплатонизм Фичино (см. там же, 220), распространилось в форме, приспособле нной к "хорошему тону" светского общества и к женскому вкусу. Авторы подражательных "Диалогов о любви" описывают, определяют и прославляют женскую красоту и добродетель и проявляют живой интерес к вопросам этикета отношений между мужчиной и женщиной в об ществе.

Разницу между Фичино и Пико делла Мирандола, с одной стороны, и Бембо и Кастильоне - с другой, Пановский рассматривает как различие между флорентийским неоплатонизмом и его венецианской популяризацией. Если флорентийское искусство основывается "на рисунк е, пластической твердости и архитектонической структуре, то венецианское опирается на цвет, атмосферу, живописную картинность и музыкальную гармонию". "Флорентийский идеал красоты нашел свое образцовое выражение в скульптурах гордо выпрямившегося Давида, венецианский - в картинах лежащей Венеры" (там же, 221 - 222).

Средневековая теология различала четыре символических значения наготы: "естественная нагота" (nuditas naturalis) - природное состояние человека,

ведущее к смирению; "мирская нагота" (nuditas temporalis) - обнаженность от земных благ, могущая быть доброво льной (как у апостолов или монахов) или вызванная бедностью; "добродетельная нагота" (nuditas virtualis) - символ невинности, в первую очередь невинности вследствие исповеди, и, наконец, "преступная нагота" (nuditas criminalis) - знак распутства, суетнос ти, отсутствия всякой добродетельности. Ренессанс начал интерпретировать наготу Купидона как символ "духовной природы" или представлять совершенно обнаженного человека для изображения добродетели и истины (как, например, на картине Боттичелли "Ложь" в му зее Уффици). В "Трактате о живописи" Альберти говорит об обнаженности истины на описанной Лукианом картине Апеллеса как о чем-то само собою разумеющемся и даже "современном". Кстати сказать, в описании Лукиана речь шла, собственно, не об "истине", а о "р аскаянии", изображенном у Апеллеса в виде человека плачущего и исполненного стыда. И в искусстве Ренессанса, и в искусстве барокко "голая истина" часто становится олицетворением.

Платонизирующие гуманисты Ренессанса рассматривали трех граций не просто как "свиту" Венеры, согласно мифографическим источникам, а как три ее лица, три ипостаси, "единством" которых является сама Венера. При этом традиционные имена Аглая, Эвфросина, Тал ия заменялись другими, непосредственно указывавшими на их тождество с Венерой, - "красота", "любовь", "наслаждение" или "красота", "любовь", "целомудрие" (см. 184, 229).

Результат один: язычество и христианство сливаются у Фичино в неделимый поток и в человеческом переживании, и в самом бытии. Языческая нагота признается вся целиком. Но в то же время эта человеческая нагота чрезвычайно одухотворяется и зовет в высшие сфе ры духа и бытия. Это какой-то, если говорить кратко, вполне светский неоплатонизм, а то, что последний характерен вообще для всего итальянского Ренессанса, мы не раз уже видели и в дальнейшем увидим не раз. Во Флоренции он отличается только необычайным э нтузиазмом и привольным духовно-телесным увеселением на фоне такой же духовной телесности и верных этому идеалу людей и в таком же виде организованной окружающей природы. Тут же, однако, необходимо сказать, что общий духовный тупик, который характерен дл я всего итальянского Возрождения, начиная с Петрарки, не миновал и радужную и привольную Флорентийскую академию. Ведь как-никак, но здесь вступал в свои права человеческий субъект, стоявший на путях собственного возвеличения и даже абсолютизации. Изолиро ванный человеческий субъект, взятый сам по себе, это ведь не очень-то надежная почва для полного и безоговорочного оптимизма. Этот стремящийся себя абсолютизировать человеческий субъект на каждом шагу сталкивается с разного рода неодолимыми препятствия ми; ему слишком часто приходится убеждаться в своей собственной беспомощности и даже безвыходности. Стихия самокритики и самоотрицания во флорентийском неоплатонизме была выражена пока еще слабо. Но все же она чувствуется здесь настолько осязательно, что французский исследователь Шарль Моррас считает ее даже центральной для всего неоплатонизма во Флоренции. "Единственным эпиграфом для Флоренции, - говорит Моррас, - служит прекрасный дистих Катулла: ненавижу и люблю... Это самое подходящее место в мире д ля развития своих страстей. Она является порождением жизни, столь полной крайностями, что и сладострастие, и даже лень, и религиозность были здесь жестокими" (170, 167 - 168). Поэтому, как Ш.Моррас и признавался, он не мог думать о Флоренции, не вспомина я Афин, ибо "единый мистический стебель сочетает эти два шедевра Греции и Тосканы". Из этого-то мистического стебля родилась Академия; и если вновь стало возможным услышать Платона, то это потому, что его переводчик не удовлетворился переводом или коммен тированием текстов он попытался так же жить, и его ревностное стремление распространить дух учителя было столь велико, что современники не замедлили объявить его "вторым Платоном". Но этот второй Платон далеко не был таким оптимистом, каким он хотел бы быть.

Приведем несколько соображений уже цитированного нами А.Шастеля, помогающих понять светский неоплатонизм Фичино как имманентно-субъективную и эстетически-наглядную картину мироздания.

В традициях античности и итальянской культуры Фичино рассматривает Вселенную как гармоничное строение, все части которого составляются, "как лира, производящая полный аккорд со своими консонансами и диссонансами". Вселенная определяется принципом порядка (ordo) и чинности (decentia). Всякий художник хочет увековечить себя в своем произведении; так и творец смог, сумел и пожелал сделать свое произведение столь подобным ему, сколь это только возможно. Фичино много говорит о совершенстве кругового движения сфер. Согласно Фичино, мы живем

в храме всемогущего архитектора; каждый должен внутри его круга проводить свой собственный круг, восславляя бога. Человек стоит на вершине творения не потому, что он может постичь его механику и его гармонию, но прежде вс его благодаря своему собственному творческому динамизму. Великая божественная игра находит свое повторение в человеческой игре и труде, которые с точностью подражают богу и соединяются с ним. Человека тоже можно определить как вселенского художника. Фичи но пишет: "Повсюду человек обращается со всеми материальными вещами мира так, как если бы они находились в его распоряжении: стихии, камни, металлы, растения. Он многообразно видоизменяет их форму и их вид, чего не может сделать животное; и он не обрабат ывает только одну стихию зараз, он использует их все, как должен делать господин всего. Он копает землю, бороздит воду, он возносится к небу на громадных башнях, не говоря уже о крыльях Дедала и Икара. Он научился зажигать огонь, и он - единственный, кто постоянно употребляет для своей пользы и удовольствия огонь, потому что лишь небесное существо находит удовольствие в небесной стихии. Человеку нужно небесное могущество, чтобы подняться до неба и измерить его... Человек не только использует стихии для служения ему, но, чего никогда не делает животное, он покоряет их для своих творческих целей. Если божественное провидение есть условие существования всего космоса, то человек, который господствует над всеми существами, живыми и неживыми, конечно, являет ся некоторого рода богом. Он - бог неразумных животных, которыми он пользуется, которыми он правит, которых он воспитывает. Он - бог стихий, в которых он поселяется и которые он использует; он - бог всех материальных вещей, которые он применяет, видоизме няет и преобразует. И этот человек, который по природе царит над столькими вещами и занимает место бессмертного божества, без всякого сомнения, также бессмертен" (Theog. Plat., XIII 3).

"Человеческое могущество почти подобно божественной природе; то, что бог создает в мире своей мыслью, [человеческий] ум замышляет в себе посредством интеллектуального акта, выражает посредством языка, пишет в книгах, изображает посредством того, что он с троит в материи мира" (цит. по: 130, 57).

Расцвет наук и искусств во Флоренции эпохи Ренессанса вызывает восхищение у Фичино: "Если мы должны говорить о золотом веке, то это, конечно, век, который производит золотые умы. И что наш век именно таков, в этом не может сомневаться никто, рассмотрев е го удивительные изобретения: наше время, наш золотой век привел к расцвету свободные искусства, которые почти было погибли, грамматику, поэзию, риторику, живопись, архитектуру и древнее пение лиры Орфея. И это - во Флоренции" (письмо Паулю Миддельбургу о т 13 сентября 1492 г.).

Ввиду центрального положения, которое занимает в системе мира у Фичино "амор" - любовь, мимо него нельзя пройти, говоря о теории искусства у Фичино (см. 130, 125). "Амор" к небесной красоте - это подлинный художник, скульптор и живописец души. Человеку с его искусством остается лишь как можно лучше уловить образующееся здесь динамическое соотношение между материей и формой, между смыслом и идеей.

Фичино и его Платоновская академия много сделали для пропаганды и прославления флорентийского искусства, будучи убеждены, что и святых, и "героев", и поэтов нужно окружать своего рода культом (Theog. Plat., XIV, 8). Два великих архитектора XV в., Брунелл ески и Альберти, были поддержаны Академией (см. там же, 180) в тот период, когда их слава еще оспаривалась. Кристофоро Ландино, в особенности в обширном предисловии к комментированному изданию "Божественной комедии", развил целую историософию нового итал ьянского искусства, начиная с Гвидо Кавальканти, Данте, Чимабуэ, Джотто и кончая своим временем, причем Флоренция выступала здесь как столица "модерного" (этот термин заимствован у отцов церкви) искусства, сопоставимого с высшими образцами древнего искус ства.

Заметим, что часто употребляемый нами термин "имманентизм" нисколько не обозначает полной исчерпанности бытия в сознании человека. Этот термин указывает только на всегда прогрессирующую возможность для человеческого сознания переводить неисчерпаемое объе ктивное бытие на свой собственный, чисто человеческий, язык. И особенно важно не путать имманентизм с пантеизмом на том основании, что раз все познаваемо, то и божество познаваемо в каждой отдельной вещи. Об отличии имманентизма от пантеизма у Фичино хор ошо рассуждает М.Скьявоне, несколько суждений которого мы сейчас приведем.

"Что касается... крайне спорного вопроса, именно вопроса об имманентизме или неимманентизме философии Фичино, мне представляется возможным заключить

следующее. Во-первых, если смотреть на психологическую интенцию мыслителя, то нет ничего более ложного, ч ем приписывать Фичино порок пантеизма. Во-вторых, если, напротив, посмотреть с точки зрения внутренней последовательности на его систему, то мне кажется неопровержимым утверждение об имманентизме его теодицеи: будь то ввиду самой первичной концепции реал ьности как единоцельности (Unita-Totalita), где бог есть абсолютное единение отношений в диалектическом процессе; будь то, наконец, ввиду волюнтаристической концепции творения, где Абсолют, поскольку он Любовь, движим своего рода внутренней необходимость ю, так что подлинный Абсолют не есть бог сам по себе, но сумма бога и мира".

Концепция человека у Фичино, согласно М.Скьявоне, следует "самой последовательной линии монистического теоцентризма из наиболее строгих". Для Фичино "человек велик постольку, поскольку он мал и неимущ перед лицом бога". В целом "религиозность есть внутре нняя и неотъемлемая потребность системы Фичино, хотя имманентистские следствия его метафизики (им, несомненно, не замеченные), казалось бы, способны придать ему несомненную окраску пантеистического мистицизма" (195, 321 - 322).

Таким образом, по М.Скьявоне, Фичино, будучи сознательным представителем католической ортодоксии, и притом в самом строгом смысле этого слова, фактически и бессознательно все же допускал известную пантеистическую тенденцию, поскольку абсолютом у него явл яется не просто бог сам по себе, но бог в своем соотношении с миром. Это, однако, является вообще одной из сложнейших и тяжелейших проблем средневековой теологии: с одной стороны, божество есть абсолют и такая полнота бытия, которая ни в каком мире не ну ждается; а с другой стороны, бог почему-то творит мир и, следовательно, как будто до некоторой степени нуждается в этом мире для достижения своей полноты. Нам думается, что если Фичино здесь чем-нибудь грешил, то трудности в такой сложной проблеме испыты вала вся средневековая теология.

И все же, несмотря на все ограничения имманентно-субъективной эстетики Фичино, которые приходится формулировать исследователям, справедливо не желающим сводить всю эту эстетику на безграничный субъективизм, необходимо сказать, что чувство имманентности у Фичино сказывается остро и глубоко, чему нисколько не препятствуют никакие реминисценции средневековой ортодоксии. Особенно глубокую роль здесь играет концепция Любви, охватывающей и божество, и природу, и человека в одном порыве, уже препятствующая вид еть у Фичино одно средневековое христианство в чистом виде.

Философия Фичино, как пишет итальянский философ Джузеппе Саитта, - это не только новый метод или новый способ видения; в ней содержатся "истины, которые, в пламени углубленного понимания христианства, излучают столь яркое сияние, что оно освещает дальней ший путь европейской мысли" (190, X). Эта идея составляет главное содержание книги Саитты, призывающей с большей широтой и свободой отнестись к оценке флорентийского неоплатоника. "Христианские ценности, которые с огромной силой утверждал Фичино, защищаю т не те, кто бесстыдно ищет одобрения толпы, почестей и тепленьких местечек, жалкое отродье, которое сегодня, как никогда, примазывается к культуре, скованной тупым и реакционным конфессионализмом, и особенно в школе, а те, другие, кто со свободой созн ания, исполнившись чувством историчности духа, раскрываются для истины" (там же).

Той высшей точкой философии Фичино, которая бросает свет на современную философию, Саитта называет субъективность его понимания любви, ввиду чего все метафизические конструкции и категории оказываются укорененными в средоточии человеческого опыта, станов ящегося тем самым высшей ценностью. "Человеческое l'indiamento, которое есть всецело процесс любви, уже не простое стремление, но откровение мира, который в своем постоянном очищении обнаруживает биение пульса абсолюта. "Deus est in nobis" ("Бог находитс я в нас"), "Pulchritudo divina per omnia splendet et amatur in omnibus" ("Божественная красота во всем сияет и во всем является предметом любви"), пишет Фичино" (цит. по: 190, 213). Если начало человеческой страсти слепо и не видит, что вещи сладостны той сладостью, которой напоил их создатель, то постепенно в ней развивается духовность, возвышающая в конечном счете низменную материю к божеству. И это, согласно Саитте, есть у Фичино глубоко христианское понимание материи (см. там же, 214). Любовь есть начало и конец, она первый и последний из богов. Это по своему номинальному составу старое представление становится мощным рычагом, который движет всеми нитями мысли Фичино. Вне широкой жизни любви, составляющей единый процесс природной, человеческой и божественной реальности, тщетно искать у Фичино других

объясняющих принципов (см. там же, 219).

Благодаря такой роли любви в философии Фичино характерным аспектом ее оказывается мистическое понимание жизни, столь оригинальное, по мнению Саитты, что оно становится инструментом новой логики, "логики божественного" (la logicadel divino). Все в целом - это оправдание и демонстрация христианского понятия божества, существо которого заключается в возвеличении человеческого субъекта (см. там же, 238).

Теория всеобщей религии у Фичино

Некоторой иллюстрацией этой довольно зыбкой неоплатонической эстетики у Фичино может явиться его необычная склонность к астрологии. Казалось бы, что такому суровому и в то же время энтузиастически настроенному толкованию труднейших теоретических текстов античного неоплатонизма вовсе не к лицу заниматься всеми этими смутными проблемами астрологии. Эти проблемы, правда, существовали и в античном неоплатонизме, но ведь последний был не чем иным, как только завершением чисто языческой мудрости. Почему же эт а далеко ушедшая в прошлое языческая проблематика вдруг заняла у Фичино такое видное место? Как нам представляется, это произошло именно благодаря не полной уверенности Фичино в логической структуре античного неоплатонизма. Помимо теоретического неоплато низма во Флоренции хотели еще и чего-то другого, более жизненного, более интимного, более связанного со всеми мелочами человеческой жизни. Вот тут-то и понадобилась астрология, всегда претендовавшая на предсказание и осмысление именно всех мельчайших соб ытий человеческой жизни. По поводу астрологических занятий Фичино Ш.Моррас пишет следующее: "Фичино всегда страстно интересовался астрологией, и неоднократно его понуждали уточнить свою позицию по этому колкому вопросу. ...Заявив, что "звезды означают, н о ничего не производят", он счел себя свободным практиковать и кодифицировать эту природную магию, получившую в его комментарии на "Пир" определение как наука о совпадениях, которые он вправе исследовать и даже вызывать, дабы не подпасть под их влияние.

Спустя несколько лет он даже был чуть ли не одержим астральными влияниями. В своих письмах он дает множество гороскопов и толкует все в свете астрологической темы. Убежденный в основательности этой науки, он считает своим долгом предупреждать друзей о бл агоприятных и неблагоприятных днях; некоторые спрашивают у него совета перед тем, как предпринять важное дело" (170, 497).

Наконец, характеризуя неоплатоническую эстетику Фичино, необходимо отметить еще один чрезвычайно важный и с первого взгляда даже странный и парадоксальный аспект этого неоплатонизма. Чтобы понять последний, необходимо все время иметь в виду тяготение все го итальянского Ренессанса к абсолютизации человеческой личности. Это обстоятельство волей-неволей заставляло трактовать человеческую личность как обладающую самыми верными и самыми неопровержимыми истинами, что рождало постоянную тенденцию делать объект ивный абсолют возможно более простым, более понятным и по возможности более безупречным и что в свою очередь означало также и прогрессирующую тенденцию более абстрактного представления абсолюта. Человеческий субъект чувствовал себя в эпоху Ренессанса нас только преисполненным чисто личностными переживаниями и глубинами, что на долю объективного абсолюта оставались одни абстрактные структуры, тоже неуклонно прогрессировавшие в своей абстрактности. Вот почему Фичино, не только неоплатонический эстетик, но, можно сказать, и неоплатонический эстет, вдруг начинает создавать теорию какой-то всеобщей религии, с первого взгляда совершенно непонятной в период максимального энтузиазма и поэтического вдохновения. Казалось бы, конкретное эстетическое чувство должно было хвататься прежде всего за конкретные исторические религии, в которых мифология и поэзия выражены наиболее ярко и заманчиво. Нет, сама логика абсолютизированного человеческого субъекта именно в целях максимальной абсолютизации человеческой личности отнимала у объективного абсолюта его конкретную историчность и всю его поэтическую мифологичность.

Сама логика этой человечески абсолютизированной эстетики требовала освобождения от принудительных норм бесконечно разнообразной эстетики исторических религий. Фичино критикует не только иудаизм и ислам; и католическая церковность признается им слишком пр инудительной и насильственной. Будучи духовным лицом, Фичино проповедует некоторого рода всеобщую религию, и притом настолько смело и беззастенчиво, что сомневаться в этом нет никакой возможности. Бог существует, как убежден Фичино. Но этот бог есть разу м, а разум по самой своей природе

везде одинаков, даже и человеческий разум есть только отражение божественного разума. Значит, этот всеобщий разум мы должны находить в этих религиях, а все историческое и специфическое в них просто игнорировать. Любопытн о, что все такого рода мысли Фичино провозглашал с церковной кафедры.

В своем "Толковании на послания апостола Павла" (гл. 4) Фичино, исходя из теории всеобщей религии, доходит до отрицания культа. Он пишет: "Здесь апостол говорит, что бога почитать надо в духе, ибо Христос сказал: истинные богопочитатели чтут в духе и в и стине. Такими словами Христос и Павел порицают или мало одобряют материальный культ". Вообще все это "Толкование..." Фичино основано на принципе именно всеобщей религии, но никак не религии чисто христианской.

Больше того. Не только Лоренцо Валла, далекий от прямого неоплатонизма, проповедовал в первой половине XV в. удовольствие (voluptas) как общечеловеческий первопринцип. Тому же самому удовольствию во второй половине XV в. флорентийский неоплатоник Фичино тоже посвящает целый трактат. Здесь он доказывает равноценность духовного и телесного удовольствий, возводит удовольствие в космический принцип, считает обязательной принадлежность этого удовольствия всем богам. Таким образом, принцип удовольствия тоже о тносится к принципам всеобщей религии, которую конструирует Фичино.

Правда, историческая объективность заставляет указать на то, что эта чисто рациональная всеобщая религия проводилась у Фичино отнюдь не без колебаний. Фичино написал целый трактат ("Dialogus super Deum et animam theologicam"), в котором он обнажает свой душевный разлад и свои колебания между чисто рационалистической всеобщей религией и прямой и непосредственной верой в божественное откровение. Впрочем, в конце этого диалога человека с богом бог дает человеческой душе утешительный совет, свидетельствующи й как будто о том, что здесь у Фичино христианское откровение берет верх над рационализмом всеобщей религии.

Однако так или иначе, но всеобщая религия не только не противоречила неоплатонизму Фичино, но, по-видимому, и самый неоплатонизм привлекался у Фичино именно ради нормы единой всеобщей структуры в понимании божества, т.е. ради освобождения человека от сур овых заповедей и мифов общеизвестных исторических религий. Неоплатонический энтузиазм Фичино был только обратной стороной крепнущего рационализма и его оправдания светской жизни человека.

В русской литературе был исследователь, который изучил как раз теорию всеобщей религии у Фичино. Это И.В.Пузино (см. 101, 100). Исследователь очень хорошо сделал, что преподнес эту теорию Фичино в ясной форме с указанием некоторых основных текстов самого Фичино (кое-чем из этого мы воспользовались в нашем предыдущем изложении). Однако И.В.Пузино рассматривает теорию всеобщей религии в слишком большой изоляции от всей вообще философии Фичино и от его личности. Едва ли Фичино был таким сухим и рассудочным толстовцем, каким он получается у И.В.Пузино. Где же весь энтузиазм Фичино, эта его всегдашняя поэтическая настроенность, это его услаждение разными высокодуховными ценностями? Где его веселый и привольный платонизм? Идея всеобщей религии у Фичино, несо мненно, была. Но она прекрасно уживалась у него с постоянным духовно веселым и духовно бодрым платонизмом, с влюбленностью в античные мифы, в античные теории да и в традиционный для него католический культ. К тому же И.В.Пузино никак не дает себе никаког о отчета в том, что идея всеобщей религии у Фичино и его неоплатонизм произрастали совершенно из одного и того же корня, о чем мы сказали выше. И этот корень есть не что иное, как более или менее характерный для всего итальянского Ренессанса светский нео платонизм с его субъективно-личностной влюбленностью в природу, в мир, в божество да и вообще во всех богов, которые только признавались человечеством в истории. С этими двумя поправками и дополнениями исследование И.В.Пузино получает свое достаточно важ ное значение.

Многомерность эстетики Фичино

В толковании эстетики Фичино и всей Флорентийской академии больше всего нужно бояться абстрактных схем и односторонних характеристик. Фичино, несомненно, неоплатоник. Но неоплатонизм у него необычайно широк, разнообразен и, так сказать, многомерен. Вот е го наиболее строгие неоплатонические формулы красоты: "Красота в телах есть более выразительное подобие идеи" (143, 1576). Она - "победа божественного разума над материей". По Фичино, прекрасный лев, прекрасный человек, прекрасная лошадь образованы так, как это установил

"божественный ум при помощи своей идеи" (там же, 1575 1576). Фичино прямо пишет об имманентности вечных идей богу, об их сиянии в мире ангелов и об их априорном функционировании в человеческом уме (см. там же, II 77). "Платон в "Тимее " и в кн. VII "Государства" очевидным образом поясняет, что существуют истинные субстанции, а наши [земные] вещи являются подобиями (imagenes) истинных вещей, т.е. идей" (там же, 1142). Если принять во внимание такие рассуждения Фичино, то большего неопл атонизма нельзя себе и представить. Это, однако, только еще один полюс его неоплатонизма.

Другой полюс неоплатонической эстетики Фичино заключается в необычайном прославлении человека и в доведении неоплатонизма до самой крайней степени имманентизма, не говоря уже вообще о светской направленности эстетики Фичино. Достаточно привести хотя бы т акую совершенно потрясающую цитату: "Человек старается сохранить свое имя в памяти потомства. Он страдает оттого, что не мог быть прославляем во все прошлые времена, а в будущие не может иметь почести от всех народов и от всех животных. Он измеряет землю и небо, а также исследует глубины Тартара. Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким... А так как человек познал строй небесных светил, и как они движутся, и в каком направлении, и каковы их размеры, и что они п роизводят, то кто станет отрицать, что гений человека (если можно так выразиться) почти такой же, как у самого творца небесных светил, и что он некоторым образом может создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал... Человек не желает ни в ысшего, ни равного себе и не допускает, чтобы существовало над ним что-нибудь не зависящее от его власти. Это - состояние только одного бога. Он повсюду стремится владычествовать, повсюду желает быть восхваляемым и быть старается, как бог, всюду" (цит. п о: 81, 37 - 38).

Становится само собой очевидно, что неоплатоническая эстетика Фичино вращается между двумя крайними полюсами - между чистым неоплатонизмом античного типа, где красота есть воплощение идей божественного ума в материи, и крайним антропоцентризмом, крайним личностно-материальным индивидуализмом, где оказываются максимально очеловеченными и абсолютно имманентными человеку и бог, и божественный разум, и идеи этого разума, и эманация их в творении, т.е. и в природе, и в самом человеке. Человек оперирует божес твенными идеями и при их помощи создает всякую красоту и сам становится красотой; но идеи эти одинаково и божественные и человеческие, одинаково абсолютные в объективном смысле и одинаково априорные в смысле человеческой субъективности. Вот почему матери алы Флорентийской академии, как это мы увидим, поражают своей пестротой, разнообразием и часто даже противоречием. Это не противоречие, но признание абсолютной имманентности бога всем человеческим личностям и всем явлениям природы. Только при таком услов ии мы поймем неоплатонизм Фичино не как античный и не как средневековый, но именно как возрожденческий.

Флорентийская академия - типичнейшее явление возрожденческой культуры и эстетики

Для характеристики этого флорентийского неоплатонизма приведем еще несколько красноречивых страниц из научной литературы по данному предмету:

"Прелестна жизнь этих людей, до того различных между собой, что никакой кодекс не стесняет ее, никакая официальность в ней не обязательна. Приятная легкая беседа; нежная переписка; продолжительная прогулка по дорогам, усаженным Фьезолийскими розами; пиру шка, устроенная в какой-нибудь зале дворца или в гостеприимной вилле, - таковы "труды" Платоновской академии. Мы не знаем ее документов и ее законов; мы знаем об ее удовольствиях и об ее празднествах. Когда старый Козимо подстригает свой виноградник на в илле Кареджи, он приглашает к себе юного Марсилио, который читает ему из Платона и играет на лире. На одном из таких чтений из Платона Козимо и испустил дух со словами Ксенократа на устах. Под теми же деревьями Кареджи Лоренцо и Марсилио спорят о высшем счастье, и их спор так приятен, что они хотят сохранить о нем воспоминание: Марсилио - в небольшом прозаическом сочинении, которое мы находим в его письмах; Лоренцо - в маленькой поэме на итальянском языке под названием "Altercazione". Пико делла Мирандо ла и Анджело Полициано отправляются вместе во Фьезоле навестить каноника Маттео Боссо, и беседа с этим святым человеком приводит их в такое восхищение, что на обратном пути, оставаясь одни друг с другом, они не знают, о чем говорить.

Летом, когда солнце делает пребывание в городе невыносимым, старый Кристофоро Ландино спасается в лесной прохладе Камальдулей. Тотчас же собирается целая

компания из Флоренции к нему: Лоренцо и Джулиано Медичи, Ринуччини, Паренти, Каниджиани, Ардуини и Л еон Баттиста Альберти. И здесь, возле фонтана, в виду красивых гор, среди душистых сосен, все они отдаются духовному наслаждению, беседуя о жизни деятельной, о жизни созерцательной, о высшем благе, о платоновских истинах, о христианских символах. Каждое утро Мариотто служит мессу пораньше, чтобы день вышел длиннее.

Кроме того, платоники любят пирушки "как пищу для ума, побуждение к любви, укрепление дружбы". Разве само небо, представляющее Млечный Путь, Чашу Вакха, Раков, Рыб, Птиц, не кажется устраивающим себе пир? Ксенофонт, Варрон, Юстин, Апулей, Макробий восхва ляли лиры. Иисус преломил хлеб, и сам Платон умер, возлежа за пиршественным столом, на восемьдесят первом году превосходное число, так как оно получается от умножения девяти на девять.

Поэтому возобновили обычай, забытый со времени Плотина и Порфирия, чтить день смерти Платона, 7 ноября. Во Флоренции пышное торжество устроено было в доме Франческо Бандини - "превосходного человека по уму и щедрости". До пира еще между приглашенными, в числе которых, между прочим, находились: Биндаччо Риказоли, Джиованни Кавальканти, Марсилио Фичино, - завязывается беседа о природе души, "так как для человека нет ничего более важного, как знать, что такое душа, как это ясно из оракула Аполлона в Дель фах: "Познай самого себя". В Кареджи, на вилле Лоренцо, за античными чашами и у подножия бюста греческого учителя, беседа о "Symposion" (Пире) ведется с таким увлечением, что тут же решено составить комментарий к этому диалогу. Число участников пира девя ть, равное числу муз" (81, 318 - 319).

"Князья, гонфалоньеры, приоры, купцы, артисты - все связаны между собой приятною простотой отношений, сглаживающей все различия возрастов, сословий, положений, профессий, которые существуют, чтобы разъединять людей на земле. Они дорожат взаимной дружбой, они охотно встречаются друг с другом, они выказывают уважение друг другу. Марсилио, Пико, Полициано владеют в окрестностях Фьезоле небольшими домами по соседству друг с другом, где они с удовольствием встречаются и спорят о благородных предметах, состав ляющих сущность жизни. "(Поверишь ли, друг мой Фичино! - пишет Полициано к Марсилио. - Какое наслаждение испытываю я всякий раз, когда вижу, что ты и мой Пико так сходитесь в чувствах и во вкусах, и когда я думаю, что я для вас не менее дорог, чем каждый из вас друг другу. Мы составляем одно, работая из всех наших сил в науке, побуждаемые не корыстью, а любовью. Пико делла Мирандола предан церковной науке и сражается против семи врагов Церкви; более того, он служит посредником между твоим Платоном, кото рый остается всегда твоим Платоном, и Аристотелем, который когда-то был моим Аристотелем. Ты сумел превосходно облечь Платона в латинское платье, а также всех старых платоников, и ты обогатил их обильными комментариями. Я же только готовлюсь быть посвяще нным в вашу философию, и я избрал литературу, которая имеет свою прелесть, хотя и не имеет такого значения". "Подобная дружба не лишена поэзии, нежности и любви, которые делают эти отношения особенно симпатичными. Кавальканти посылает Марсилио голубков, словно молодой девушке; когда Лоренцо Великолепный не получил письма от Марсилио, это молчание до такой степени его удручает, что он никому более не верит; Пико делла Мирандола никогда не насытится Марсилио, "так как он алчет и жаждет Марсилио так же, ка к радости своей жизни и удовольствия своего ума". Марсилио пишет Бембо: "Бернардо, я думал, что я люблю себя в такой степени, что не мог бы любить себя более; но, к счастью, я ошибся в этом мнении, потому что, когда я узнал, что ты любил меня горячо, я с ам начал любить самого себя еще горячее". ...Джиованни Кавальканти и Марсилио Фичино до того солидарны друг с другом, что чувствуют в себе одну только душу и подписывают оба своих имени под одними и теми же письмами. Бенивьени называет Пико делла Мирандо ла своим "Господом"; он посвящает ему свои нежные петрарковские сонеты; он оплакивает смерть одного из близких Пико лиц. Пико дает свои деньги Бенивьени для того, чтобы тот раздавал их бедным; он сопровождает тонким комментарием "Canzone d'Amore" Бенивье ни; он празднует день рождения Бенивьени восторженными стихами". "Это - больше, чем дружба: это - любовь; но такая любовь не заключает в себе ничего нечистого; это - проявление высшей любви, "вечный узел и связь мира, неподвижная опора всех его частей, т вердая и устойчивая основа вселенной"; это - совершенно духовные отношения, похожие на земле на то, что представляют собою на небе сочетания счастливых звезд. "Демон Венеры", сближающий этих любовников, есть демон небесной Венеры, или ангельский дух; люб овный жар, их воодушевляющий, есть жар чистой красоты, влекущий душу к философии и к исполнению справедливости и близких дел; красота, которую они обожают, есть не что иное, как то внешнее усовершенствование,

которое происходит от внутреннего совершенств а и которое Марсилио называет "цветом доброты", "блеском божественного лица". Они думают, что любят друг друга; на самом же деле, они любят бога. И они любят друг друга в боге и в Платоне, потому что, чтобы действительно любить друг друга, нужно поклонят ься богу, так что в каждом случае дружбы мы находим трех лиц" (81, 319 - 322).

"Одно и то же горячее желание нравственного совершенствования, общее стремление к благу, одинаковая потребность освобождения от страстей и подъема духа воодушевляют этих христиан, тем более искренних, что большая часть из них дошла до христианства путем обращения. Марсилио Фичино, познав благодаря чуду всемогущество Девы Марии, сжигает свои комментарии к Лукрецию, не издает своих языческих переводов, "чтобы не подстрекать людей к первому культу богов"; проповедует о посланиях ап. Павла, об умножении хле бов, о путешествии в Эммаус; переводит для Мадонны Клариче маленькие собрания псалмов; видит видения, верит видениям и "из язычника делается воином Христа". Пико делла Мирандола, который в молодые годы выказывал честолюбие, увлекался легкой любовью, волн овался "женскими ласками", который похитил из Ареццо на своем коне молодую женщину и защищал ее вооруженной рукой, причем в схватке было убито восемнадцать человек из его людей, - Пико сжигает свои любовные стихи, раскаивается и обращается. Он комментиру ет "Молитву Господню", объясняет "Псалмы", раздает свои имения бедным, умерщвляет свою плоть и бичует себя. "Я видел часто своими глазами, как он бичевал себя", - пишет его племянник, и этому племяннику Пико рекомендует читать Библию: "Для Бога нет ничег о более угодного, а для тебя ничего более полезного, как читать днем и ночью Св. Писание; в нем заключается некая сила небесная, живая, действенная, которая с удивительною мощью влечет душу читающего к божественной любви". Джироламо Бенивьени оплакивает смерть Фео Белькари; посылает запасы яблок в женские монастыри; составляет хвалебные молитвы, переводит псалмы. Его друзьям стоит больших усилий вырывать у него, одно за другим, его языческие произведения, и в особенности его "Canzone d'Amore". Микеле Ве рино умирает восемнадцати лет, желая остаться девственным. "Павел, - говорит он своему другу, - врачи обещали мне здоровье, если я буду удовлетворять свое половое влечение. Не надо мне и здоровья, добытого такой ценой!" Донато Аччайцоли остается девствен ным до женитьбы. "Я хочу привести здесь то, что покажется неправдоподобным, - пишет Веспасиано. - Когда Донато женился, он не знал до того ни одной женщины, и мне это известно как безусловно верный факт, а ему было уже тридцать два года". "Мы - избранник и, - восклицает в ту эпоху нотариус Уголино Верино, - мы - священное поколение, и мы думаем, что нельзя писать о сладострастных предметах". Поэтому, когда Савонарола начинает возвышать свой громовой голос, он находит в том ученом кружке, который, по выра жению венецианца Донато, заключил заговор "против невежества, пороков и душевной нечистоты", полную готовность следовать за ним. Марсилио Фичино положим, впоследствии он переменит свое мнение - смотрит на Савонаролу как на посланного богом возвестить н еминуемое падение. Пико делла Мирандола, который слышал феррарского монаха в капитуле Реджио и убедил Лоренцо Медичи пригласить его во Флоренцию, желает покинуть свет, надеть платье доминиканца из монастыря св. Марка и проповедовать учение Христа по всей земле. "С распятием в руках, - восклицает он, - обходя вселенную босыми ногами, я буду говорить о Христе в замках и в городах". Джиованни Нези в своем "Oraculum de novo saeculo" вводит тень Пико, который восхищается и возвеличивает "Сократа Феррарского" , а Джироламо Бенивьени сочиняет песнь, которую флорентийские дети, одетые в белые платья, увенчанные оливковыми ветвями, распевают во время процессии в вербное воскресенье в 1496 году; он же сочиняет хвалебную песнь, под ритм которой сжигают в четверг н а масленой в 1497 году языческие изображения, нечестивые книги, светские украшения; он же составляет рецепт, как испытать радость юродивым Христа ради: "По крайней мере три унции надежды, три унции веры и шесть - любви, две унции слез, и все это поставит ь на огонь страха"" (там же, 322 - 324).

"Религиозные, пылкие, восторженно-благочестивые, эти люди не занимаются детскими вопросами, волнующими эпоху. Какое им дело до красноречия, до грамматики и до учености? "Красноречие - изящный предмет, - говорит один из них, - и мы хвалили его, это - прев осходная, очаровательная способность человека, но оно не составляет ни красоты, ни благообразия в философии". "Мы жили в славе, - пишет Пико делла Мирандола Ермолао Барбаро, - и мы будем в ней жить и в будущем, но не в школах грамматиков и педагогов, а в собраниях философов, в собраниях мудрых, где не спорят о матери Андромахи, о детях Ниобеи и тому подобных пустяках, но о смысле божеских и человеческих дел. И, расследуя эти вопросы, обдумывая и выясняя, мы сделались такими тонкими, острыми и проницател ьными, что нередко

кажемся, быть может, надоедливыми и скучными, если только можно быть скучным и слишком любопытным там, где дело касается истины". Марсилио Фичино - поэт в некотором роде против своей воли, если он поэт, который оправдывается в этом, сс ылаясь на знакомство с древними и привычку к лире, - утверждает, что "истина не нуждается ни в искусственном наборе слов, ни в человеческих ухищрениях". "Хотеть украсить земным платьем того, - прибавляет он, - кто облачен божественным светом небесной ист ины, - это все равно, я думаю, что окружать чистый свет густой тенью облаков". По мнению Джироламо Бенивьени, поэзия приносит мало пользы человеку даже тогда, когда она серьезная и искренняя. Для них, помещающихся вне "палат, наполненных золотом и ложью" , над этой Флоренцией торговцев и банкиров, для них числа, которые имеют значение, не принадлежат к обыкновенной рыночной арифметике, но составляют ту науку пропорций, при помощи которой Пифагор объяснял создание вселенной и которая заставила Платона ска зать, что человек - мудрейшее из животных, потому что он умеет считать. События, которые их волнуют, не случайные проявления судьбы, но явления из области чисто созерцательной мысли. Красота, которая их ослепляет, не красота форм, цветов и линий, но - ув лекательная картина бесконечного. Они живут в высшей сфере. Они встречаются и составляют собрания на вершине этого мистического холма Фьезоле, из которого некоторые хотели сделать их родину и который напоминает в одно и то же время и Эфесскую башню, с ко торой Гераклит плакал о страдающем человечестве, и сад на Масличной горе, в котором Иисус Христос прощал человечество. Хотя их настроение серьезное, задумчивое и грустное, но отнюдь не низменное. Если они страдают, то страдают потому, что чувствуют себя изгнанными из своего отечества, которым они считают небо, и потому, что печаль, как сказал Солон, - подруга наук; но они не питают в душе никакой ненависти, если только не говорить о ненависти к Аристиппу Киринейскому, который приписывает Платону неприст ойности. Соединяя Меркурия и Юпитера и предпочитая Ликурга Карнеаду, или, говоря иначе, предпочитая хорошую жизнь хорошим словам; зная, что язык для духа то же, что дух для Бога, и что не язык говорит, а дух, - они живут хорошо, и, не слыша своих слов, о ни бессознательно трепещут так же, как лиры. Они узнают друг друга по тем трем ясным знакам - возвышенная душа, религия и духовное красноречие, - которые отличают истинного платоника; и они считают себя божественными, потому что они знают недостатки мира сего и потому что им дано воображать иной, лучший мир. Они видят высшую цель жизни в созерцании, которое дает мир душе, как солнце сообщает свет небу. И они пытаются достичь бога, который есть постоянное единство и единственное постоянство и который изл ивает свои милости и проливает свой свет и дождь безразлично на добрых и на злых" (там же, 324 - 325).

"Платон! Платон! Платон! Это слово не сходит с их уст. Козимо Медичи утверждает, что "без платоновского учения никто не может быть ни хорошим гражданином, ни хорошим христианином". Марсилио Фичино проповедует Платона в церкви св. Ангелов. И это имя Плато на в их устах получает все то значение, ту таинственность, ту красоту, какую имеет имя Христа в устах св. ап. Павла.

Таким образом, они дружно проходят жизненный путь, грациозно споря о том, с какой стороны неба спустились души в тела, или же о поэтическом стиле в афоризмах Гиппократа, или о том, почему боги представляют мудрость величайшую из доблестей - в лице Мерк урия, самого меньшего из богов. По их мнению, обыкновенная любовь рождается из своего рода испарения или из привлекательности взгляда; для них нет никакого сомнения, что мнение Хризиппа, будто душа - точка, блестящая качествами, ошибочно. Они составляют басни назидательного содержания. Они измышляют поэтические и таинственные положения. Они прибегают к остроумным и оригинальным способам для выражения своих мыслей. Они играют словами, полными философского смысла, весело освещающими их мудрость" (там же, 325 - 326).

Таков возрожденческий неоплатонизм во Флоренции в конце XV в. Приведенная характеристика должна сделать для читателя очевидными три истины.

Во-первых, флорентийский неоплатонизм является меньше всего какой-нибудь теорией. Эти неоплатоники были чрезвычайно ученые люди, много всего знали, знали много языков, очень многое из древних мифологий, Библию, христианство, всю мировую философию и всю м ировую литературу. Но дело здесь было вовсе не в теории. Флорентийский неоплатонизм - это прежде всего определенного типа жизнь, какое-то своеобразное братство людей, у которых было общее все, включая мелочи жизни, включая все занятия и решительно всю об становку жизни.

Во-вторых, это были неоплатоники, т.е. глубочайшие теоретики одной из самых развитых и углубленных философских систем с тончайшей логикой и диалектикой, с

отточенной антропологией и натурфилософией и с весьма виртуозным теоретическим знанием также и всех правил догматического богословия, поэтики, риторики и многоязычной грамматики.

И в-третьих, наконец, этот флорентийский неоплатонизм отнюдь не переживался во Флоренции как нечто насильственное, как что-нибудь нудное и скучное, как нечто требующее бесконечных усилий, бесконечных упражнений и нескончаемой учебы, как нечто действитель но только теоретическое. Этот неоплатонизм, как бы он ни был религиозен, мифологичен, символичен и даже мистичен, переживался во Флоренции весьма легко и непринужденно, а большей частью даже празднично и торжественно. И это была в сущности весьма светска я теория. Флорентийский неоплатонизм был необычайно человечен, он отличался сердечностью, интимностью, оправдывая и обосновывая собою как раз эти легкие, большей частью лирические, но никогда не приторные, глубочайше дружественные и почти, можно сказать, романтические людские отношения. Вот почему это было Ренессансом в подлинном смысле слова. Флорентийским неоплатоникам жилось очень привольно и беззаботно, так что неоплатонический идеализм был у них обыденной жизнью, пронизывал весь быт и был чем-то не заметным, само собою разумеющимся. Пожалуй, некоторые исследователи, относившие Флорентийскую академию к раннему Ренессансу, были до некоторой степени правы, поскольку чувство привольной и освобожденной личной жизни тут пока еще не доходило до трагическо го разочарования и до скептических размышлений о суетности этой легкой и привольно личностно-материальной жизни. Тем не менее мы все же отнесли бы флорентийскую неоплатоническую эстетику скорее уже к Высокому Ренессансу, поскольку вся эта привольная и бе ззаботная неоплатоническая эстетика внутренне была слишком перегружена общежизненными проблемами, которые уже кишели неразрешимыми противоречиями. Почему такое приволье, откуда эта беззаботность и долго ли будет продолжаться эта легкая и праздничная неоп латоническая эстетика? Такого рода вопросы не могли не возникать в Платоновской академии во Флоренции. Они возникали даже у самого Фичино, хотя покамест он еще умел от них отмахиваться. Но другие представители этой Академии считали нужным либо идти за Са вонаролой и перекрыть всю эту праздничность средневековым аскетизмом, либо двигаться по пути дальнейшего освобождения человека через исследование в нем еще не продуманной у Фичино дальнейшей освободительной эволюции. Не замедлилось дело и с наступлением резкого чувства несовместимости этого легкого и праздничного неоплатонизма с реальными слабостями, ограниченностью и земною прикованностью к греху у всякого реального человека. Следовательно, правильнее будет сказать, что Марсилио Фичино не меньше, чем Н иколай Кузанский, является провозвестником и даже первым представителем именно Высокого Ренессанса.

Пико делла Мирандола (1462 - 1494)

Другим важнейшим деятелем итальянского Возрождения был Пико, правитель республики Мирандолы. Общая волна неоплатонического энтузиазма, отличающая всех участников Флорентийской академии, особенно сильно сказалась на нем.

а) Две черты отличают его от Фичино, но дело не в них, а еще в третьей черте.

Во-первых, Пико с самых молодых лет, обучаясь в Ферраре, Падуе и Париже, в результате шестилетних трудов весьма глубоко усвоил философию Аристотеля, причем не в ее формально-логическом и абстрактно-метафизическом содержании, но в ее тождестве с Платоном, Плотином и христианством. Пико и Фичино пытались склонить друг друга к своим учителям; один - к Аристотелю, другой к Платону, и они не смогли достигнуть этого окончательно. Выяснилось при этом только то, что имело место в самой истории античной филосо фии, т.е. безусловная и существенная близость одного философа к другому, допускавшая различие только во второстепенных акцентах. Пико писал даже трактат под названием "Согласие Платона и Аристотеля", но трактат этот остался незаконченным ввиду ранней сме рти Пико.

Во-вторых, Пико до бесконечности раздвигал те исторические горизонты философии и религии, которые неизменно манили к себе религиозно-философскую мысль и Фичино. Но тут, однако, само собою у Пико возникало сознание того, что такие бесконечные горизонты до лжны были так же бесконечно расширять и личностную активность человека. Мало того, что Пико сливал образы Христа, Платона, Аристотеля и Плотина в одно нераздельное целое. Сюда же входил у него и персидский Зороастр, египетский Гермес (поздние античные ге рметические трактаты в те времена еще буквально приписывались богу Гермесу), древнегреческий Орфей (считавшийся в те времена тоже автором обширного количества произведений), Моисей, Магомет,

нехристианские и даже антихристианские мыслители вроде аль-Фара би, Авиценны, Аверроэса, такие христианские ортодоксы, как Альберт Великий, Фома Аквинский, Генрих Гентский. Все это неимоверное количество основателей религий, философов и даже многих поэтов с великим энтузиазмом проповедовалось у Пико как нечто единое, цельное и всегдашнее. Все это еще перекрывалось Каббалой, в которой Пико находил не только учение о числах, магию и астрологию, но и доказательство христианского вероучения, включая учение о троичности божества, о боговоплощении и о самом Христе.

Под всем этим крылось у Пико весьма расширенное представление о человеческой личности, без чего, конечно, трудно было и представить себе доступность человеку всех подобного рода всемирно-исторических обобщений. Человеческая личность выдвигалась на первый план в таких тонах, которые были вполне созвучны возраставшим в те времена волнам Ренессанса, хотя сам Пико умудрился все же остаться здесь формально верным средневековой ортодоксии. Пылкая натура заставила его очень молодым человеком выдвинуть 900 тези сов, в которых формулировалось его ультрамонистическое мировоззрение. Некоторые из этих тезисов были признаны тогдашними властями за еретические и потому большого хода не получили. Тем не менее они были и остаются весьма ярким памятником флорентийского н еоплатонизма, синтетические черты которого достигались на путях многоязычного знания всех известных тогда философских и религиозных систем.

б) Однако, прежде чем сказать о том трактате Пико, который максимальным образом свидетельствует в пользу свободомыслия его автора, т.е. о трактате "О достоинстве человека", необходимо ради соблюдения исторической справедливости привести такие суждения Пи ко, которые, безусловно, говорят о неоплатонизме этого флорентийца и которые обычно не принимаются во внимание, чтобы не принижать свободомыслия Пико. В основе этого обычного игнорирования неоплатонизма Пико лежит ложная уверенность, что всякий неоплатон изм обязательно консервативен и даже реакционен. О многих типах неоплатонизма действительно нужно сказать именно так. Но это совершенно не относится к возрожденческому неоплатонизму, который обладал исключительно светским характером, базировался на реаль ном изучении природы и человека, часто отличался даже какой-то беззаботностью, а возвышенно-поэтические черты неоплатонизма применялись исключительно для борьбы со школьной рутиной и для возвеличения индивидуалистически настроенного человека. Но нам не н ужно самим изыскивать неоплатонические тексты из Пико. Это уже сделано Э.Моннерьяном в его работе о Пико в связи с философской теологией итальянского гуманизма. Здесь мы читаем следующее:

"Если подвести итог рассуждениям Пико о столь важной для него теме бога, то окажется: а) сущность бога не может быть постигнута человеком мыслительно-понятийно и не может быть выражена на человеческом языке; b) тем не менее Пико пытается разнообразными с пособами доказать сущность бога. В качестве лучшего пути к этому он рекомендует преодоление дискурсивно-рационально-понятийного мышления в мистической интуиции; с) сокровенный в своей сущности бог открывается в своем творении. Вселенная пронизана и "прор аботана" богом. Бог в такой мере имманентен миру, что Пико в различных местах считает возможным сказать, что мир существует в боге. Понятие бога, которое Пико прежде всего выводит из наблюдения мира, - это "единство"; d) имманентный миру бог одновременно целиком и полностью трансцендентен, существует для себя. Он свободен, он личность, он - бог в трех лицах христианского откровения: Отец, Сын и Святой Дух.

Это тезисное резюме высказываний Пико о боге позволяет узнать, сколь парадоксальным может быть его мышление, в котором обнаруживаются противоположности и напряжения, тезис и антитезис, полагание и отрицание. Но лишь из такого мышления, которое всесторонн е и объемлюще, может вырасти то единство истины, та гармония и тот мир, в которых Пико видит настоящую и высшую цель философии и теологии" (175, 49).

Любви, вершине интеллектуального созерцания, Пико посвящает свое первое большое произведение - написанный им в возрасте 23 лет комментарий на "Канцону о любви" своего друга Джироламо Бенивьени.

"Всеохватывающая любовь пронизывает мир, потому что бог, который есть любовь, сотворил ее. Если понятие "единства", которым Пико прежде всего обозначает бога, сначала кажется очень абстрактным, то оно наполняется, приобретает жизнь и не

вступает в против оречие с личностью бога, когда мы обращаем внимание на то, что "единство" у Пико всегда обозначает и включает в себя также и любовь. Где есть единство, есть любовь - так же и в боге" (там же, 60).

"Несомненно, в своей философии красоты Пико отвечал глубочайшей потребности лучших людей своего времени. Он философски продумал и сформулировал то, что было внутренним убеждением великих художников Возрождения, а именно Леонардо, Микеланджело и Дюрера, о дновременно основой и идеалом их художественного творчества... Старания почти всех художников Ренессанса достичь "верного природе" изображения покоятся на установке в отношении к миру, которую обосновал и развил Пико в своем "Комментарии". Согласно метаф изической эстетике Пико, эта верность природе направлена не просто на передачу внешне воспринимаемого; дело идет о более глубоком, о том, чтобы постичь и в художественном произведении привести к обнаружению сущность и истину, внутреннюю закономерность ми ра и всего сотворенного... Кто постигает мир в его красоте, равно как и тот, кто постигает его как единство, непосредственно предстоит богу. Если чистое погружение мыслителя в единство мира есть ближайший путь к познанию существования единого бога, то по гружение в красоту мира в любви есть скорейший путь к соединению с богом" (там же, 63 - 64).

Но мистика красоты Пико, согласно Моннерьяну, чисто умозрительная. Замечательно и многозначительно, что он нигде не говорит о Христе. У него только Венера; о красоте Христа он не говорит (см. там же, 70). Рассуждения Пико во многом (вплоть до семи ступен ей восхождения) напоминают трактат св. Бонавентуры "Itinerarium mentis in Deum". Но если Пико ни единым словом не обмолвился о Христе, то Бонавентура специально говорит: наша душа "не могла бы совершенно воспарить от этого внешнего к созерцанию самой себ я и вечной истины, если бы эта последняя не приняла во Христе человеческого облика и если бы он не стал нашим водителем, чтобы таким образом снова восстановить первые, разрушенные во Адаме ступени к небу. Пико знает лишь идеальную красоту, небесную Венер у" (там же, 71). В подтверждение этих тезисов приведем еще ряд отрывков из "Комментария" Пико на указанную выше "Канцону о любви".

"Подобно тому как познавательные способности души вращаются вокруг истинного и ложного, так волящие способности - вокруг добра и зла. Познавательная способность соглашается с тем, что кажется истинным, расходится с тем, что кажется ложным; это согласие н азывается философами утверждением, это расхождение - отрицанием. Подобным же образом способность волящей души склоняется к тому, что представляется ей в облике добра, и отклоняется и бежит от того, что представляется ей в облике зла. Эта склонность назыв ается любовью, это бегство и это отклонение называются ненавистью. Если эта любовь направлена на вещи и беспорядочна, она называется жадностью, если на честь - то честолюбием".

"Подобно тому как при слове "поэт" у греков подразумевается Гомер, а у нас - Вергилий, ввиду их превосходства среди всех поэтов, так, когда говорится "любовь в абсолютном смысле", понимается любовь к красоте, ввиду того, что она несомненно возвышается и превосходит всякое желание всякой другой сотворенной вещи" (186, 486 487).

"Влечение следует за чувством, выбор за разумом, воля за интеллектом. Влечение - в бессловесных животных, выбор - у людей и всякой другой природы, которая находится между ангелами и нами, воля - у ангелов".

"Разумеется, природа, расположенная между этими двумя, как среднее между крайностями, то склоняясь к одной части, то есть к чувству, то возвышаясь к другой, то есть к интеллекту, может по своему выбору соединяться с желаниями то одной, то другой" (там же , 494).

"Обычная" красота возникает "всякий раз, когда несколько вещей сочетаются, составляя нечто среднее, возникающее от должного смешения и согласования, сделанного из этих нескольких вещей; то благолепие, которое возникает из этого пропорционального смешения , называется красотой". "Это широкое и общее значение красоты, в каковом значении с ним сообщается слово "гармония", откуда и говорится, что бог составил весь мир музыкальным и гармоническим сочетанием" (там же, 495). Такая красота может быть лишь у ви димых вещей, потому что бог прост. Но в каком же смысле, спрашивает Пико, говорят о красоте идей, которые невидимы? Они невидимы внешним зрением, говорит он, но существует еще второе,

нетелесное зрение, и телесное зрение лишь образ этого последнего. Это нетелесное зрение - "то, которое наши богословы называют интеллектуальным познанием"; им постигается умопостигаемая красота, красота идей.

"Подобно тому как есть две красоты, - продолжает Пико, - должны с необходимостью быть и две любви, низменная и небесная, ввиду того, что один стремится к обычной и чувственной красоте, а другой - к умопостигаемой" (там же, 498). "Небесная Венера" - не су бъективная способность души или ума; "красота есть причина любви не как производящее начало того действия, каким является любовь, а как объект" (там же, 499).

"Подобно тому как с небес, т.е. от бога, нисходят в ангельский ум идеи и поэтому в нем рождается любовь к умопостигаемой красоте, так от ангельского ума нисходят в разумную душу те же самые идеи, которые настолько же менее совершенны, чем те, которые сущ ествуют в ангельском уме, насколько душа и разумная природа менее совершенны, чем ангел и умопостигаемая природа".

"...Человеческая любовь... т.е. любовь к чувственной красоте", у некоторых более совершенных людей приводит к тому, что они "вспоминают о некоей совершенной красоте, которую их душа уже видела до того, как была погружена в тело; и тогда в них поднимается невероятное желание вновь увидеть ее, и для того, чтобы достичь этой цели, они отступают, насколько только могут, от тела, таким образом, что их душа приобретает свое первоначальное достоинство, сделавшись во всем владычицей тела и ни в чем ему не подчи няясь... Потом от этой любви, возрастая от совершенства к совершенству, человек достигает и такой ступени, что, соединяя свою душу во всем с умной природой и из человека сделавшись ангелом, весь воспламенившись этой ангельской любовью, - как материя, вос пламененная огнем и превратившаяся в пламя, возвышается до самой высшей части, - так и он, очистившись от всей грязи земного тела и превратившись благодаря любовной силе в духовное пламя, воспаряя даже до умопостигаемого неба, счастливо упокоивается в ру ках первого Отца" (там же, 521, 526).

Усвоив все эти явно неоплатонические взгляды Пико, мы только теперь можем сказать о тех его суждениях, которые уже явно, да и то, впрочем, далеко не везде, свидетельствуют о свободомыслии философа, причем свободомыслие это, вероятно, и было причиной прич исления его к гуманистам, хотя гуманизм Пико совсем не так уж прозрачен. Может быть, является некоторым косвенным доказательством его выхода за пределы неоплатонизма то, что ему принадлежит опубликованный Фанелли поэтический отрывок "Мирная жизнь" (см. 1 41, 223 231). Здесь рисуются весьма скромные потребности обыкновенного человека, который владеет всем, чем он хочет владеть, а именно своим собственным хозяйством (рыбы, птицы, и т.д.). Этот стихотворный фрагмент (102 строки) в идиллическом жанре особо интересен ввиду того, что Пико уничтожил почти все свои поэтические произведения.

Обратимся теперь к наиболее свободомыслящему трактату Пико, указанному у нас выше.

в) Учение о личностной активности человека, т.е. та третья черта, которой Пико больше всего отличается от Фичино, является предметом его специального трактата "О достоинстве человека".

В этом трактате доказывается, что человек, который представляет собою четвертый, и последний, мир после поднебесного, небесного и подлунного, есть максимальный синтез всех областей бытия, не свойственный никакому из других трех миров. Счастье человека в том и заключается, чтобы восходить к тому синтезу, который свойствен только божеству. "Счастье я определяю так: возвращение всякой вещи к своему началу. Счастье есть высшее благо, а высшее благо есть то, чего все желают, есть само по себе начало всего" (цит. по: 17, 132). Пико указывает три этапа восхождения к высшему благу: очищение от страстей при помощи этики, совершенствование разума диалектикой и философией природы и познание божественного при помощи теологии. Л.М.Брагина прямо устанавливает сходст во морали Пико с традиционным католическим учением и даже с уставами монашеских орденов (см. там же, 135). Тем не менее - и это совершенно правильно Л.М.Брагина констатирует, что Пико мыслит человека в виде существа разумного и свободного, ибо все чело веческие совершенства образуются только на путях свободомыслия, а теология только тем и отличается от прочих наук, что обнимает все науки, являясь наукой более высокой и более точной.

Самое же главное в указанном трактате Пико - учение о творении человеком самого себя. Чтобы не запутаться в трех соснах, напомним: согласно христианскому вероучению, бог создал человека по своему образу и подобию, но бог - существо никем не созданное; сл едовательно, созданный человек тоже должен создать самого себя, т.е. свободно и без всякого принуждения утвердить себя в боге, в вечности. Пико пишет, что творец, ставя человека в центре мира, возгласил: "Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Ты, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире" (цит. по: 17, 130). Таким образом, формально Пико ровно ничем не отличается от христианской ортодоксии. Однако в период восходящего индивидуа лизма подобного рода рассуждения Пико могли служить только прогрессу свободомыслия, и ничему другому. Созерцательно-самодовлеющая и бескорыстная, ни в чем не заинтересованная эстетическая предметность Фичино получала у Пико активно-личностное обоснование .

Глава третья. ЛОРЕНЦО ВАЛЛА (1407 - 1457)

О творчестве этого писателя всегда высказывалось множество всякого рода либерально-буржуазных предрассудков, которые еще и теперь затемняют подлинный смысл этого творчества. Особенно вредит пониманию Валлы его обычная квалификация как гуманиста, поскольк у в истории не существует термина более затасканного и более расплывчатого, чем "гуманизм". Если под гуманизмом понимать прогрессивное развитие цельного человека, то в трактате Валлы "О наслаждении" меньше всего имеется в виду цельный человек, но имеется в виду проповедь разнузданных и никем не сдерживаемых наслаждений, которые трудно отнести к цельному человеку, а скорее только к одному из его моментов, да и то едва ли прогрессивных. Что прогрессивного в разнузданных наслаждениях? Под гуманизмом часто понимают учение о светском и мирском человеке, желающем утвердить себя на основе преодоления средневековых традиций проповедью чисто мирских идеалов всесторонне развитого человека. Но такая характеристика тоже не подходит к Валле, потому что в упомянутом трактате весьма убежденно проводятся, и притом с большим красноречием и теплотой, типично средневековые христианские теории райского блаженства. Вся эта путаница резко разделяет исследователей Валлы на несколько групп, вполне противоречащих одна другой и одна с другой никак не совместимых.

Споры вокруг Л.Валлы

Одни исследователи - и их большинство - полагают, что трактат "о наслаждении" проповедует учение, которое в трактате приписано античным эпикурейцам и которое там дано в виде проповеди самого разнузданного и безудержного физического наслаждения. К этому о бычно присоединяется односторонний взгляд на европейский Ренессанс как на переход от средневековой ортодоксии к теории светского прогресса и мирских удовольствий. Но если мы уже раньше убедились в том, что подобный взгляд на Ренессанс является односторон ним, то сведение трактата Валлы "О наслаждении" к проповеди одних только физических наслаждений уже и совсем является неверным.

Дело в том, что в трактате сначала помещается речь в защиту стоицизма (первая книга трактата), потом речь в защиту эпикурейства (конец первой и вся вторая книга трактата), а заканчивается все проповедью христианской морали с критикой и стоицизма и эпикур ейства (значительная часть третьей книги), причем христианская мораль представлена в трактате отнюдь не формально и не скучно, не мрачно, но весьма оптимистично, жизнерадостно и даже весело. Выдергивать из трактата только его эпикурейскую часть и игнорир овать все остальные является прямым историческим подлогом, на который, впрочем, всегда охотно шло большинство либерально-буржуазных ученых и вообще читателей Валлы, начиная еще с его современников. В предисловии к трактату Валла прямо пишет, что удовольс твия бывают земные и загробные и что загробные удовольствия как раз и являются главным предметом всего трактата (см. 63, 393).

Правда, нужно сказать, что эпикурейское учение о наслаждении занимает почти две трети всего трактата и представлено весьма красноречиво, местами даже с большим подъемом, с большой развязностью. Восхваляются винопитие, женские прелести и прочее, чему, одн ако, противопоставлена в третьей книге тоже весьма убежденная

и сильная речь в защиту христианского понимания блаженства.

Другие исследователи, памятуя как намерения автора, высказанные в предисловии, так и христианскую критику всех учений о наслаждении в третьей книге, равно как и высокое место, занимаемое Валлой в церкви, а именно его апостолическое секретарство, наоборот , понимают трактат Валлы как проповедь чисто христианского и вполне ортодоксального учения, игнорируя все красноречие и свободомыслие эпикурейских мест трактата. Этот взгляд даже маловероятен. Слишком ясно, что он представляет другую крайность и не в сил ах раскрыть подлинное значение трактата. Третьи говорили, что основное назначение трактата Валлы сводится к христианской критике языческих форм стоицизма и эпикурейства и не имеет в виду систематически развивать само христианское учение о морали. Это тож е нельзя считать правильным. Ни в стоицизме, ни в эпикурействе, которые демонстрируются в трактате Валлы, ровно нет ничего античного. Стоикам приписывается, например, учение о том, что природа является для человека источником всякого зла, тогда как антич ные стоики учили как раз об обратном: природа - великая художница, и нужно жить по указаниям именно природы. Эпикурейцам в трактате приписывается весьма разнузданная мораль и проповедь самых крайних и бессовестных наслаждений, в то время как Эпикур учил о строгом воздержании, о невозмутимости духа и о том, что для подлинного и внутреннего удовлетворения эпикурейскому мудрецу достаточно только хлеба и воды. Некоторые античные эпикурейцы запрещали даже брак, чтобы не колебать своего внутреннего равновесия и спокойствия. Сказать, что Валла критикует в своем трактате языческую мораль, будь то стоическая или эпикурейская, никак нельзя. Если здесь и была критика этих учений, то только на ступени их крайнего разложения и опошления, чуждой классическим античны м формам моральной жизни.

Наконец, были и такие исследователи, которые находили в трактате Валлы две разные морали, вполне равноценные и одинаково глубоко доказанные. Одна здесь, говорили, чисто земная мораль, другая чисто небесная, и обе они как будто совершенно равноценны для В аллы. Этот взгляд продиктован действительно большим красноречием как в изложении теории земных удовольствий, так и теории небесного блаженства. Однако весьма маловероятно думать, что такая откровенная двойственность проповедовалась самим Валлой. Подобног о рода противоречия бывают и у моралистов, и вообще у философов только в виде каких-нибудь бессознательных и случайных настроений, противоречия которых остаются незаметными и неосознанными для самих теоретиков. Сказать же, что Валла вполне сознательно и намеренно поставил себе задачей изобразить то и другое действительно в одинаково ценном и в одинаково позволенном, в одинаково допустимом виде это будет какой-то странной патологией и каким-то беспримерным анархизмом мысли.

Возрожденческий характер трактата Л.Валлы

Чтобы разобраться в трактате Валлы с надеждой на более или менее достаточный успех, необходимо отдавать себе отчет в той исторической атмосфере, в которой такие трактаты могли появляться в XV в. в Италии. Атмосфера эта зовется обычно Ренессансом. Но Рене ссанс нельзя понимать и спиритуалистически, как это выходит у тех исследователей, которые слишком сближают Ренессанс со средневековой ортодоксией и утверждают, что в нем по сравнению с этой последней вовсе не было ничего нового. Новое, несомненно, было.

Но оно заключалось прежде всего в том, что прежние абсолютные ценности стали пониматься как предмет самодовлеющего удовольствия, как чисто эстетическая предметность, вне всякой корыстной заинтересованности в насущных жизненных благах. Почему художники Ре нессанса почти всегда брали библейские сюжеты, но подавали их так, чтобы зритель не просто молился на них ради спасения своей души, а любовался на них как на самоценные, вне всякой жизненной заинтересованности во времени или в вечности? Это делалось пото му, что весь Ренессанс был переходным временем от средневековой ортодоксии к свободомыслию Нового времени. Здесь оставалась средневековая сюжетность уже не как икона, а как портрет, как светская картина. Это и создавало историческую переходность всей эпо хи. Икону созерцали для того, чтобы спасать свою душу в вечности, т.е. чтобы молиться. Портрет же или картину созерцали только ради самого созерцания, так что созерцаемая предметность имела здесь значение только как таковая, только как предмет ни в чем н е заинтересованного и самодовлеющего удовольствия.

Нам кажется, что проповедь наслаждения у Валлы как раз обладает этим возрожденческим, т.е. созерцательно-самодовлеющим, значением. Христианская

критика эпикурейства у Валлы, конечно, имеет самое серьезное значение. Здесь действительно критикуется развязн ый, разнузданный и бесшабашный характер самостоятельного наслаждения, не связанного никакими принципами и никакими ограничениями. В этом правы толкователи Валлы, относящие его к средневековой ортодоксии. Но эти толкователи забывают, что Валла в своих хри стианских главах понимает высшее благо и высшее райское блаженство только как удовольствие, которое, поскольку оно райское, уже окончательно освобождено от всяких земных забот и тревог, от всяких земных недостатков и пороков, от всякой земной озабоченнос ти, опасностей, кратковременности и недуховной бессодержательности. В своем трактате Валла учит только о таком удовольствии или наслаждении, которое ничем не отягощено, ничем плохим не грозит, которое бескорыстно и беззаботно, которое глубоко человечно и в то же самое время божественно.

Философско-эстетический стиль трактата Валлы

Чтобы точно определить исторический смысл и значение трактата Валлы о наслаждении, необходимо отдавать себе самый строгий отчет в его стиле, которому присуще именно возрожденческое чувство жизни, включая всю человеческую чувственность, но не в ее грубом и пошлом виде, а в виде эстетически-преображенного настроения. Мы сейчас приведем два или три текста из трактата Валлы, которые вполне убеждают, что он не защищает ни беспринципный эпикуреизм, ни ригористическую христианскую мораль, но защищает возвышенн о эстетическую предметность.

О красоте ангелов Валла пишет следующее: "Если ты увидишь лик одного какого-нибудь ангела рядом со своей подругой, то она покажется тебе столь отвратительной и ужасной, что ты отвернешься от нее, как от трупа, и весь устремишься к ангельской красоте, кот орая не воспламеняет, но гасит страсть и возбуждает некоторое и в высокой степени святое религиозное чувство" (цит. по: 63, 439 - 440).

В раю даже наши тела будут светлее "полуденного солнца". Они "будут издавать некоторый бессмертный запах, как это замечается на костях и мощах праведников" (там же, 440). Наслаждение в раю рисуется у Валлы такими чертами: "Кто откажется полетать на манер птиц на быстрых крыльях и поиграть с крылатыми сотоварищами то по свободному небу, то среди долин, то у высоких гор, то около вод", "кто не пожелает быть одаренным величайшею, как бы тигриною быстротой и никогда не утомляться, не расслабляться от жары, не коченеть от холода?... Можно также обитать под водами на манер рыб и, что еще великолепнее, носиться, сидя на самых белых облаках, и, призывая по произволу ветер, как бы править парусами"; "на небесах ты будешь понимать и говорить на всех языках, прио бретать все знания, усвоять всякую науку, всякое искусство, и притом без ошибок, без сомнений и колебаний" (там же, 440 - 441)[22 - 22 Имеют значение также и замечания М.Карелина по поводу обширной литературы, посвященной Валле (см. 63. 519 - 557).].

Тут у Валлы целая система философских доказательств: бог есть любовь; следовательно, бог все творит только для любви. Любовь разлита по всему миру и по всей природе, включая человека, а это значит, что все полно любви и все наследует вечную любовь, если не хочет отказаться от бога. Какой же разумный человек откажется от бога, от любви, от вечного удовольствия в раю, от райского блаженства?

Нам представляется более основательным такое понимание трактата Валлы, которое рассматривает этот трактат в контексте возрожденческих учений о созерцательно самодовлеющей, жизненно незаинтересованной и бескорыстной, всегда игровой и всегда усладительной предметности. Другими словами, в сравнении с флорентийской академией, в сравнении с Фичино и Пико здесь выставляется на первый план только субъективный, а именно эмоционально аффективный коррелят общей для Высокого Ренессанса созерцательно самодовлеющей предметности.

Поэтому не надо смущаться тем обстоятельством, что рассматриваемый нами трактат Валлы появился в 1431 г., т.е. за полстолетия до расцвета деятельности Фичино и Пико. Во-первых, в истории очень часто попадаются примеры того, как некоторые более развитые ф ормы явления возникают гораздо раньше менее развитых форм, поскольку история предмета вовсе не есть еще логика и часто переставляет логические моменты предмета в таком на первый взгляд случайном порядке, который вполне противоположен чисто логической пос ледовательности. Во-вторых же,

является еще большим вопросом, что более и что менее сложно в этой общей возрожденческой эстетической предметности Фичино ли и Пико с их учением об общей структуре эстетической предметности или Валла с его учением о субъе ктивном корреляте этой структуры.

Другие стороны воззрений Валлы

При изложении взглядов Валлы обычно ограничиваются его трактатом "О наслаждении". Однако у Валлы имеются некоторого рода философские суждения, отнюдь не безразличные ни для философии, ни для эстетики его эпохи.

Именно Валла глубоко чувствует разницу между тем, что мы сейчас назвали бы языковым мышлением, и тем, что обычно зовется формальной логикой. Он отдает предпочтение языковому мышлению ввиду того, что язык гораздо конкретнее и жизненнее, и эта зафиксирован ная в нем реальность не является ни абстрактным обобщением, ни областью изолированных единичностей. Для языкового мышления все является только вещью, и комбинируются эти вещи по законам самой же действительности, но не абстрактно-логически.

Валла рассматривается в книге С.И.Кампореале как гуманист, который хотел привлечь для обновления богословия и возрождения христианской мысли "риторическую науку" в противовес "диалектике" и аристотелевско-схоластической метафизике (см. 127, 7). Ars retho rica должна была явиться основой гуманистического образования и прообразом нового научного статуса теологии.

Главным учителем и авторитетом в риторике для Валлы стал Квинтилиан. Но Квинтилиан служил для него лишь источником критических инструментов богословского исследования. Реальные мотивы творчества Валлы надо искать в возрождении гуманистической культуры и в религиозном кризисе современного ему общества. Современные Валле богословы представляются ему "воинством муравьев", которые заслуживают восхищения своим трудолюбием, но лишены "удивительной" оригинальности древних богословов (см. там же, 2). Особенное недовольство Валлы вызывает схематизм схоластического богословия. Его критика направлена прежде всего против формального логицизма схоластического языка, отступающего от законов грамматического и риторического искусства. Философская "софистика" изобретае т необычную терминологию. отступая от "обычая" классического языка, и это имеет не только эстетические последствия.

Валла утверждает, что все трансценденталии, помимо только, может быть, одной, а именно "вещи", "res" являются неправомерной лингвистической субстантивацией обозначений, обладающих лишь смыслом качеств и состояний. Так, термины "ens" (сущее), "aliquid" (н ечто), "verum" (истинное), "bonum" (благое), "unum" (единое) и др. Валла может все "редуцировать" до единственного термина "res", который далее уже неразложим и является в одно и то же время и самым универсальным, и самым конкретным термином (см. там же, 154). Ошибочность схоластического языка, пишет Валла, происходит от истолкования среднего рода (unum, bonum) и абстрактных терминов (veritas, unitas) в качестве обозначения "чего-то в себе", как если бы это были настоящие существительные.

Таким путем Валла приходит к утверждению, что объект философского исследования отождествляется с объектом риторики. Валла не ограничивает при этом риторику изучением формализма языка; предмет риторики - все то, что в исторической реальности может быть вы ражено человеческим языком (там же, 161).

Критика трансцендентальной терминологии навлекла на Валлу преследования. В 1444 г. он должен был даже предстать перед инквизицией и повторить свое прежнее исповедание веры: "Если мать-церковь и не знает этих предметов, однако я верю в них так же, как мат ь-церковь" (там же, 171). Валла не взял назад ничего из написанного им о терминологии трансценденталий, включая выводы о философском языке и определенных богословских вопросах.

Пользуясь материалами С.И.Кампореале, мы хотели бы выдвинуть на первый план одно обстоятельство, которое всегда игнорируется в изложениях философии Валлы. Дело в том, что обычно весьма мало подчеркивается оригинальность употребления у Валлы самого термин а "риторика". Под этой "риторикой" обычно, и притом весьма поверхностно, понимается просто сводка правил ораторского искусства. Ничего подобного нет у Валлы. На наш взгляд, свой термин "риторика" Валла понимает не столько по Квинтилиану, сколько по Арист отелю. По Аристотелю же риторический

силлогизм, или, как он выражается, энтимема, отличается от аподиктического силлогизма тем, что он не является просто дедукцией или индукцией, но учитывает и все случайные и местные обстоятельства, делающие такой силло гизм вместо абсолютной истинности только еще вероятностным, только еще правдоподобным. Возможно, в этом и заключается разгадка постоянной опоры Валлы именно на ген. И тогда получается, что Валла возражает, собственно говоря, не против Аристотеля вообще, но против аподиктически-силлогистического Аристотеля, против формально-логического Аристотеля. При этом мы, конечно, не забываем того, что Валла иной раз высмеивает Аристотеля за излишнюю метафизичность. Мы бы хотели только подчеркнуть, что в строго логи ческом плане Валла становится возрожденцем именно благодаря своей попытке мыслить жизненную структуру философии и эстетики вместо абстрактного и слишком уж деревянного оперирования логическими категориями. Валла конкретнее тогдашней школьной логики, как и язык конкретнее чистого разума и чистого мышления. Но конечно, проблема отношения Валлы к Аристотелю до сих пор еще не нашла ясного решения.

Для истории эстетики указанные сейчас "риторические" соображения Валлы имеют огромное значение. Здесь мы находим одну из первых возрожденческих теорий конкретного мышления, которое отражает реальную связь вещей, а не силлогистику формальной логики. Приче м эта связь вещей, данная в мышлении, вполне специфична. Это именно смысловая связь, а не просто механическое отражение фактов, и Валла поступает совсем не худо, квалифицируя эту специфически смысловую связь вещей как языковую.

В заключение необходимо сказать, что если раньше Валла говорил о субъективном корреляте эстетического предмета как об эмоционально-аффективной области, то сейчас, как мы видим, он расширяет субъективный коррелят до степени общесмысловой и обозначает эту степень как языковую. Насколько можно судить в настоящее время, здесь перед нами два совершенно равноправных момента одного и того же субъективного коррелята эстетической предметности.

Как мы сейчас увидим, то же самое в конце концов необходимо сказать и о структурно-математической стороне эстетической предметности. Мы ее находим почти у всех возрожденческих теоретиков красоты и искусства, но в наиболее сильной и развитой форме - тольк о у Луки Пачоли. Если Валла анализирует субъективный коррелят эстетической предметности, то Лука Пачоли, наоборот, углубляется в объективное рассмотрение эстетической предметности и находит ее в структурно-математическом построении предмета.

Глава четвертая. ПЬЕТРО ПОМПОНАЦЦИ (1462 - 1524)

Вся система Помпонацци опирается на два понятия: природа как единство и человек как нравственное существо (см. 202, 175). В его философии "совершается открытие нравственности, и, хотя для его мысли выполнение ее (нравственности. - А.Л.) заповедей не в че ловеческих силах, все же за ней остается заслуга этого открытия" (там же, 176).

Признавая бога в виде непознаваемой сущности и в то же время не приводя никаких других принципов морального поведения человека, Помпонацци тем не менее все же признавал какую-то нравственность, отличную от природного нигилизма. Исследователь Помпонацци Э .Вайль даже считает его создателем науки о человеческой нравственности. Но на чем в конце концов основывается у Помпонацци эта нравственность, сказать трудно. Вероятно, Помпонацци является тем переходным этапом в истории человеческого сознания, когда абс олют традиционной ортодоксии уже был объявлен непознаваемым, а никаких других принципов человеческого поведения не было еще придумано. Поэтому неясность системы Помпонацци была исторической необходимостью для своего времени.

Обычно философия Помпонацци и трактуется как учение о так называемой двойной истине: абсолютная истина - это божество, но оно непознаваемо и открывается только в вере; то, что нам достоверно известно, - это чувственный мир и те закономерности, которые мы устанавливаем в нем на основе его всеобщего единства. В таком виде теория двойной истины, если она и была некоторым образом свойственна Помпонацци, во всяком случае не является открытием последнего. Ее можно найти в XIII в. у Сигера Брабантского и еще р аньше, в XII в., у Аверроэса. Оригинальность Помпонацци заключается не в этом.

Помпонацци, проповедуя изоляцию абсолютной истины от чувственного мира,

трактует, однако, этот последний при помощи терминов морали и, следовательно, человеческой личности. Помпонацци хочется вместить личностное бытие и чувственно-материальное бытие в не что цельное и нераздельное. А это вполне соответствовало возрожденческим исканиям такой новой эстетической предметности, которая ничем не была бы связана с абсолютно-личностным божеством, но в то же время и не была бы только пустой и бессодержательной чу вственной текучестью. Помпонацци, сам не зная того, укреплял веру Высокого Ренессанса в эту особую и вполне специфическую эстетическую предметность, которая не была бы ни мифологией, ни церковной священной историей, ни "бездушным" материализмом.

Мифология здесь не получалась потому, что та классическая мифология, которую мы знаем в античности, возникала только в виде обожествления сил природы. Античные боги, как это прекрасно формулировал уже Гегель, представляют собою структурные индивидуальнос ти, но лишенные внутренней психологии, холодные и как бы вечно грустящие о недоступности для них личностных глубин. Такая мифология была для Ренессанса давно преодоленным прошлым, имевшим скорее музейное, чем жизненное значение. Однако превращать материа льный мир в откровение абсолютно-личностного божества возрожденцам тоже не хотелось. Оставалась одна, и притом весьма замечательная, ступень человеческого сознания - мыслить все бытие одновременно и личностно и материально, но без впадения в теизм или в пантеизм. Теистические и пантеистические концепции встречались в эпоху Ренессанса нередко. Но они всегда были или непреодоленным остатком средневекового монотеизма, или началом гибели всей основной возрожденческой концепции.

На ряде основных деятелей искусства Высокого Ренессанса мы легко убеждаемся в очередности для тех времен этой личностно-материальной концепции, которую нетрудно было нам угадывать у всех рассмотренных выше деятелей Высокого Ренессанса и которую Помпонацц и, сам не понимая того и, может быть, даже вопреки себе, так глубоко укрепил своей теорией "двойной истины".

Для понимания философии и эстетики Помпонацци имеет значение работа современного итальянского автора А.Поппи (см. 187, 121 - 168), которую мы кратко изложим.

Стремясь воссоединить человеческую synolon (цельность), расколотую аверроистским учением, Помпонацци приходит к ошибочному, с точки зрения А.Поппи, мнению, что душа духовна и бессмертна, лишь когда она не форма; поскольку же она - форма, она необходимо с мертна. Но для историка философии, а значит, и эстетики здесь важны три обстоятельства.

Во-первых, Помпонацци с огромной силой акцентирует нерушимое единство разумной души и тела у человека. Это нерушимое единство доходит здесь до того, что если умирает тело, то, с точки зрения Помпонацци, "умирает и интеллективная душа". С нашей точки зрен ия, этот монизм души и тела чрезвычайно характерен как раз для периода Ренессанса.

Но во-вторых, "интеллективная душа", отделившись от тела, согласно Помпонацци, все-таки не погибает в абсолютном смысле слова, а только перестает быть принципом оформления человеческого тела. Она превращается в то, чем она всегда и была по своему существ у, а именно лишь в один из бесконечных моментов всеобщего и уже надындивидуального разума.

И в-третьих, материалы, приводимые у А.Поппи из трактата Помпонацци "О бессмертии души", свидетельствуют о неясности и противоречивости философской концепции Помпонацци. С одной стороны, он, как возрожденец, глубоко чувствовал невозможность дробления лич ности на душу и тело. А с другой стороны, обосновать бессмертие единой человеческой личности путем ссылок на надмировую абсолютную личность он никак не мог ввиду своего глубокого отхода от средневековой ортодоксии. Здесь едва ли было у Помпонацци учение о "двойной истине", которое ему часто приписывается. Наоборот, человека он хочет понять максимально личностно и максимально нераздельно в субстанциальном смысле слова. Ему только не удается доказать вечность человеческой личности. Но как это видно на мно гих других мыслителях Ренессанса, для Ренессанса это было не так уж необычно, а часто даже и характерно.

Что касается нас, то А.Поппи дает нам ряд весьма ценных соображений о противоречивости и плохой продуманности у Помпонацци принципа "двойной истины" Обычно не формулируются платонические и неоплатонические моменты в учении Помпонацци. А они у него, несом ненно, были, и заслугой А.Поппи является явное

их обнаружение. Что до внутренней противоречивости этого принципа с платоническими тенденциями, то после всего сказанного у нас выше такая возрожденческая противоречивость нисколько не может удивлять. Ее мы находим даже у таких мыслителей Ренессанса, которые по своему превосходству несравнимы с Помпонацци. Ту же противоречивость мы найдем и у великих художников Высокого Ренессанса. Противоречивость эта есть прямое следствие переходного характера всей культу ры Ренессанса в целом.

Глава пятая. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Единство противоположностей неоплатонизма и гуманизма

Сейчас мы подошли к тому пределу нашего исследования, когда уже пора заговорить не только о неоплатонизме, но и о гуманизме. Выше (с. 109) мы условились понимать под гуманизмом ту практическую направленность Ренессанса, которая наравне с неоплатонической теорией весьма властно и с большим темпераментом говорила специально о человеческой морали, о прогрессирующей общественности и о разного рода научных, художественных и педагогических тенденциях осознавшей себя человеческой личности, и притом осознавшей себя в своей свободе и независимости, а также в своем постоянном прогрессивном развитии. Эту практическую сторону эстетики и вообще мировоззрения Ренессанса можно выделять только весьма условно и часто совсем без надлежащей исторической и логической точн ости. В науке весьма часто объявляют гуманистами даже таких коренных неоплатоников, как Николай Кузанский, Марсилио Фичино или Джордано Бруно, что совершенно правильно. Только при этом нужно понимать и уметь анализировать то обстоятельство, что сам возро жденческий неоплатонизм, даже без специальных общественно-личных теорий, не мог не становиться гуманизмом, поскольку был основан все на том же артистическом антропоцентризме, который мы формулировали выше (с. 54), в разделе об основных принципах Ренессан са. Между неоплатонизмом и гуманизмом в эпоху Ренессанса не только существовало единство, но, можно сказать, даже и тождество. Чтобы быть гуманизмом, возрожденческому неоплатонизму не надо было иметь специально какие-нибудь подчеркнуто прогрессивные обще ственно-личные и вообще практические учения. И чтобы быть неоплатонизмом или по крайней мере быть близким к нему учением, гуманизму не нужно было специально базироваться на тех или иных античных или средневековых разновидностях неоплатонизма. Однако уже в силу необходимости разделения труда в литературе одни мыслители Ренессанса были больше неоплатониками, чем специально гуманистами, а другие были больше гуманистами, чем специально неоплатониками.

Эстетика Ренессанса, вообще говоря, самая причудливая смесь неоплатонизма и гуманизма, определять которую в отдельных случаях требует весьма немалых усилий. Поэтому не будет ошибкой, если мы в конечном счете сведем всю эстетику Ренессанса либо на гуманис тический неоплатонизм, либо на неоплатонический гуманизм. Что же касается отдельных оттенков этой общей гуманистически-неоплатонической или неоплатонически-гуманистической эстетики, то оттенков этих в эпоху Ренессанса можно находить бесконечное количеств о. Остановимся сейчас на обзоре тех возрожденческих мыслителей, которые в нашей научно-литературной традиции по преимуществу квалифицируются как гуманисты.

Имена главнейших итальянских гуманистов

Мы ограничимся только их перечислением. Однако следует настаивать на том, что чисто гуманистическая линия не совпадала с неоплатонической эстетикой, проникавшей собою весь Ренессанс, а состояла по преимуществу из общественно-политических, государственных , гражданских, педагогических, моральных и вообще практических тенденций возрожденческого человека.

Как подлинного начинателя гуманистического движения выставляют обычно Колюччо Салютати (1331 - 1404), который вырастал все еще на почве средневекового мировоззрения и, следовательно, какого-то, хотя и в переносном смысле, платонизма. Но он - передовой об щественный деятель, демократ, противник тирании, установитель строгой, но вполне светской морали и предначинатель того самого флорентийского образа мышления, который к концу XV в. расцветет в виде Платоновской академии во Флоренции.

Вслед за Салютати обычно характеризуются еще другие деятели гуманизма, которые постепенно углубляли идею о самостоятельности, силе и могуществе человека, оставаясь, впрочем, далеко за пределами какой-нибудь антицерковности или

антирелигиозности. Назовем

Никколо Николи (1365 - 1437), Леонардо Бруни (1374 - 1444), Поджо Браччолини (1380 - 1459), Джаноццо Манетти (1396 - 1459). Последний в своем трактате "О достоинстве и великолепии человека" (1452) дает то, что, пожалуй, можно назвать настоящей гуманистич еской эстетикой, поскольку здесь прославляется человеческая личность, и она рассматривается как средоточие космической красоты, идеальный образец гармонии всего мира. В этом виде гуманистическая эстетика, несмотря на свою религиозность, уже приобретала х арактер ереси, которая и была обнаружена тогдашними охранителями консервативной догматики.

Из гуманистов этого периода итальянской культуры мы уже отметили Лоренцо Валлу, который прославился своей антипапской деятельностью, проповедью изящной классической латыни, враждой к школьному аристотелизму и защитой общественных и народных интересов пер ед лицом тогдашних церковных злоупотреблений. Однако радикализм Валлы не должен быть преувеличен уже по одному тому, что его философия и эстетика все-таки оставалась слишком индивидуалистической и общественно-политические взгляды его выражены не столь яр ко.

Все указанные у нас сейчас имена и философские направления связаны с тем, что можно назвать ранним итальянским гуманизмом и что относится, вообще говоря, к началу XV в. Историки литературы отличают от этого периода так называемый римский гуманизм, которы й приходится уже на середину XV в. Без специального исследования трудно в настоящее время сказать, образуют ли деятели этого римского гуманизма какую-нибудь новую ступень в эстетике Ренессанса. Однако здесь, несомненно, начальный итальянский гуманизм при обретал более радикальные формы, отчасти уже выходившие за пределы Ренессанса в собственном смысле слова. Юлий Помпоний Лег (1428 - 1498) тоже основал свою гуманистическую Академию в Риме, тоже увлекался утонченной латынью, тоже считал себя органическим продолжателем античности, ставил на сцене римские комедии бесцеремонно светского содержания и, наконец, не гнушался даже языческих культов и ритуалов. Филиппо Буонаккорси (1437 - 1496), носивший в этой Академии имя Каллимаха Экпериента, доходил до отрица ния бессмертия души и до преклонения перед Эпикуром, причем этот материализм он соединял с некоторого рода своеобразным рационализмом. Бартоломео Сакки (1421 - 1481), или Платина, опять возвращался на пути неоплатонизма, но соединял этот последний с теор ией гражданских доблестей, сильной личности и монархической государственности. Смешанный и не вполне продуманный до конца принцип римского гуманизма приводил к тому, что одни папы преследовали сторонников этого гуманизма, другие же, наоборот, вполне допу скали их свободную гуманистическую деятельность.

Третий тип итальянского гуманизма XV в. - неаполитанский гуманизм, связанный с именами Джованни Джовиано Понтано (1429 - 1503) и Томмазо Гвардати (ок. 1420 - 1475), больше известного под именем Мазуччо из Салерно, и др. Историки литературы говорят о гора здо большей склонности их к политике и к языческому материализму. Это совмещалось здесь с большой общественно-политической отсталостью тогдашнего неаполитанского государства.

Соотношение гуманистической и неоплатонической эстетики в итальянском Ренессансе

Все эти формы итальянского гуманизма XV в. относятся не столько к истории эстетики Ренессанса, сколько к общественно-политической атмосфере эстетики. Гуманисты, несомненно, укрепляли веру в земного человека, хотя почти уже не пользовались аргументами о б ожественном человеке, которые на все лады использовали чистые итальянские неоплатоники. Если понимать гуманизм как освободительное гражданское направление и как прогрессивную общественно-политическую теорию, то такого рода практицизм являлся яркой против оположностью неоплатонической умозрительной эстетики Ренессанса. Но если этот гуманизм понимать в широком и неопределенном смысле практического либерализма, то такой гуманизм в Италии в эпоху Ренессанса был решительно везде. И не по этому признаку нужно говорить здесь о значении итальянского гуманизма. Но, выдвигая в итальянском гуманизме XV в. на первый план методы практически-светского устроения жизни, мы начинаем замечать, что такой гуманизм быстро начинает перерастать возрожденческие формы мысли. Та к, Ренессанс не был материализмом, а гуманисты иной раз пробовали переходить на чисто материалистические позиции, что характерно стало только для последующих веков. Ренессанс не был язычеством, но некоторые гуманисты заходили довольно далеко в заигрывани и с античной религией. Ренессанс не был проповедью абсолютной

монархии. А некоторые гуманисты тоже слишком далеко заходили со своим культом сильной личности, граничившим с теорией именно абсолютистской государственности.

Имея в виду такого рода особенности итальянского гуманизма XV в., мы можем сказать, что этот гуманизм являлся весьма благоприятной культурной атмосферой для освобождения светского человека и для культа светской земной красоты. Однако прямое отношение ита льянского гуманизма к истории возрожденческой эстетики усматривать очень трудно, если не прибегать к слишком большим историческим натяжкам. Было бы весьма полезно проследить все формы сближения и расхождения между гуманизмом и неоплатонизмом в период Рен ессанса. Относительно гуманизма мы уже условились, что это есть умственное движение, вовсе не философско-теоретическое, но скорее практически-гуманитарное. Ясно, что эти два типа мысли могли как сближаться между собою, так и расходиться, поскольку каждый из них имел полное право на свое существование в пределах стихийного роста тогдашнего индивидуализма и тогдашнего антропоцентризма. Очень важно отметить сейчас пункты полного сближения этих двух тигров возрожденческой мысли, хотя оба они в одинаковой ст епени были проявлением растущего индивидуализма и, несмотря ни на какое расхождение, в своей культурно-исторической значимости представляли собою одно и то же.

Именно указанный выше Джаноццо Манетти и еще раньше того рассмотренные у нас флорентийские неоплатоники конца XV в. уже во всяком случае создавали теорию, в которой очень трудно было различать гуманистические и платонические элементы. То был в подлинном смысле слова гуманистический неоплатонизм, одинаково передовой, одинаково светский, одинаково ученый и совершенно одинаково свободомыслящий.

Это нужно отметить еще и потому, что итальянский гуманизм, взятый как таковой, отнюдь не был однородным явлением. Проповедуемое им свободомыслие было совершенно различным. Одно дело - Петрарка, Боккаччо и Колюччо Салютати в XIV в., другое дело - гражданс кие и морально-политические деятели середины XV в., третье - неоплатоническое оформление гуманизма, период уже упадочный (под влиянием усилившейся контрреформации) - XVI в. в Италии, где Леонардо да Винчи многие еще продолжают считать безоговорочным гума нистом, но в котором весьма красочным образом проявились все черты именно гуманистического упадка.

Таким образом, где сливались и где расходились линии неоплатонической и гуманистической эстетики, это в настоящее время можно считать достаточно выясненным, хотя нам и не известно ни одной работы в качестве обобщения всего по частям достаточно изученного материала.

Наконец, в истории итальянской эстетики XV и частью XVI в. было еще одно движение, гораздо более могучее и гораздо более яркое, которое имело уже прямое отношение к эстетике Ренессанса. Представители этого движения были, с одной стороны, самыми настоящим и неоплатониками порою бессознательно, но часто и сознательно, а с другой стороны, оказывались до последней глубины пронизанными идеалами индивидуализма, свободомыслия и гуманизма. Тут-то и была настоящая итальянская эстетика Ренессанса, правда часто вес ьма трудная для формулировки, поскольку такую эстетику можно обнаружить только при помощи анализа совсем не философских и совсем не научных произведений итальянского искусства в периоды раннего и Высокого Ренессанса.

Северный гуманизм

а) Совсем другую картину представляет собою северный, и в частности немецкий, гуманизм. Скажем с самого начала, что немецкий гуманизм, тоже основанный на стихийном индивидуализме, старался меньше всего проявлять свою стихийность, а, наоборот, искать в са мом человеческом индивидууме пусть субъективные, но зато категорически необходимые формы жизни личности, природы и общества. В конце концов это привело к протестантизму, который, отходя от средневековой церкви, ощутил в человеческом субъекте столь глубок ие и непререкаемые, столь необходимые и абсолютные категории, которые не только воспрепятствовали проявлению какого-нибудь анархизма, приключенчества и вообще светского свободомыслия, но прямо привели к совершенно новой и небывалой религии, именно к люте ранству или, вообще говоря, к протестантизму и Реформации.

Отходя от церкви и проклиная католическое духовенство, презирая всякого рода церковные таинства и обряды, протестанты ни на минуту не отказывались от христианства и разве только опирались по преимуществу на первые три века

христианской религии, когда еще не было твердо установленных догматов, твердой церковной администрации, централизации и иерархии. Приходится поражаться, до какой степени внецерковные протестанты были суровыми моралистами, строжайшими проповедниками благочестия и противниками всего тог о, что противоречило их небывало интенсивному субъективистскому нормативизму. Казалось, что такого рода деятели и мыслители, нашедшие в себе мужество порвать с тысячелетним католицизмом, должны были играть максимально передовую роль в тогдашних обществен но-политических движениях. Да, прогрессивная роль их была огромна, и их гуманизм дал великие плоды. И тем не менее, когда речь заходила о подлинной революции народных масс, даже только о более свободном мышлении, не прямо нацеленном на защиту принципиаль ного христианства, протестанты начинали занимать крайне правые позиции, вплоть до прямого расхождения с идеалами гуманизма и вплоть до отхода от всякого свободомыслия.

Немецкий протестантизм в отличие от итальянского либерального индивидуализма постепенно становился очень строгой и неприступной абстрактной метафизикой, где не было учения о христианских догматах, но зато были такие субъективные категории, которые испове довались и проповедовались часто гораздо более строго, чем это было с догматическим богословием средних веков. Лютер еще обладал достаточно живыми и яркими христианско-моралистическими эмоциями и достаточно глубокими общественно-политическими взглядами.

Мюнцер прямо стал настоящим революционером и погиб как один из вождей крестьянского антифеодального восстания 1525 г. Кальвин (1509 - 1564) оказался представителем столь мрачного и моралистически неприступного христианства, столь аскетического и далекого от живой общественности пуританства, что даже получил кличку Accusativus - термин, указывающий не только на определенную грамматическую категорию, но и связанный с понятием обвинения. Кальвин всех и вся на свете обвинял в недостаточной морали, в плохом поведении, в христианском недомыслии. И тут уж не было ни малейшего намека на какую-нибудь эстетику или искусство. Мрачный пуританизм, исходя из самых либеральных и даже революционных источников, в конце концов оказался крайним противником всякого гумани зма и свободомыслия и, можно сказать, столпом буржуазной реакции. Почти на каждом деятеле Реформации можно проследить, как первоначальный пламенный взлет духа постепенно переходил в свою противоположность и завершался какой-то суровой и неподвижной метаф изикой. Уже сам Лютер не захотел участвовать в восстании 1525 г. Его ближайший друг и соратник Меланхтон, которому принадлежат первые наброски протестантской теологии, вначале был большим оптимистом и верил во всепобеждающую силу своих идей, надеясь даже достигнуть соединения церквей. Но и ему пришлось разочароваться в своем оптимизме, и он умер в полной безнадежности осуществить свой универсальный реформаторский план.

Это же можно проследить и на тех художниках Реформации, которые вначале тоже были пламенными сторонниками новой религии, а кончили полным неверием в свое дело и некоторого рода оцепенелым пессимизмом. О.Бенеш показывает это на одном из самых ярких предст авителей немецкого искусства эпохи Реформации - Л.Кранахе (1472 - 1553). У этого автора мы читаем: "В раннем портрете молодого человека словно сама модель излучает нежный сияющий свет, сводящий все контрасты к одному гармоническому живописному целому. В портрете астронома и математика Иоганнеса Шенера 1529 года суровость, таящаяся в каждой морщине лица, подчеркнута жестким, ясным, почти отвлеченным дневным светом. Модели поздних портретов Кранаха не отличаются ни красотой, ни красочностью, но это люди н епреклонной воли.

Такая суровость иногда оборачивалась известной оцепенелостью, как в некоторых поздних портретах реформатора. Словно живой дух раннереформационного движения застыл в новом догматизме. Это соответствовало историческому процессу, происшедшему в действительн ости. Протестантизм вступил в свою схоластическую стадию". Прибавим к этому и общее суждение того же автора: "Протестантизм был неблагоприятен для искусства. Моральные и этические ценности имели большее значение, чем художественные" (15, 109 110). Коне чно, это крайность. В немецком протестантизме было очень много живого, интересного. красивого, ученого или учено-поэтического и самого передового гуманизма. Скажем несколько слов о тех сторонах немецкого гуманизма, которые должен принять во внимание всяк ий историк эстетики.

б) То, что обычно называется ранним немецким гуманизмом, отличалось некоторыми чертами, которые имеют отношение если не прямо к эстетике, то во всяком случае к эстетическим и художественным настроениям. Мы не будем здесь усыпать свое

изложение именами, о которых можно читать во всякой истории немецкой литературы. Но такие, например, черты, как необычайная склонность к изучению античных поэтов и прозаиков, склонность к риторике и к тогдашней новой науке - классической филологии, - все это, несомненно, но сило либеральный характер, часто бывало прямой оппозицией католической церкви, способствовало светскому вольнодумству и давало достаточно яркие плоды лирического, сатирического или комедийного творчества, правда, почти исключительно на латинском языке. У же это последнее обстоятельство указывало на большую неохоту немецких гуманистов иметь дело с широкими кругами немецкой общественности, не говоря уже о том, что многие такие гуманисты, как, например, Рудольф Агрикола (1443 - 1485), глубочайшим образом со четали любовь к древности и полную преданность католической церкви и ее догматам. Античный и довольно плоский критик мифологии Лукиан в ту эпоху в Германии не отсутствовал. В то же самое время гораздо более живым и народно-непосредственным, гораздо более критическим и пародийным духом отличалась вся тогдашняя бюргерская литература, о которой много пишут историки немецкой литературы. Достаточно популярны были еще и остатки рыцарской поэзии, включая весь арсенал ее куртуазной эстетики.

в) Уже у Лютера (1483 - 1546), первого и главного вождя церковной оппозиции, видна вся ограниченность немецкого гуманизма. Мы не будем говорить об огромных заслугах Лютера в области немецкой литературы, проявившихся в его знаменитом переводе Библии на не мецкий язык и в его песнях, наполненных живыми человеческими чувствами, близостью народному языку и повседневным человеческим потребностям и настроениям. С точки зрения истории эстетики гораздо важнее то, что при всем своем принципиальном отходе от церкв и он отнюдь не впал в беспринципное свободомыслие, а именно ограничил человеческий субъект теми абсолютными нормами, которые как раз и легли в основу всего протестантизма. Это привело к тому, что после вывешивания своих знаменитых тезисов против католици зма в 1517 г. он тем не менее оказался противником крестьянского восстания 1525 г. против феодально-католического господства. Об этом очень хорошо пишет К.Маркс, и это должно лечь в основу исторической оценки также и всей протестантской эстетики того вре мени. "...Лютер победил рабство по набожности только тем, что поставил на его место рабство по убеждению. Он разбил веру в авторитет, восстановив авторитет веры. Он превратил попов в мирян, превратив мирян в попов. Он освободил человека от внешней религи озности, сделав религиозность внутренним миром человека. Он эмансипировал плоть от оков, наложив оковы на сердце человека" (1, 422 - 423). До Канта оставалось еще больше 200 лет, но уже у Лютера человеческий субъект и абсолютизирован, и максимально норма лизирован, и означен чертами непререкаемой необходимости, несмотря на стремление к максимальному объективизму, а вернее, благодаря отходу от познаваемой и чувственно данной объективности (иначе пришлось бы вернуться к церковным обрядам). Вместе с тем до кантовского дуализма непознаваемых вещей в себе и познаваемых явлений, которые оформляются априорными формами чувственности и категориями рассудка, Лютеру было, конечно, еще далеко.

Пылкая, неугомонная и героическая личность Ульриха фон Гуттена (1488 1523), к сожалению, почти ничего не дает специально для истории эстетики. Тем не менее его отважная и бесстрашная политическая деятельность, любовь и преданность Лютеру, речи, памфлет ы, диалоги и послания в защиту протестантизма, его непрестанная полемика против папства и феодальных владык - все это делает фон Гуттена одним из самых значительных явлений XVI в. в Германии и бесстрашным защитником гуманистических идеалов. Он не дожил д о крестьянского восстания 1525 г. Но он, конечно, оказался бы одним из стойких его защитников, если не прямо вождей. Для характеристики общеполитического и культурно-исторического фона немецкой эстетики XVI в. это, безусловно, одна из самых значительных фигур, хотя непосредственно и не связанная с проблемами собственно эстетики.

г) Гораздо ближе к нашей тематике немецкий гуманист Иоган Рейхлин (1455 1522). Он не был протестантом в узком смысле слова, до конца дней признавал католическую церковь во главе с папой и был противником реформаторов революционного типа. Это был прежде всего кабинетный ученый, которого, правда, жизнь заставляла выходить из тиши своего кабинета и вступать в ожесточенную полемику со своими врагами. Но враги эти были больше врагами в отношении научных проблем, чем в отношении религии как таковой. Вместе с тем Рейхлина, безусловно, надо причислять к самым ярким представителям немецкого гуманизма. Это был прежде всего честный человек, для которого объективная наука была на первом плане и который, по его словам, был служителем только одной истины. Он просл авился своими небывалыми знаниями в области древнегреческого, латинского и особенно

древнееврейского языков. Стремление служить филологической истине заставляло его критически относиться к существовавшим тогда переводам Библии на разные языки.

Для истории эстетики важнее, однако, другое. Дело в том, что вслед за своим учителем, известным членом Платоновской академии во Флоренции Пико делла Мирандола, Рейхлин был энтузиастом не только изучения древнееврейского языка, но и признания огромной важ ности тех многочисленных еврейских средневековых трактатов, которые в XII - XIII вв. были кодифицированы в одном огромном произведении под названием "Каббала". Известны два его трактата на эти темы: "О чудодейственном слове" (1494) и "О каббалистическом искусстве" (1517). В Каббале содержалось не что иное, как неоплатоническое учение, используемое для целей толкования Библии. Рейхлину казалось недостаточным традиционное христианское учение о боге и о творении мира. Если же воспользоваться каббалистическ ой теологией, то, конечно, в связи с традиционной приверженностью неоплатонизма к тончайшим логическим категориям и к их мистической трактовке в Каббале легко можно было находить гораздо более развитое учение о божестве и о творении мира, чем в традицион ной и школьной практике католицизма. Впоследствии вошло в обычай иронически подсмеиваться над поисками у Рейхлина сокровенного смысла в буквах еврейского алфавита и в словах, обозначающих имя божие. Эти насмешки далеки от подлинного понимания того, чем з анимался Рейхлин. Он занимался здесь в основном не чем иным, как неоплатоническим учением о тождестве идеи и чувственного познания. А этим, как мы знаем, занимался вообще весь Ренессанс. Поэтому эстетическую теорию Рейхлина нельзя иначе и представить себ е, как традиционно возрожденческое соединение неоплатонизма и гуманизма. Рейхлин - прямой продолжатель учений Платоновской академии во Флоренции. От итальянцев его отличали, может быть, только немецкая ученость, немецкое трудолюбие и постоянное стремлени е ученых немцев доходить в изучаемых ими предметах до мельчайших деталей. Во всяком случае, по крайней мере с культурно-исторической точки зрения, философию Рейхлина необходимо считать доподлинно возрожденческой, а его эстетику - доподлинно гуманистическ и-неоплатонической.

д) Наконец, даже самый краткий обзор северного возрожденческого гуманизма не может пройти мимо знаменитой и замечательной личности Эразма Роттердамского (1469 - 1536). Его, как и многих других гуманистов, трудно связывать с эстетикой в специальном смысле слова. Однако исповедуемые им гуманистические идеалы не только очень яркие, но имеют даже ближайшее отношение именно к эстетике. Эразм по преимуществу филолог и отчасти богослов, создавший много популярнейших в свое время трудов, из которых известнее вс ех была его "Похвала глупости" (1511). С католической церковью он не порывал, оставаясь, однако, в течение всей жизни разоблачителем пороков тогдашнего духовенства, сторонником самого раннего невинного христианства и врагом средневекового богословия. Чес тность, глубина и человечность его мысли, враждебность ко всякого рода общественно-политическим и религиозным крайностям, глубокая образованность и знание языков, критическое отношение к буквальному пониманию библейских текстов, аллегоризм в истолковании священной истории - все это сделало его популярнейшим мыслителем своего времени, так что к нему обращались с разными вопросами и крупные и малые деятели того времени, и переписка его достигла огромных размеров. Что касается мировоззрения Эразма Роттерда мского, то историк эстетики не может не отметить помимо библейского аллегоризма еще и самого настоящего символизма Эразма в истолковании бесконечной пестроты человеческой жизни, поскольку при всем своем скептицизме в отдельных оценках человеческой жизни он признавал некоторого рода единство общечеловеческих противоречий, включая также самопротиворечивость всей природы и всего мироздания. Этот гуманист едва ли был последовательным неоплатоником. Однако широта его религиозно-философских взглядов, его чело вечески простое отношение к жизни, которое отличалось в то же время большой глубиной и разнообразием, и, наконец, его чуждость всякому фанатизму, включая также и борьбу с ослепляющим преувеличением человеческого разума, - все такого рода обстоятельства з аставляют признать в нем не только великого гуманиста своего времени, но и величаво, спокойно настроенного философа, близкого к умиротворению и созерцательным формам мирового платонизма. Это нисколько не мешало его безграничной преданности делу гуманизма , и поэтому его роль заслуживает быть отмеченной также и в истории эстетики.

е) В качестве одной из наиболее типичных фигур Северного Ренессанса можно указать Агриппу Неттесгеймского (Неттесгейм - селение к северу от Кельна), жизнь которого (1486 - 1535) полна не только разного рода приключений, вплоть до настоящего авантюризма, но и смешения как раз гуманистических и платонических воззрений. При его жизни, да и долго впоследствии Агриппа вообще признавался

только чародеем и магом. Но это, несомненно, был также и гуманист. Свое первое выступление в качестве университетского проф ессора (1509) он посвятил разбору трактата Рейхлина "О чудодейственном слове", основанного как раз на каббалистических источниках. Агриппе принадлежит также и теоретическое оправдание магии вместе с практическими советами и даже рецептами в специальной к ниге "О сокровенной философии" (полностью издана в 1533 г.). С другой стороны, однако, Агриппа был, несомненно, гуманистом, выступал против вульгарного понимания магии, защитил одну женщину от обвинения ее в колдовстве, критически относился к человечески м знаниям и даже написал трактат "О недостоверности и тщете наук и искусств" (1530). То, что он был "энциклопедистом", конечно, тоже характеризует его как возрожденца, поскольку тогдашний антропоцентризм вообще заставлял людей думать о возможности объеди нять в одной голове все науки о всем существующем. Агриппа был и профессор, и инженер, и врач, и адвокат, и военный, и историограф. Стремление к точному знанию объединялось у него с алхимией и астрологией, а богословие с волшебством. Едва ли из сочинений Агриппы можно делать прямые эстетические выводы. Но что эстетика была у него некоторого рода оккультной философией, это бесспорно[23 - 23 Много разнообразных сведений об Агриппе можно получить в книге Ж.Орсье "Агриппа Неттесгеймский, знаменитый авантюрит XVI в." (90)].

Глава шестая. ОБЩЕЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выше (с. 239) мы уже установили основной принцип нашего исследования, который заключается не столько в хронологическом анализе возрожденческих материалов, сколько в их логическом соотношении. Поэтому если ставить вопрос о философско-эстетической основе В ысокого Ренессанса, то такого рода наиболее широкая и глубокая эстетика Ренессанса, конечно, была создана в первой половине XV в. Николаем Кузанским и развита в светском направлении в последней четверти того же века Платоновской академией во Флоренции, п о преимуществу ее самым ярким представителем Марсилио Фичино. И Николай Кузанский и Марсилио Фичино - весьма глубокие неоплатоники с прогрессирующим светским развитием. В логическом порядке после этого мы сочли целесообразным говорить о Пико делла Миранд ола, тоже флорентийце и тоже члене Платоновской академии. Однако он уже гораздо более аристотелик и в своем учении "О достоинстве человека" явно выходит за границы средневекового мировоззрения, тогда как Николай Кузанский все еще папский кардинал, а Марс илио Фичино все еще католическое духовное лицо.

Далее, прослеживая постепенный отход от средневековой ортодоксии, мы уже покинули пределы возрожденческого неоплатонизма и должны были перейти к началу XV в., а именно к деятельности Лоренцо Валлы. Правда, этот мыслитель не только не порывал с церковью, но даже занимал в Ватикане должность апостолического секретаря. Да и конечные выводы своей философской эстетики он все еще пытался согласовать с церковным учением, поскольку в своем трактате об удовольствии наивысшим удовольствием он объявлял райское бла женство. Однако эпикурейские и стоические речи у него изложены с таким вдохновением и энтузиазмом, что его ортодоксия значительно бледнеет перед проповедью морали, которая со средневековой точки зрения является уж чересчур свободной.

И наконец, этот краткий обзор философских основ эстетики Высокого Ренессанса мы сочли необходимым закончить указанием на Помпонацци, который в середине XV в. проповедовал учение о "двойной истине", весьма выгодное для прогрессирующего Ренессанса и совсем неприемлемое для церковной ортодоксии. А на примере Сигера Брабантского, философа еще XIII в., мы уже имели случай установить, насколько учение о "двойной истине" было важным для выделения искусства в особую и специфическую область вместо прежнего и сов ершенно нераздельного существования его совокупно с религией.

Таким образом, если говорить кратко об эстетике Высокого Ренессанса, можно просто указать на Платоновскую академию и на Марсилио Фичино и этим ограничиться.

Тогда получится, что эстетика Высокого Ренессанса есть не что иное, как, попросту говоря, светский неоплатонизм. Если же угодно сказать об эстетике Высокого Ренессанса более подробно, то необходимо отметить, что эта неоплатоническая эстетика отнюдь не бы ла каким-то неподвижным учением, не способным ни к какому развитию. Необходимо сказать, что светский характер неоплатонической эстетики, безусловно, прогрессировал и доходил до таких форм, где уже терялась исходная неоплатоническая позиция, равно как и п остепенно

исчезала церковная установка, но где, безусловно, оставался нетронутым основной возрожденческий принцип личностно-телесной слитности и нераздельности.

Изучение менее значительных представителей Высокого Ренессанса, конечно, могло бы во многом детализировать и углубить проводимую здесь концепцию эстетики Ренессанса. Однако, согласно основному плану настоящей работы, это не входит в нашу задачу.

Наконец, мы сочли нужным говорить отдельно и о возрожденческом гуманизме. Гуманизм не был эстетикой в собственном смысле слова. Однако его эстетические черты, безусловно, глубоки, широки и исторически заманчивы. Будучи практической стороной возрожденческ ого мировоззрения, он, как мы установили, часто совсем не отличался от теоретического неоплатонизма, поскольку все возрожденческие неоплатоники тоже были гуманистами. Однако в целях более или менее условного разделения о гуманистической эстетике можно го ворить и специально, что мы и делали выше. Точнее же, как мы отмечали, будет говорить просто о гуманистически-неоплатонической эстетике Ренессанса или о неоплатонически-гуманистической эстетике Ренессанса. Оттенков так понимаемой эстетики Ренессанса необ озримое количество. Марсилио Фичино неоплатоник, и Пико делла Мирандола тоже неоплатоник, но уже с резко выраженными чертами аристотелизма. Марсилио Фичино был католический каноник и занимался астрологией, а Пико делла Мирандола был противником астроло гии, но зато доказывал существование ведьм. Того и другого обычно считают гуманистами. К гуманистам причислен, конечно, и Лоренцо Валла, но ярко выраженных черт неоплатонизма как специальной теории найти у него невозможно. И чем больше мы углубляемся в и зучение эстетики Ренессанса, тем больше приходится констатировать такого рода нагромождений, такого рода логически противоречивых оттенков. Но это нисколько не мешает эстетике Ренессанса быть вполне определенным типом культурно-исторического сознания.

Схематически, ради яснейшего представления себе эстетики Ренессанса, можно сказать так. Эстетика Ренессанса, в основном, - это гуманистический неоплатонизм Платоновской академии во Флоренции в последние десятилетия XV в. К этой эстетике примыкают справа более ортодоксальные в средневековом смысле системы Николая Кузанского и Фомы Аквинского. Слева же, в результате постепенного отхода от средневековой ортодоксии, идут не излагавшееся у нас учение систематически мыслящего Леона Эбрео и пифагорействующая к онцепция Луки Пачоли. В результате же нарастающего превращения неоплатонизма в пантеизм мы имеем ниже (с. 461 слл.) излагаемых у нас итальянских натурфилософов XVI в., кончая Джордано Бруно. Чисто же гуманистическая сторона эстетики Ренессанса, если расс уждать логически, а не хронологически, тоже предстает перед нами в виде постепенного преодоления средневековой ортодоксии и замены ее полным свободомыслием. Первые гуманисты, Данте, Петрарка и Боккаччо (XIV в.), а также философы вроде Манетти все еще оче нь близки к старой ортодоксии. Но уже Пико делла Мирандола - каббалист и Рейхлин - тоже каббалист, а Агриппа Неттесгеймский - и вовсе теоретик и практик оккультных наук, волшебства и магии. Совсем гаснет гуманистический неоплатонизм у Лоренцо Валлы и Пье тро Помпонацци. Важно понимать и отдельные промежуточные стадии гуманистически-неоплатонической эстетики Ренессанса: непосредственно ей предшествуют номиналисты и немецкие мистики XIV в., переходным звеном от ранних форм Ренессанса к зрелым формам эстети ки Платоновской академии во Флоренции является Альберти, а самокритику неоплатонизма следует видеть в маньеристских теориях XVI в.

Здесь наглядно виден используемый нами способ функционирования основных историко-эстетических категорий. Ни одна из них не мыслится какой-то неподвижной и абстрактной глыбой, но всегда есть текучее сущностное становление: от ее зарождения к ее расцвету, увяданию и полной гибели.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Глава первая. ВВЕДЕНИЕ

Личностно-материальная эстетика

Наше предложение заключается в том, чтобы формулировать эстетику Ренессанса в ее отличии как от античной мифологии, так и от средневекового персоналистского спиритуализма. Античная мифология возникла как перенесение первобытно-родовых и первобытно-коллек тивистских отношений на всю природу и общество и на весь мир,

так что в результате этого предельного обобщения весь мир оказывался универсальной общинно-родовой системой, что мы и называем теперь мифологией. Совсем другой культурно-исторический процесс п роисходил в эпоху Западного Ренессанса. Здесь впервые выступала отдельная человеческая личность со всеми своими индивидуальными и личностными потребностями как внутреннего, так и внешнего характера. Рассматривая мир в свете этого личностного самоутвержде ния, возрожденческий человек уже не находил богов, демонов или героев в природе, в жизни и в мире вообще. Ведь античные боги, демоны и герои отнюдь не были отдельными и самостоятельными личностями, они конструировались только в связи с общинно-родовым ко ллективизмом, в котором каждый отдельный индивидуум не имел никакого самостоятельного значения и был только сгустком безличных общинно-родовых отношений. Поэтому в период Ренессанса никак не могло появиться такой мифологии в ее буквальном, дорефлективном и вполне субстанциальном смысле. Поэтому возрожденческая личностно-материальная эстетика отнюдь не была мифологической. Но она не была также и теорией поэзии как только условного изображения жизни. Возрожденческий личностный мир ни с какой стороны не бы л для возрожденцев какой-то условностью. Материальный мир был настолько здесь пронизан личностными отношениями, что он сам уже становился своеобразной реальной субстанцией, именно областью человеческого чисто артистического творчества, а вовсе не выдумко й, порожденной человеческим воображением.

Как известно, Ренессанс был продуктом ранней городской культуры, развивавшейся в своем отличии, а иной раз и в своей борьбе с мировоззрением феодальных поместий. Мы бы только подчеркнули, что здесь еще далеко не было каких-нибудь буржуазно-капиталистичес ких отношений, а, самое большее, здесь господствовало бюргерство вообще[24 - 24 Мы обратили бы внимание на статью С.Д.Сказкина "К вопросу о методологии истории Возрождения и гуманизма" (104. 123 - 144), в которой читатель может найти весьма существенное уточнение традиционной социально-экономической трактовки Ренессанса.]. В те наивные для нас времена выступавший на первый план человеческий субъект еще находился во власти иллюзий свободы и своего в основе безгорестного состояния. Человек еще не стал рабом буржуазно-капиталистического производства, рабом машины и товарно-денежных отношений. Ведь для работника на первых порах было так естественно продавать свою рабочую силу какому-нибудь предпринимателю и получать за это деньги, на которые можно было приобретать те или иные товары. Такой работник пока еще жил своими мечтами о свободе и прогрессе, наивно ликуя по поводу своего освобождения от капризного барина и от крепостничества вообще. Тогдашний работодатель тоже пока еще превозносил себя как деят ель культуры и прогресса и мыслил себя человеком, стремившимся создать максимально свободную общественность. Казалось, ведь это же так естественно - поручать какую-нибудь работу своему помощнику для того, чтобы иметь побольше продуктов для продажи, а ден ьги от этой продажи опять пустить в производство. Возрожденческие люди еще не знали, к чему приведут эта их невинная мечтательность и эти их иллюзии о свободе отдельной человеческой личности.

Люди в те времена пока еще везде видели только личностные отношения, так что даже и вся природа представлялась им каким-то огромным организмом и какой-то личностью с внутренними переживаниями, внешнее выражение которых доставляло человеку бесконечную рад ость и какое-то созерцательно-самодовлеющее удовольствие. Восход солнца, его величавое сияние в полдень, его заход и видимое умирание на закате не были мифологией, но были источником бесконечных удовольствий для глаза, видевшего во всем этом, без мифолог ии, без монотеизма и без пантеизма, бесконечную сферу чисто личностных выражений. А о самом человеке и говорить было нечего. Его тело для настоящего возрожденца никогда не было просто телом. Глаза бесконечно лучились, бесконечно выражали счастье и удовле творение жизнью, равно как и всякого рода хмурые или тоскливые настроения. Руки и ноги человека мыслились в их постоянной выразительной подвижности. Ренессанс впервые открыл на Западе весь драматизм жестикуляции и всю ее насыщенность внутренними пережива ниями человеческой личности. Человеческое лицо уже давно перестало быть отражением потусторонних идеалов, а стало упоительной и бесконечно усладительной сферой личностных выражений со всей бесконечной гаммой всякого рода чувств, настроений и состояний.

Историки и теоретики Ренессанса уже давно разработали и продолжают разрабатывать еще и теперь эту, как они говорят, человеческую стихию душевной и духовной жизни. Жаль только, что мало и редко определяется, как тут нужно понимать самый термин "человек".

Ведь и античная мифология была наполнена антропоморфными, т.е. человекообразными, существами. Конец периода наивной и буквальной мифологии обычно тоже считают результатом развития человека. Весь античный эллинизм также трактуется как выдвижение на первый план человеческой личности. А что все средневековое христианство характеризуется учением о богочеловечестве и о вечном спасении отдельного человека, это известно даже по элементарным учебникам истории и тоже ни в ком не вызывает сомнения. В этих условия х говорить, что Ренессанс возник на почве представлений о человеке, человеческой свободе, человеческой культуре, человеческом прогрессе, - это значит вовсе ничего не говорить и не уловить самой специфики Ренессанса.

Предлагаемое нами отмежевание возрожденческого человека и от античного мифологического человека, и от античного человека периода классики, или эллинизма, и от средневековой христианской теории человека, и от новоевропейского человека периода развитых бур жуазно-капиталистических отношений, как нам кажется, выявляет достаточную специфику возрожденческого человека и дает возможность не путаться в терминологии, покоящейся на общих фразах. Нужно употребить немало усилий для того, чтобы понять, как личность и материя, казалось бы, столь несовместимые одна с другой категории, сливаются для возрожденческого сознания в одно специфическое, оригинальное и до тех пор еще не формулированное бытие, в котором уже нельзя различить ни личности, ни материи. Можем же мы представить себе, например, одушевленность физических стихий в раннеантичной философии. Вода Фалеса и воздух Анаксимена не являются просто физико-химическими соединениями, но представляют собой нечто живое, т.е. такую простую и элементарную жизнь, из кот орой появляются и все более сложные формы жизни. Вот так же и для возрожденческого человека материя оказалась пронизанной личностным началом, причем пронизанность эта была доведена здесь до полной неразличимости личностного бытия и бытия материального.

Это не значило, что такая взаимопронизанность личностного и материального бытия везде и всегда была в эпоху Ренессанса одной и той же. Она выражала себя в самой разнообразной степени своей интенсивности. В одних случаях, несомненно, брало верх личностное начало, как, например, у Боттичелли. В других случаях более интенсивно была выражена материя, как это мы находим, например, у Леонардо. В третьих случаях вообще трудно различить, какое из этих начал берет верх, так что даже само различие двух начал оказ ывается порою малосущественным или совсем несущественным. Эти два начала трудно различать, например, у Микеланджело, или у Рафаэля, или у Тициана. Однако везде и всюду в эпоху Ренессанса эти два начала находятся в ближайшем соприкосновении и в более или менее значительном взаимопроникновении.

Заметим также, что и неоплатонизм, который, как мы наблюдали до сих пор, являлся основным методом возрожденческого мышления, несомненно, давал о себе знать и в этой созревшей личностно-материальной области, но, конечно, тоже в самой разнообразной степени . Как мы видели, Высокий Ренессанс если чем и отличался от раннего Ренессанса, то только тем, что в нем значительно углублялась и психологизировалась исходная линеарно-объемная методика. Тут уже мало было воспринимать глазом такие художественные формы, к оторые по своему существу скорее были скульптурными и трехмерно телесными, а не плоскостными. Мы поэтому и воспользовались термином "личностно-материальная" методика, что линеарно-объемная методика раннего Ренессанса оказалась здесь чрезвычайно осложненн ой бесконечно разнообразными личностными переживаниями. Соответственно с этим и общевозрожденческий неоплатонизм тоже стал приобретать во второй половине XV в. в Италии напряженные и углубленные личностно-материальные формы. Однако тем самым терялась, та к сказать, возрожденческая юность, которая в самом начале чувствовала себя и привольно, и беззаботно, и оптимистично, а теперь стала быстрейшим образом созревать и приобретать такую внутреннюю сложность, которая на каждом шагу грозила прямым отходом от п ринципов Ренессанса.

Черты усложненности Высокого Ренессанса и тем самым в известном смысле его ограниченности

Очень важно учитывать то огромное обстоятельство, что отдельная и изолированная личность, на которую опиралось возрожденческое мышление и которой вдохновлялась возрожденческая эстетика, отнюдь не являлась такой безупречной и абсолютно надежной областью, на которой можно было бесстрашно строить безусловно убедительное и никакими способами не опровержимое мировоззрение. Как-никак мы здесь видим зарю именно буржуазно-капиталистической формации, основанной на

гипертрофии частного предпринимательства и тем с амым в области философии - на гипертрофии человеческого субъекта, на субъективизме и на индивидуализме. В своем упоении радостями субъективистского самоутверждения возрожденческий человек отчетливо не сознавал ограниченности отдельной и изолированной лич ности. Посеянный им субъективизм будет привольно и беззаботно утверждать себя по крайней мере еще два или три столетия, покамест в конце XVIII и в начале XIX в. романтизм не взорвет это буржуазное благоденствие изнутри. И тем не менее, как мы отмечали, и сторическая справедливость заставляет признать, что часто уже и сами деятели Возрождения начинали чувствовать ограниченность своего антропоцентризма. У многих из них мы находим определенные черты пессимизма и упадочничества, многие из них каялись в своей субъективистской гипертрофии, как это мы видели уже у Петрарки и Боккаччо, а иные и просто терялись на путях личностного прогресса и впадали в жалкое противоречие с самими собою. Кроме того, личностно-материальная основа Ренессанса очень скоро стала пер еходить в свою противоположность и в свое разоблачение. На основах глубоко развитого интеллектуализма в эпоху Ренессанса возникало такое мировоззрение, которое уже не давало места индивидуальной свободе и вере в прогресс личности и общества. Возникала, н априме р, точная наука, которая утверждала детерминизм, уже несовместимый с личностной свободой; Реформация часто устанавливала такую мертвую и черствую моралистику, которая тоже была несовместима с молодыми и светскими радостями вершинного Ренессанса. Уж е и эстетика этого вершинного Ренессанса кроме радостей светской жизни часто содержит в себе элементы пессимизма и скептицизма, которые не могут остаться не замеченными беспристрастно настроенным историком. Поэтому и нам придется считаться с этими негати вными сторонами личностно-материальной эстетики Ренессанса, хотя она всегда желала оставаться и светской и оптимистической.

Наконец, в силу традиции история эстетики Ренессанса всегда базируется на изучении искусства Ренессанса. Тут надо сказать, что для истории эстетики имеет значение не только искусство, но и мораль, нравы, религия и философия, экономическая и политическая жизнь. К сожалению, такой разносторонней методологии современная история эстетики еще далеко не получила. Поэтому и нам придется в нашей характеристике личностно-материальной эстетики Ренессанса базироваться по преимуществу на искусстве Ренессанса и част о обходить молчанием другие ее источники.

Что касается хронологии Высокого Ренессанса, то из множества талантливейших представителей этой эпохи мы бы назвали в Средней Италии Боттичелли, Микеланджело, Леонардо, Рафаэля, Браманте, в Северной Италии Джорджоне, Тициана, Палладио. К сожалению, общ ий план и размеры нашей настоящей работы не позволят нам коснуться всех этих имен в той мере, в какой они этого заслуживают. Кое-что придется здесь сильно сократить или даже совсем опустить.

Одна из самых существенных особенностей эстетики Высокого Ренессанса

Прежде чем перейти к анализу некоторых примеров эстетики Высокого Ренессанса, сформулируем одну из таких ее особенностей, которая является для нас наиболее существенной. Дело касается сюжета художественных произведений Ренессанса и обычных способов его и спользования. Это относится не только к Высокому Ренессансу, но и ко всему Ренессансу. А поскольку сейчас мы намереваемся анализировать эстетику именно Высокого Ренессанса, то сказать об этом будет более уместно здесь, чем в анализе всех других обстоятел ьств, характерных для Ренессанса.

Обычно мало обращается внимания на то, что большинство сюжетов художественных произведений Ренессанса взято из Библии и даже из Нового завета. Эти сюжеты обычно отличаются весьма возвышенным характером - и религиозным, и моральным, и психологическим, и в ообще жизненным. И вот эти возвышеннейшие сюжеты Ренессанс обычно трактует в плоскости самой обыкновенной психологии, самой общепонятной физиологии, даже в плоскости бытовой и обывательской. Так, излюбленным сюжетом произведений Ренессанса является Богор одица с младенцем. Эти возрожденческие мадонны, конечно, не имеют ничего общего с прежними иконами, на которые молились, к которым прикладывались и от которых ждали чудесной помощи. Эти мадонны уже давным-давно стали самыми обыкновенными портретами, иной раз со всеми реалистическими и даже натуралистическими подробностями. Спрашивается: если интересы художника ограничиваются только реалистическими чертами бытовой женщины, то зачем же в таком случае пользоваться столь высоким и столь необычным новозаветн ым сюжетом, предполагающим весьма глубокую и сложную мифологию,

совершенно чуждую обывательскому сознанию. И тем не менее Мадонна, Христос, Иоанн Креститель, апостолы, да и вся евангельская история - это любимейший предмет художественных изображений в эп оху Ренессанса, так что новичку приходится даже специально изучать, хотя бы кратко, Библию и особенно Новый завет, для того чтобы разобраться, в чем же тут, собственно говоря, заключается дело и почему такие странные, глубокие и чудесно-мифологические сю жеты стали популярными и столь обыкновенными для искусства Ренессанса.

Конечно, такого рода библейские сюжеты, взятые сами по себе, совершенно неизобразимы в плоскости обыкновенного психологического реализма и натурализма. Если давать им адекватное изображение, то нужно было бы воспользоваться совершенно специфическими мето дами вроде тех, например, которыми пользовались византийская и древнерусская иконопись. Эстетика подобного рода изображений, само собою разумеется, могла быть только такой, которая была бы в состоянии оперировать не просто техническими методами портретир ования, но такими категориями, как "небесный мир" и "земной мир", "рай" и "ад", "грехопадение", "искушение", "воскресение духа и тела" и т.д. Ясно, что такая эстетика была бы не чем иным, как философией мифологии, т.е. той или иной разновидностью неоплат онизма. Художник Ренессанса, конечно, прекрасно знал, откуда он брал свой возвышенный сюжет, что этот сюжет значит и каких методов художественного изображения он для себя требует. И тем не менее все эти сюжеты в эпоху Ренессанса обычно подавались при пом ощи вполне земных и вполне светских методов. Значит, при использовании библейских сюжетов в их светском оформлении все же негласно действовал самый настоящий неоплатонизм. Но возрожденческий неоплатонизм всегда светский, всегда земной, всегда свободомысл ящий. Он не только занят личностью вообще, но именно человеческой личностью. Он по самому существу своему является личностно-материальным мировоззрением. Поэтому эстетика Высокого Ренессанса в основном - это личностно-материальный неоплатонизм, светский и субъективно-имманентный неоплатонизм. Художник Ренессанса, как неоплатоник, знает все мифологические и символические глубины своих библейских сюжетов, но ему важно выявить чисто человеческую личность и показать, что все символико-мифологические глубины библейского сюжета вполне доступны всякому человеку, вполне соизмеримы с его человеческим сознанием и в познавательном отношении вполне имманентны этому сознанию, в какие бы бездны бытия они ни уходили.

Вот почему библейский сюжет так популярен в эпоху Ренессанса, и вот почему он выявляет хотя и светскую, но в основе своей неоплатоническую эстетику. Нельзя к библейским сюжетам искусства Ренессанса подходить так внешне и безразлично, как это часто происх одит даже у весьма ученых искусствоведов. Ведь если бы художник Ренессанса проявлял свое знание человеческой психологии при помощи изображения обыкновенных женщин, он этим нисколько не выразил бы своего личностно-материального неоплатонизма и он вовсе не был бы деятелем передового искусства по сравнению с прежними, средневековыми методами искусства. Другое дело - Мадонна с младенцем. Тут-то как раз и было интересно для возрожденческого художника показать свое свободомыслие. Для нас же сейчас, т.е. с чис то исторической точки зрения, это есть не что иное, как переходная эпоха между средними веками и Новым временем. Да, эстетика Ренессанса была именно неоплатонизмом, однако уже индивидуалистическим, субъективно-имманентным и потому свободомыслящим. Другим и словами, чрезвычайно популярное использование библейских сюжетов в эпоху Ренессанса, а в дальнейшем и в других направлениях искусства (поскольку они продолжали зависеть от Ренессанса) отнюдь не есть явление случайное, которое не вызывало бы у нас никак их специальных размышлений. Это одна из глубинных сторон эстетики Ренессанса вообще.

Заметим, что возрожденческий индивидуалистический неоплатонизм мог выражаться и не только при помощи библейских сюжетов. Сюжеты могли быть, например, и античными, если только они обладали достаточно высокими характерами. Но такой античный образ, например , как Венера, мог и не обладать особенно высоким характером. В таком случае Боттичелли, как мы увидим ниже, изображал Венеру не как изящную женщину и кокетку, но ее самую древнюю и самую суровую ипостась, когда она появлялась в виде некогда первобытного чудовища из крови Урана, попавшей в морскую пену. И вот этот суровый образ древней богини оказался у Боттичелли слабой, бледной и разочарованной женщиной. Эстетика подобного художественного образа является в основе своей, конечно, индивидуалистическим не оплатонизмом.

Таким образом, эстетика и вообще Ренессанса, и Высокого Ренессанса в частности,

является тоже человечески понятным и даже интимным неоплатонизмом, как это мы видели и при изучении философской основы этой эстетики. Неопровержимым доказательством этому явл яется постоянное наличие здесь возвышенного сюжета с человечески интимной художественной трактовкой.

Глава вторая. САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ (1444 - 1510)

Об этом художнике мы уже имели случай говорить раньше. Сейчас для нас важно характеризовать его как одну из вершин Высокого Ренессанса с характерной для этого последнего личностно-материальной эстетикой. Все творчество Боттичелли в основном относится к т ой синтетической области, где уже трудно различать личностный момент и момент материальный. Если средневековое искусство базировалось на изображении личности не в ее изолированно-человеческом и потому светском существе, но на том, как она отражала на себ е свою потустороннюю предназначенность, то Боттичелли прямо берет только человеческое тело и только его собственное душевное оформление, в результате чего и получается, с одной стороны, как будто бы всеобщая материальность, а с другой стороны, необычайна я интимность внутренних переживаний, тонко выраженных при помощи чисто телесных приемов.

Общая характеристика

Нам хотелось бы привести здесь рассуждения одного авторитетного искусствоведа, которые, как нам кажется, весьма ярко рисуют именно эту личностно-материальную эстетику Боттичелли. У Г.фон Аллеша мы читаем следующее (6, 297 - 300): "Как точное наблюдение п рироды является общей чертой эпохи, точно так же сочетание стремительности и чувствительности к прекрасному характерно для целой группы итальянских художников едва ли менее, чем для художников Севера. Боттичелли фигурирует здесь в качестве их представите ля, ибо не только эти свойства выражены в нем в очень сильной степени, но он и вообще отличается мощным напряжением своих художественных сил". "Что касается нежного изящества его Мадонны и ангелов, то об этом писалось уже часто, и многие не видели в его картинах ничего, кроме именно этого. Таким образом, мы лишь упомянем об этом, добавив, что он умел также сообщать своей красоте характер знойности. Стройное становится у него хрупким, утонченное - болезненным. Больше всего он любит пряную красоту весны.

Его увлекают острые локти и худощавые плечи молодых девушек; в своем увлечении он развевает их одежды и застает в неосторожных положениях. Он погружается в блестящие взоры юных ангелов, его приковывают воспаленные уста Мадонны, он следует за нежной ее ру кой, скользящей по телу младенца".

Таким образом, мы не ошибемся, если скажем, что Боттичелли отличается не просто субъективной чувствительностью, но при всей материальности своих изображений доходит до чувствительности весьма интимной и весьма острой. А это тоже одно из достижений именно возрожденческой личностно-материальной эстетики. То, что более абстрактная и более предметная трактовка изображений здесь нисколько не отсутствует, мы увидим из следующей характеристики Боттичелли:

"При этом линия его становится быстрой и твердой, и этой резкой простотой она запечатлевает формы. Она повсюду одинакова - как в очертании век, так и в волосах или изгибе мантии. Как в северном орнаменте, пересекаются дуги, и с трудом можно уловить все е ще характерную для юга отчетливость. Движения угловаты, а на некоторых картинах исполнены болезненной порывистости. Отдельные сочленения перекручены, члены чрезмерно худощавы, так что резко выступают все жилы. У некоторых фигур затылок так наклонен, будт о голова резким ударом отделена от тела. Понятно, что и группировку Боттичелли разрабатывает в таком же духе: исправления спутанно перебивают друг друга, и различные тела и члены беспорядочно перемешаны".

Итак, интимность и острота внутреннего переживания весьма отчетливо объединяются у Боттичелли с четкостью фигур и вообще изображений, что, несомненно, свидетельствует о прогрессе раннего Ренессанса, большею частью избегавшего психологических утонченносте й и выдвигавшего на первый план отчетливую выпуклость как бы телесно обработанной скульптурной образности. Да и вообще трудно сказать, где у Боттичелли кончается личностная трактовка и где начинается скульптурная материальность.

"С этим характером рисунка согласуется и выражение, которое он придает своим лицам. Сама богиня красоты и любви печальна и скорбна, и повсюду мы наталкиваемся на утомленность или отчаяние. Но Боттичелли обладает и знанием тайных душевных движений; мы обя заны ему такими портретами, как портрет Джулиано Медичи, где за равнодушным выражением данной минуты чувствуется другая жизнь, и это придает им такую одухотворенность, какой до него не найти в искусстве Италии. Это применимо и к положению рук, и к позе т ела, вплоть до ниспадения волос и тому подобного. Таким образом, направление Боттичелли знаменует собою известную реакцию против художественных стремлений, сосредоточенных на чисто формальных задачах. Однако именно в этом отношении необходима величайшая осторожность формулировки. Мы не должны забывать, что хотя Боттичелли и передает известное выражение, усиливая его действие также и формальными средствами, такими, как зигзагообразное движение края одежды, передающее впечатление быстрой ходьбы, но все же он еще очень далек от того, чтобы этим духом напитать все свое художественное воплощение". Вообще Боттичелли поражает своей склонностью совмещать интимный психологизм с отчетливостью линий и рисунка. Эта отчетливость зачастую у него настолько сильна, чт о многие относят Боттичелли еще к периоду раннего Ренессанса. Такое отнесение едва ли в конечном счете правильно. Но двойственность положения художника между двумя эпохами Ренессанса невольно обращает на себя самое серьезное внимание.

"Большую часть своего художественного достояния он также перенимает у своих предшественников, нисколько, однако, не принимавших в расчет настроение, которое отличает его. Таким образом, в Боттичелли соединяются элементы, которые лишь отчасти проникнуты о гнем, охватившим его. Уже один круглый формат картины, который он часто применяет, должен, в силу своей замкнутости, противодействовать его порывам. К этому присоединяются прочие неизбежные требования искусства того времени: античные здания, симметричное расположение масс и все понимание тел, пространства и движения, всецело направленное на спокойное познание, а отнюдь не на мимолетные впечатления. Таким образом, элементы выражения имеются у Боттичелли в большем числе, чем до него, но они не пропитали с обою его искусства в целом, они остались нерастворенными среди остального. Этому соответствует и то, что он, подобно Гирландайо, придерживается реализма в передаче отдельных растений или стен, а наряду с этим ставит фигуры со складками, выдержанными в ст рогом стиле античного рельефа; или же хрупкую, похожую на девушку Мадонну помещает у фундаментальной стены, которая своими прямыми углами резко выражает прямоугольную ориентировку всего этого искусства. Но, с другой стороны, его стремление к выявлению ду шевных движений привело к единообразию в движении целых масс - живые толпы устремляются на поклонение Младенцу, что наряду с одухотворенностью отдельных лиц знаменует явный шаг вперед на пути к дальнейшему развитию".

Нам кажется, что предложенная характеристика Боттичелли прекрасно обнаруживает именно его срединное положение между ранним и Высоким Возрождением, а отсюда следует и собственная личностно-материальная эстетика. Кроме того, Боттичелли является не просто п ереходом от раннего Возрождения к Высокому, но он уже и само это Высокое Возрождение. Все личностное и духовное здесь отелеснено до полной осязаемости, а все телесное дышит здесь уходящею в бесконечность духовной перспективой.

"Весна"

Одним из последних и весьма ценных анализов так понимаемого Боттичелли является у нас диссертация Г.С.Дунаева (48), изданная недавно в виде монографии (48 а), и его статья о "Весне" Боттичелли (46, 60 - 68. Ср. 36. 106. 65).

Мы приведем несколько суждений из работ Г.С.Дунаева для доказательства того, что личностное и материальное у Боттичелли неразличимы, что духовное и телесное для него одно и то же, но что у Боттичелли в то же самое время нет изображения какой-то неподвижн ой вечности, но сама вечность со всей своей идеальной структурой дана в становлении и в постоянных метаморфозах, соответственно чему трактованы у Боттичелли также пространство и время.

О знаменитой "Весне" Боттичелли Г.С.Дунаев пишет: "Пространство в картине Боттичелли едино по своей сущности, а не по единству его эффектов, как в живописи последующих столетий; оно открывается сразу в нескольких планах и одновременно читается во времени как ряд метаморфоз целого. Оно более эмоционально и в меньшей мере телесно осязательно".

"Для перспективистов первой половины XV в. "вещь, как она есть" существует отдельно от того места, которое она занимает. Для Боттичелли мир вещей сменился миром "актов", приобрел большую выразительность, немыслимую вне времени, которое становится еще бол ее действенным фактором, чем пространство. Впрочем, индивидуальность мира "Примаверы" особого рода, она соотнесена с идеалом, выполняет свое "предназначение", каждая фигура дается в расцвете сил, "акмеистична". Время в "Примавере" соотнесено с природой, а не с историей. У Боттичелли нет отчетливого разделения будущего, прошедшего и настоящего. Для него это моменты в общем космическом следовании. Это единый вечный цикл событий, в котором каждый феномен служит знаком высшего принципа, в нем раскрытого".

"Настоящее в "Примавере" "нагружено" прошедшим и "чревато" будущим, во всем видна закономерность, а не случайность. Нет здесь и ощущения неизменного; изображенные фигуры даются не как нечто вечно прекрасное на фоне изменяющегося мира, а в становлении. Пр ирода и человек проходят через предназначенные любовно стадии совершенствования и соответственно этому время замедляет свое движение по мере приближения к более высоким ступеням бытия". "Как в людях жизнь по-разному мерцает", так и в "Примавере" природны е формы излучают свет, каждая в свою меру. Отношения этих свечений создают богатую световую картину мира. Световая структура "Примаверы" соответствует картине Данте ("Рай", II): принципы иерархичности, связь с единством в круговом движении, блистание раз ного по-разному и свечение разлитой силы сквозь тело, в зависимости не от его плотности, а от его значимости" (46, 62 - 65).

Г.С.Дунаев, как искусствовед, дает только искусствеведческий анализ "Весны" Боттичелли. Он не делает и не обязан делать всех философско-эстетических выводов из обрисованных им искусствоведческих фактов. Однако даваемый у этого автора фактический анализ Б оттичелли с полной необходимостью заставляет думать, что изображенное в "Весне" Боттичелли бытие есть личностно-материальное бытие и что оно обосновано у Боттичелли его неоплатоническими интуициями, характерными вообще для всего Ренессанса, и особенно дл я Высокого Ренессанса.

Уже одно то, что картина предлагает какой-то глубокий и высокий или во всяком случае духовный идеал, уже это одно указывает на платоническую тенденцию картины. То, что прошедшее, настоящее и будущее даются здесь в одном образе, исполненном движений и взв олнованности, уже не просто платонизм, но платонизм развитой, или, лучше сказать, неоплатонизм. Это, кроме того, подтверждается еще и как бы теми излучениями, или теми эманациями вечного идеала, которые придают всей картине яркую подвижность, вполне мате риальную, телесную. Наконец, то, что здесь не имеется прямой и буквальной мифологии, а та мифология, которая есть, является просто обобщенной личностной жизнью человека с ее утонченными переживаниями и в то же время жизнью исключительно телесной, это дел ает эстетическую сторону данной картины Боттичелли как раз личностно-материальной. Это самый настоящий Ренессанс с чертами достаточно ярко выраженного как раннего, так и Высокого Ренессанса. И это, безусловно, светский возрожденческий неоплатонизм.

"Рождение Венеры"

В своем анализе "Венеры" Боттичелли М.В.Алпатов, так же как и Г.С.Дунаев, совсем не употребляет термина "неоплатонизм". Однако совмещение древней и суровой Афродиты, которая отличается в античной мифологии чисто хтоническими чертами, и бледной, нежной, т омной и хрупкой женщины, о чем читаем у М.В.Алпатова, есть не что иное, как именно возрожденческий и вполне светский неоплатонизм. В заключение приведем эти немногочисленные строки искусствоведа: "В его Венере обаяние древней богини сочетается с томность ю и мечтательностью мадонны; в сравнении с раковиной она кажется миниатюрной и хрупкой; крупные, как во фресках, обнаженные тела с их перламутровыми оттенками кожи кажутся легкими, бесплотными, прозрачными. Нежный ритм пронизывает все фигуры: обнаженное тело Венеры изгибается, как тонкий стебель цветка, золотые волосы ее развеваются, как змеи, падающие цветы застыли в воздухе, как цветы, украшающие одежду нимфы, черный пес замер и не чует дуновения зефира. В картинах Боттичелли линии, извивающиеся, взво лнованные, запутанные, всегда исполнены беспокойного движения; наперекор этому движению линий очерченные ими фигуры и даже три танцующие девушки в "Весне" кажутся словно застывшими, остановившимися в своем порыве. В "Рождении Венеры" все взволнованно куд рявые контуры стянуты узлом к верхней части картины" (8, 39). Заметим только, что этот личностно-материальный

неоплатонизм эстетики Боттичелли свидетельствует также и о достаточно глубоком чувстве у художника полной ненадежности используемого здесь эстет ического психологизма. Ведь та Афродита, о которой говорится, что она родилась из морской пены, смешанной с кровью низвергнутого Кроносом Урана, вовсе не является той гораздо более поздней и общеизвестной изящной Афродитой, покровительницей любви. Это др евнее и суровое чудовище, пока еще полное всякой безмерной стихийности. И вот она-то и представлена у Боттичелли хрупкой и нежной, даже утомленной женщиной. Это и есть возрожденческий светский, т.е. личностно-материальный, неоплатонизм.

Глава третья. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (1452 - 1519)

Ренессанс основан на превознесении отдельной человеческой личности. Эта личность требовала субъективно-имманентного понимания действительности. И на первых порах это еще не означало принижения объективной действительности; возросшая человеческая личность мечтала покамест быть еще только соразмерной с действительностью. Это привело к тому, что Высокий Ренессанс стал проповедовать некое единое личностно-материальное бытие, не впадая ни в теизм или монотеизм, ни в пантеизм, ни в атеизм. Но выдвинутая в кач естве основной базы для жизни и бытия отдельная человеческая личность, или отдельный человеческий субъект, несмотря на свое постоянное стремление себя абсолютизировать, была слишком слабой и ненадежной опорой для мировоззрения. Юные увлечения и первые ра дости мечтавшего быть абсолютно свободным человеческого субъекта пока еще заслоняли всю трудность такого субъективистского устроения жизни и весь ее трагизм. Но уже среди этих первых восторгов отдельной человеческой личности почти везде на протяжении все го Ренессанса возникают мотивы недовольства, скептицизма, пессимизма и даже драматического трагизма.

Это мы видели уже у Петрарки и Боккаччо. Но это заметно прослеживается у всех представителей Высокого Ренессанса. Отдельные черты слабости, изнеженности и скептицизма искусствоведы обычно находят уже у Боттичелли, но Леонардо занимает в этом отношении на столько сложную, запутанную и, мы бы сказали, "мутную" позицию, что до сих пор все еще с большим трудом удается характеризовать его общую эстетику. Противоречия, в которых запутался Леонардо, мы формулируем в конце нашего изложения. Сейчас же ознакомимся с некоторыми необходимыми фактами творчества и вообще самосознания Леонардо, покамест не спеша с окончательными выводами.

Отсутствие эстетической системы

Спорным является прежде всего вопрос о самом факте наличия у него какой-нибудь систематической эстетики. По этому поводу высказывались разные взгляды. Если под системой понимать ясно продуманную систему философско-эстетических категорий, то такой системы у Леонардо не было, как ее и вообще не было ни у кого из деятелей Ренессанса (кроме, может быть, Николая Кузанского). Если же эстетическую систему понимать более широко, именно как совокупность разного рода художественных и жизненных стремлений глубоко мыслящего и глубоко чувствующего художника и ученого, то черты такого рода эстетической системы, пусть в разбросанном виде, все же отчетливо воспринимаются всеми, кто давал себе труд вникнуть в глубоко оригинальное творчество Леонардо.

Б.Кроче в статье о Леонардо-философе делает замечание: "Было бы бесполезно искать у него системы эстетики, цельной и истинной теории искусства: ее не было не только у него, как и у прочих писателей того времени, писавших о пластических искусствах, о поэз ии, о музыке и о риторике, но и у профессиональных философов, писавших о диалектике и о рационалистической философии. Все попытки последующих критиков восстановить тогдашнюю эстетику оказались искусственными и софистическими" (64, 240).

Это суждение совершенно неверно, если понимать его в абсолютном смысле слова. Но ведь тут и не говорится о том, что самые глубокие эстетические учения не могут формулироваться или получать для себя намек и без всякой логически развитой системы эстетики.

Далее Б.Кроче замечает: "Трактат Леонардо (о живописи) мало удовлетворяет тех, которые ищут в нем философию искусства; помимо... общих идей о живописи и об искусствах... в нем заключается (и это его главная часть) целый ряд наблюдений из области жизни и естественной истории, в особенности же из области эстетики и

анатомии; кроме того, в нем имеется множество поучений и рецептов. Эти последние разделяют общую судьбу всех рецептов: при сколько-нибудь строгом рассмотрении они оказываются то тавтологическим и, то произвольными утверждениями... Может показаться, что мы пришли к полному осуждению трактата Леонардо; на самом же деле, мы, наоборот, подошли к той точке зрения, которая дает нам возможность оценить величие и значение этой книги. В своих правилах, в своих рецептах и в своих советах она как бы дает историю художественного воспитания Леонардо; в ней указывается, чем он восхищался и что ненавидел, даются его художественные видения, выясняется, как он воспитывал себя и какое направление сознательно пр идавал своей деятельности... Книга Леонардо - именно биография" (там же, 247 - 249)[25 - 25 Б.Кроче, который в философском отношении вовсе не является для нас авторитетом, в оценке трактата Леонардо, как нам кажется, достаточно учел и его огромные недостатки, и его великое историческое значение.].

Общий обзор творческого развития

Мы не можем не отметить научную и художественную значимость Леонардо, нельзя не оценить должным образом и его универсальность, но, с другой стороны, вся его деятельность развивалась под знаком абсолютизации опыта, приводившей к полному внутреннему обессм ысливанию все его научные и художественные достижения. Индивидуализм, принявший у Леонардо гипертрофированные формы, ставший абсолютным и последовательно проводимым эгоизмом, потерпел крах и явил свое саморазложение, но вместе с тем нашел свое воплощение в титанической и беспорядочной деятельности, плоды которой до сих пор продолжают вызывать удивление.

С конца шестидесятых годов Леонардо обучался во Флоренции в мастерской Верроккио, но недолго удовлетворялся приобретением тех профессиональных навыков, которые мог дать ему мастер. Художественное дарование Леонардо проявилось рано и ярко. Первым новаторс ким шагом художника стало постижение им настроения интимности переживаемого момента - результат долгого экспериментирования и размышлений над характером живописных приемов в трактовке фигуры. "Мадонна Бенуа" (ок. 1478) - достижение этого периода. Но уже в "Поклонении волхвов" (1481) начинают проявляться черты, которые так характерны для будущего Леонардо. Здесь впервые выявляется обнаженный рационализм и некоторая сухость в построении, хотя чисто технические совершенства здесь несомненны. Замечательный фон с изысканным и фантастическим архитектурным пейзажем и всадниками, изображенными в самых необыкновенных ракурсах, завершенный треугольник центральной группы, разнообразие психологических характеристик волхвов концентрируют, направляют и вместе с тем не утомляют зрителя. Но между тем абсолютное несоответствие тематики картины формальному воплощению сказывается уже и здесь. "Святой Иероним" (ок. 1481) - картина незаконченная - представляет собою сухую анатомическую штудию.

Полноты развития достигает мастерство Леонардо в картине "Мадонна в гроте" (1483 - 1490/94). Перед нами уже зрелый мастер. Здесь воплощено то единство Леонардо-художника и Леонардо-ученого, о котором нам еще придется говорить. "Тайная вечеря" (1495 - 149 7) - вершина мастерства художника. После нее - незаконченная и сразу же разрушившаяся "Битва при Ангиари" (1503 - 1506), знаменитая двусмысленной улыбкой-гримасой "Мона Лиза" (1503), затем "Св. Анна" (1508 - 1512) и явно несущие следы упадка "Леда" (ок. 1506) и "Иоанн Креститель" (1508 - 1512).

Таковы основные вехи. Осталась также масса рисунков, набросков, позволяющих судить о художественной специфике Леонардо. Собственно, рисунки - единственные произведения, где Леонардо достигает полного воплощения замысла. Ибо нужно отметить, что перед зрит елем Леонардо ставит ряд проблем, которые неразрешимы, если мы будем пытаться понять их суть, идя от плоскости картины. Как и в любом другом случае, внешняя организация материала не сообщает ему смысловой цельности, если эта цельность не задана изначальн о, если у художника нет идеального образца целого. Так и у Леонардо. По верному замечанию А.Эфроса, "Тайная вечеря" - "единственное произведение Леонардо, которое в самом большом смысле слова можно назвать гармоничным" (119, 43).

Так или иначе, другие произведения Леонардо несут на себе черты незавершенности, дисгармоничности, которая прежде всего состоит в несоответствии, уже у нас отмеченном, тематики картины и ее воплощения. И это касается не только художественного творчества Леонардо. Его научная деятельность не в меньшей степени поражает своим размахом, с одной стороны, а с другой - своей

несистематичностью, разбросанностью, фрагментарностью дошедшего до нас наследия, которое и принципиально несводимо к целому.

Живопись и подражание природе в связи с учением о единичном и общем

Если мы перейдем от творчества Леонардо-художника к Леонардо-экспериментатору, Леонардо-ученому, если мы обратимся к его записям, наброскам, трактатам, нам везде откроется определенная и продуманная философия, твердо и сознательно проводимая линия поведе ния, социального и нравственного. Каковы ее черты?

В науке на первое место Леонардо ставит опытный метод. Это разработанная система взглядов на природу и человеческое назначение. Когда мы говорим об абсолютизации опыта у Леонардо, мы должны помнить, что у Леонардо дело идет о целой опытной науке и само п онятие абсолютизации требует определенного обоснования. Действительно, хотя Леонардо и говорит: "Опыт не ошибается" (С.А.26 - 71а, 1, 52)[26 - 26 Список сокращенных обозначений рукописей Леонардо см. в 71а, 2, 423.]; "Истинная наука та, которую опыт заставил пройти сквозь чувства" (Т.Р. - там же, 50), однако он не отрицает теории, не отрицает наличия и в природе начал, "бесчисленных оснований, которые никогда не были в опыте" (I - там же, 51). "И хотя природа начинается с причин, а кончает опытом, нам надобно идти путем обратным, то есть начинать с опыта и с ним изыскивать причин у" (Е. - там же, 52); "Нет действия в природе без причин, постигни причину и тебе не нужен опыт" (С.А. - там же); "Наука капитан, практика - солдаты" (J. - там же, 53) - эти положения могут привести к мысли, что не так уж и абсолютен опыт для Леонардо, что есть для него и наука, которая делает обобщения, производит отбор явлений, уясняет их для мысли. Сам Леонардо часто формулирует в абстрактно-всеобщей форме законы, которые должны быть обобщением ряда опытных случаев.

Но вот интересное замечание В.П.Зубова: "Драгоценным документом, входящим в лабораторию творческой мысли Леонардо, является фрагмент, находящийся в ранней рукописи А. 1492 г.... (л. 31, стр. 275)..." "...Нас интересует лишь схема его изложения: первичное наблюдение превращается в иллюстрацию общего тезиса, но остается перед глазами (подчеркиваю: перед глазами) Леонардо во всей своей первоначальной конкретности. Можно было бы сказать, что предшествующий общий тезис разъясняет наблюдение, заставляет смотр еть на предмет по-новому, глубже, выделять в нем универсальные черты. Таким образом, правильнее было бы сказать, что общий тезис - пояснение к наблюдению, а не это последнее - иллюстрация тезиса, поставленного вначале. Нетрудно убедиться, что многие запи си Леонардо являются именно такими "перелицованными" единичными наблюдениями, которым придана обобщенная формулировка!" (53, 105).

И вот другое замечание того же Зубова: "Анатомические рисунки Леонардо синтетичны, являются не зарисовками единичного "здесь" и "теперь", а обобщением результатов, полученных при многочисленных вскрытиях" (там же, 110). Нужно добавить, что это относится не только к анатомическим рисункам. Сплошь и рядом Леонардо стремится дать обобщение в рисунке, которым он иллюстрирует то или иное положение, тот или иной "закон", потому что в конечном счете он не доверяет никаким формулировкам, не видит обобщающей сил ы понятия, но считает, что только зрительный образ может обнаружить искомую закономерность. Это общая черта его мировоззрения, которая проявляется в разрешении Леонардо пресловутого "спора искусств".

"Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей точностью, чем живопись. Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения природы, чем та, которая представляет творение творца, то есть творение людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное, что проходит через человеческий язык" (Т.Р. - 71а, 2, 54 - 55).

Во-первых, мы видим, какой смысл здесь придается подражанию, а во-вторых, становится более ясным и отношение Леонардо к живописи. Живопись - наука, причем первая среди прочих (там же, 55 - 56). Живопись с философским и тонким размышлением рассматривает в се качества форм" (Ash. - там же, 57). Живопись не только истинная философия, но и выше философии: "Живопись распространяется на поверхности, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину" (Т.Р. - там же, 55 - 56). Это могло быть сказано в пылу

полемического задора, но между тем высказано было здесь глубокое внутр еннее убеждение Леонардо. Высшим обобщением и осмыслением является живописное произведение, созерцаемое непосредственно всегда выше, чем любые рациональные построения. Произведение само по себе является высшей реальностью, за которой ничего уже не стоит, потому что, несмотря на необходимость подражания, нет надобности в дальнейшем соотнесении истинного живописного произведения с текучей действительностью, ибо в произведении достигается высшее оформление и самоудовлетворенное существование созерцаемого п редмета, а сам этот акт созерцания и есть высшее осмысление.

Это, однако, вовсе не снимает тезиса о подражании у Леонардо, ибо Леонардо призывает не поправлять природу, но следовать ей. Нужно изучить природные, естественные свойства тел, их освещение, пропорции и т.п. Из ряда единичных наблюдений складывается ряд правил, зная которые художник может подражать природе, не рабствуя ей, а выбирая, составляя, разделяя, создавая вещи прекрасные и безобразные. В этом - власть художника. "Ибо все, что существует во Вселенной как сущность, как явление или как воображаемое , он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы [природы]" (Т.Р. - там же, 61).

Ясно, что под душой здесь следует понимать все ту же способность к чувственному восприятию, но все-таки здесь отмечена одна существенная черта: художник волен сам породить прекрасное и безобразное, безобразное действительно наряду с прекрасным, и лишь в сравнении выступает наиболее ярко природа того и другого. Правда, о сути прекрасного и безобразного мы здесь ничего не узнаем. Но зато, и это для Леонардо важнее, яснее выступает тезис о взаимоотношении художника и природы; художник оказывается творцом, способным противопоставить свои произведения природе. Итак, с одной стороны, у Леонардо полная зависимость от природы, подражание природе; с другой - тесно связанное с первым положение о воле и власти художника над природой.

По поводу вышеизложенного необходимо сказать, что мысль Леонардо о примате природы и о примате человека развивается необычайно путано. Ему явно хотелось поставить на первый план человеческое творение и человеческую инициативу. А с другой стороны, с этим вступал в противоречие еще один предрассудок эпохи - изображать все так, как происходит в природе. От этой путаницы Леонардо так и не освободился.

Эта путаница у Леонардо в его учении об эмпиризме, как мы увидим ниже, отражает собою только общее борение у художника между действительностью и мечтами. "В понимании Леонардо, опыт есть динамический и конструктивный эквивалент беспокойства, свойственног о для возрожденческого человека. Подобно тому как Фичино, Валла, Пико видели и переживали контраст между внутренней духовностью и схоластической традицией, между свободой и догмой, так Леонардо переживает вечно неадекватное соотношение между мечтами и фа ктическими возможностями человека" (128, col. 1878).

Гармония и время

Одно из наиболее важных понятий эстетики Леонардо - понятие гармонии. Именно гармония дает живописи преимущество перед поэзией, которое заключается в том, что живопись, подобно музыке, может единовременно охватить предмет в целом, тогда как поэзия должна переходить от одной его части к другой и совершенно лишена возможности дать наслаждение единовременного гармонического сосуществования частей. Отметить это, пожалуй, важнее, чем просто обратить внимание на опытное изучение соотношения частей тела, котор ое, несомненно, тоже чрезвычайно важно для Леонардо. Но гармония у Леонардо не сводится к пропорции. Именно единовременность ряда последовательных моментов, как основная характеристика гармонии, является определяющим для леонардовской эстетики положением . Это прекрасно почувствовал В.П.Зубов: "Живопись схватывает различные моменты сразу, а не выхватывает один момент из потока бытия. В этом и заключается для Леонардо превосходство живописи. Живопись сразу схватывает сложнейшие сплетения связей между явле ниями" (53, 321).

Именно исходя из этого, мы только и можем понять то возвеличение живописи, которое так характерно для Леонардо. Поистине он захотел от живописи удивительной вещи и думал, что достиг желаемого: он захотел сделать живопись

трехмерной, и третьим измерением является здесь время. Плоскость картины протяженна не только иллюзорно-пространственно, но и действительно протяженна во времени, но мы видим и воспринимаем время не так, как обычно, т.е. в виде последовательности движений и изменений, а так, словно прош лое и будущее гармонически зазвучали в некотором пространственном настоящем и вместе с ним. Живопись становится единственным средством преодолеть безумную, разрушительную силу времени, которую так остро переживал Леонардо.

Механицизм и катастрофизм

Вечная природа, по Леонардо, бесцельно творит один и тот же образ, а время так же бесцельно разрушает творимое. Определенный катастрофизм мышления, несомненно, отразился в представлениях Леонардо о разрушительной и безумной природе времени. Ей живописец противопоставляет "долговечность" картины, и это, конечно, не "долговечность" материала, а длительно сохраняемое "созвучие разных пластов времени", достигаемое осмысленным постижением природы движений предмета и сочетаний его частей. Картина именно потом у и стоит для Леонардо выше философии, что только в ней этот "человек глаза" видел возможность подчинить хотя бы на время воле и мысли художника безумную действительность.

Ощущая движение времени, наблюдая неудержимые изменения вещей, Леонардо между тем совершенно не чувствовал диалектической природы движения. Зубов замечает, что Леонардо был чужд мысли об эволюции и о генетической связи явлений. "Вся "история" нашей плане ты сводится к постоянной смене всех тех же процессов, к постепенному перемещению суши и моря, которое подобно колебанию маятника..." "Время не создает нового, оно только разрушает и уносит в своем течении все вещи" (53, 277).

Весь во власти представления о только механической природе движения, Леонардо не мог представить себе мировые процессы иначе; сводя природу изменения к механическому перемещению, подобному движению маятника, он неизбежно приходил к выводу, что таким обра зом устроенный мир должен прекратить свое существование и обрести окончательный покой.

Механицизм Леонардо не укрылся и от такого крупного знатока и исследователя, даже от такого почитателя и превозносителя Леонардо, как В.Н.Лазарев. Этот исследователь пишет: "...в понимании психологических проблем Леонардо целиком стоит на механистических позициях. Он твердо убежден, что для различных переживаний всегда существуют строго соответствующие им формы выражения и что человеческое тело является не чем иным, как тончайшим "инструментом", обладающим "множеством различных механизмов"... Здесь эсте тика Леонардо поворачивается к нам своей наиболее уязвимой гранью. И столь же механистичен Леонардо в понимании взаимоотношений между физически прекрасным и духовно совершенным" (67, 94 95).

Таким образом, Леонардо не достиг ясности не только в своих суждениях о примате человека или природы, но и в размышлениях о самой природе он тоже не мог свести концы с концами, проводя свои наблюдения над вечным движением и вечным стремлением времени ко всеобщей катастрофе и к мировой неподвижности конечного хаоса. Леонардо мог бы найти выход из этих противоречий на путях учения о диалектике возникновения и уничтожения, диалектики хаоса и космоса, как и в диалектике органического и механического развити я. Однако Леонардо был чужд всякой диалектики, и его бездушный механицизм волей-неволей приводил его к теории мирового катастрофизма, безысходного и окончательного.

В заключение этих суждений о Леонардо необходимо сказать, что механицизм тоже ведь явился одним из результатов имманентно-субъективистского мышления возрожденческого человека. Ведь покамест признается что-то большое и живое, нечто имеющее свою собственну ю историю и судьбу, свою личность, до тех пор отсутствует почва для имманентного субъективизма. Последний наступает только тогда, когда все живое и самостоятельное, все имеющее свою собственную историю и судьбу отвергнуто, уничтожено и обессмыслено в гла зах субъекта, который только одного себя считает чем-то живым, чем-то самостоятельным и чем-то имеющим право на собственную судьбу. При таком самовозвеличении человеческого субъекта на долю объективной действительности только и остается одна механическая связь явлений. Леонардо определенно запутался в этом самопревознесении человеческого субъекта и в этом нежелании видеть в природе нечто живое и даже абсолютизировать чувственное ощущение такой природы. Подобная же путаница понятий выступает у Леонардо и в его рассуждениях о количественном примате в оценке явлений

действительности.

В частности, Леонардо является одним из весьма упорных защитников количественного канона в живописи. Однако никакие пропорции не могли сделать картины Леонардо достаточно ясными и определенными, лишенными всяких туманных и загадочных очертаний. Теория пр опорций не спасает Леонардо от его нигилистических тенденций и поэтому едва ли может считаться для него таким уже всеопределяющим и безупречным принципом. Его построения, с одной стороны, сухи и рациональны, с другой же стороны, им свойственна та внутрен няя подозрительная неопределенность, двусмысленность и даже откровенная туманность, которая делается вполне понятной, если привлечь его многочисленные и весьма противоречивые общие суждения философского, естественнонаучного и художественного характера.

Итак, вот к каким чудовищным результатам пришла у Леонардо теория опыта с ее тенденцией обязательно абсолютизировать этот последний. Перенося весь центр тяжести на человеческого субъекта, Леонардо обездушил объективный мир вплоть до крайнего механицизма, а слишком веря в эмпирическую текучесть и бессознательно признавая бессилие перед ней человеческой личности, Леонардо вместе с превознесением человека тут же учил о всеобщем и мертвом хаосе, который якобы должен охватить собою весь мир. Непонятно, чего тут больше - субъективизма или нигилизма, превознесения личности или отчаяния в ее жизненных и научных возможностях, влюбленности в зрительный мир с его оригинальными формами и красками или чисто количественного равнодушия ко всякой качественной оригинал ьности.

Вопрос об источниках эстетического мировоззрения Леонардо

Интересные выводы можно сделать, рассмотрев, например, те источники, которые изучал Леонардо, и проследив, каким образом он к ним относился, на что обращал внимание. Об этом - работа П.Дюэма.

Так, почти половину своей книги об источниках, изучавшихся Леонардо да Винчи, П.Дюэм посвящает Николаю Кузанскому. Мы видим здесь, что Леонардо да Винчи были известны почти все работы Николая Кузанского, а сохранившиеся рукописи, в которых имеются заметк и Леонардо по разным философским проблемам, содержат мысли, "самым несомненным и точным образом относящиеся к метафизическим теориям Николая Кузанского". Многие мысли, которые "у Леонардо выглядят темными, странными и непонятными, благодаря сближению с с очинениями "немецкого кардинала" проясняются, приобретая свой истинный смысл" (137, 146).

К учениям Николая Кузанского, привлекшим внимание Леонардо да Винчи, Дюэм относит в первую очередь следующие. "Бог, - говорит Дюэм, излагая Николая Кузанского, - есть синтез творения, а творение есть развертывание бога", бог поэтому существует в стяженно м виде во всякой вещи, тогда как все вещи в отвлеченном состоянии находятся в боге. Поскольку, таким образом, бог отвлеченно есть самая сущность каждой вещи, то мы без труда познаем "основание этой истины, высказанной Анаксагором: все во всем" (там же, 1 47). Несомненно, к этой последней цитате из "Ученого неведения" (II 5) Кузанского относится, например, следующая заметка Леонардо: "Анаксагор. Всякая вещь происходит из всякой вещи, и всякая вещь делается всякой вещью, и всякая вещь возвращается во всяку ю вещь, потому что все, существующее среди элементов, сделано из этих самых элементов" (там же, 149). Прямые или косвенные совпадения заметок Леонардо с текстами Кузанца, говорит Дюэм, обнаруживаются в учениях о творении и творящей любви, о способностях и бессмертии души и особенно в геометрии, в теориях космической динамики, механики, астрономии и методики измерений.

"Среди столь многочисленных влияний, которые испытал Леонардо, заключает Дюэм, - преобладали два, и это - влияние Альберта Великого и Николая Кузанского. Их действие не раздельно и не противоположно; они сливались в единой тенденции... и их соединение породило многие из наиболее оригинальных мыслей Леонардо... Отвергая геоцентрическую систему, Леонардо пользовался как материалом для своих размышлений комментарием Альберта Великого на трактат Аристотеля "О небе" и "Ученым неведением" Кузанца" (там же, 268 - 269). "Нам приходит на ум одно замечание, - пишет Дюэм, - которое напрашивается, кажется, само собою. Мы только что видели, как Леонардо воспринимает развитые Кузанцем геометрические идеи. В сочинениях Кузанца, в книгах платонических философов, кот орым подражал "немецкий кардинал", эти идеи имеют прежде всего теологическую цель; они

направлены на то, чтобы пробудить в нашем сознании по меньшей мере догадку о божественной сущности, о ее таинственных исхождениях, о ее отношениях к сотворенной природ е. Заимствуя эти идеи, Леонардо преобразует их; он сохраняет то, что они имеют от геометрии, и отстраняет все, чем они связаны с теологией; он старательно удаляет из них имя бога. Какое объяснение надо дать такому подходу? Следует ли видеть здесь манеру скептика, который совсем не стремится возвысить свой ум до ступени, превосходящей человеческую науку? Следует ли видеть здесь щепетильность верующего, боящегося предоставить свободной игре своего воображения догматы, которые он признает неприкосновенными и священными? Ввиду молчания Леонардо, можно в равной мере предлагать оба эти толкования; нелегко найти достаточные мотивы для выбора одного из них" (там же, 153 - 154).

В.П.Зубов пишет: "Дюэм в своих "Исследованиях о Леонардо да Винчи", опубликованных с выразительным подзаголовком "Те, кого он читал, и те, кто его читали", вольно или невольно создал представление о Леонардо как о своего рода "книжном черве", представлен ие о том, будто Леонардо отправлялся от чтения книг, а не от живой действительности. За последние годы стало заметно противоположное стремление: показать, что Леонардо действительно читал мало, действительно был uomo senza lettere (человек без книжного о бразования. - А.Л)" (53, 56 - 57). Таким образом, начитанность Леонардо в философской литературе, как это показывают современные исследователи, является весьма сомнительной. Вероятно, это был, попросту говоря, малообразованный человек. То, что в его бума гах можно найти разного рода намеки на позднейшие учения и открытия, больше свидетельствует о его дилетантизме, правда в соединении с огромной интуицией, чем о его продуманных и законченных научных теориях[27 - 27 В.П.Зубов опирается в своей книге на важные высказывания ряда современных авторов (см. 136. 163. 192).].

Леонардо был одарен огромной научной интуицией, виртуозной изобретательностью бесконечных мелочей техники, постоянно и неустанно занимался поисками разного рода научных открытий, из которых, правда, он ни одного не додумал до конца. Леонардо был величайш им энтузиастом и эквилибристом всякого жизненного практицизма, заставлявшего его постоянно бросаться из стороны в сторону, без всякой возможности останавливаться на чем-то определенном, с тем чтобы его зафиксировать и систематически воплотить в жизнь. По этому и Николай Кузанский, которого он не то читал, не то не читал, очевидно, не мог оказать на него какого-нибудь серьезного влияния Николай Кузанский - одна из мировых вершин философии. Леонардо же, пожалуй, одна из ее малозначащих низин. Леонардо вели к своими поисками, своей личной неудовлетворенностью, своей пламенной экспансивностью охватить все в искусстве, науке и технике. Но он не был велик своей философией.

Леонардо о самом себе

Теперь нам нужно обратить внимание еще на одну сторону облика Леонардо, которая не всегда должным образом освещается исследователями. Эти последние часто пытаются затушевать те реальные трудности, с которыми мы неизбежно сталкиваемся, когда речь идет о п редставителях такой сложной и весьма противоречивой эпохи, какой была эпоха Возрождения. Речь идет о ряде проблем, которые возникают у нас, как только мы пытаемся характеризовать взгляды Леонардо на себя самого и свою жизненную, нравственную позицию. Зде сь можно проследить ту же особенность, которая является ярким штрихом, характеризующим общеэстетические взгляды Леонардо. Расплывчатость, неопределенность и вместе с тем необычайная яркость впечатления от Леонардо создаются уже у его современников. Леона рдо представляется фигурой легендарной, вызывающей одновременно и интерес и недоверие.

А.Шастель замечает, что Леонардо сам был в значительной мере автором легенды о себе: "Все свидетельствует нам, что он любил нравиться, что он хотел соблазнять, что он искал вокруг себя ту обстановку сладостного опьянения от доверия и согласия, которая сл ужит художнику утонченной наградой за его труды... "Легенда" Леонардо есть зеркало судьбы, очертания которой он создал сам, неумеренно превознося универсальную способность живописца, и в которой можно вопреки ему и, так сказать, в обратном порядке прочес ть страх и даже фатальность неудачи ввиду колебаний и нетерпения, которые мешают чего-либо достичь" (163а, 8). "Всю свою жизнь Леонардо... непрестанно обещает и не сдерживает обещаний. Он бросает начатые заказы, он с величайшей охотой отказывается от исп олнения проектов, которыми он развлекал своих патронов: его

друзья не знают, как оправдать развязность, о которой они сожалеют" (там же, 10).

"Этот столь живой и столь обаятельный ум любит изумлять, - продолжает Шастель. - Он одевается не как все: он носит бороду и длинные волосы, которые делают его похожим на античного мудреца, флорентийский путешественник, обнаруживший в Индии племя вегетари анцев... сразу подумал о Леонардо. Это человек, живущий на свой манер, ни перед кем не отчитываясь; этим он часто шокирует; Генеральный викарий кармелитов, проповедовавший во Флоренции во время поста 1501 г., сообщает Изабелле д'Эсте о действиях и поступ ках художника, от которого принцесса Мантуанская хотела бы получить картину. Викарий весьма обеспокоен: "Насколько я могу судить, жизнь Леонардо непредсказуема и прихотлива; кажется, он живет, как придется". Не здесь ли его тайна? Человек, свободный так, как еще никто не был свободен, человек, которому все безразлично, потому что все может интересовать его в равной мере? Мудрец, который буквально "не презирает почти ничего", который способен одинаково исследовать мир ужаса и смерти, мир благодати и нежн ости, мир пользы и бескорыстия и который смог сделать себя поразительно неуязвимым для всего, что низко и вульгарно или просто "слишком человечно". Духовная позиция Леонардо, определенная свежесть чувства, оставляющая неискаженной способность удивляться, есть как раз то, что поражало Ницше. Возможно, в свою жизнь Леонардо вложил столько же таланта, сколько в свои произведения. Он сознательно поставил себя несколько в стороне от человечества, которое в грубом своем состоянии внушало ему ужас, как он дово льно часто писал" (там же, 11).

При безразличии к человеческому роду Леонардо в то же время обнаруживает постоянную жажду удивлять собой и своими творениями. Дело доходит до полной беспринципности в выборе покровителей. Но когда Леонардо говорит, что он служит тому, кто больше платит, то важно не только само это положение, а также и то, что ему почти все равно, чем заниматься и за что получать деньги. Отсюда известное мнение об универсализме Леонардо, по поводу которого В.Н.Лазарев делает такое замечание в статье "Жизнь и творчество Л еонардо да Винчи": "...при ближайшем рассмотрении выясняется, что его гениальный ум охватывал далеко не все стороны бытия. Уже из биографии мастера легко можно было усмотреть его равнодушие к социальным проблемам... С необычайной легкостью перекидывался он из одного лагеря в другой, бесстрастно созерцая окружавшие его злодеяния. Историческая судьба Италии в такой же мере не интересовала его, как и любой факт социальной жизни. И столь же законченным эгоцентристом выступает Леонардо в своей философии... П роявляя огромный интерес к изучению природы, он никогда не задает себе вопроса, какова же цель этого изучения. Стремясь сделать науку утилитарной, он в то же время обходит полным молчанием такие моменты, как роль и значение науки для человека. Все его ра ссуждения на моральные темы необычайно бледны, худосочны и ходульны... Подобная асоциальность леонардовского образа мышления лишает его гений теплоты... Для него существует лишь одна цель - познание, но, какова цель этой цели, он не знает" (71, 33)[28 - 28 Ср. замечание Б.Кроче в статье "Леонардо как философ": "Комплиментом кажется мне и признание Леонардо универсальной, всесторонне законченной личностью; всесторонность его несколько умаляется хотя бы тем, что мы склонны устранять его из области чистой философии, а также и тем, что, как полагают, он вообще был равнодушен к судьбам своей родины и государств вообще. Аполитичность едва ли совместима с универсальностью" (64, 236).].

В своей работе 1952 г. В.Н.Лазарев внешне как будто бы отрицает асоциальную настроенность Леонардо. Однако на самом деле В.Н.Лазарев продолжает давать ту же самую характеристику асоциальности Леонардо, но только углубляет ее в направлении горестных и печ альных чувств Леонардо, тоже нисколько не свидетельствующих о каких-нибудь его социальных взглядах в положительном смысле. В.Н.Лазарев пишет: "Постоянно соприкасаясь с тиранами, королями и панами, наблюдая их циническое отношение к людям, их безудержную погоню за наслаждениями, их полное равнодушие к социальным проблемам, Леонардо проникался горечью и скепсисом, и эти свои настроения он и выражал в засекреченных записях" (67, 71).

Возвратимся к анализу личности Леонардо у Шастеля. У него мы читаем такое рассуждение: "Записи его дневников, столь обильные и столь разнообразные, представляют все свидетельства, какие только можно желать, об этом чувстве юмора, об этой итальянской живо сти, об этой обнаженной впечатлительности, об этом присутствии духа у Леонардо, которые не терпят ни скуки, ни глупости, ни

лжи... Преувеличивали значимость его изобретений, надежность его расчетов, но невозможно преувеличить активность его духа, который , кажется, способен найти точный ответ на все реальные или воображаемые потребности... Когда начали разбирать его рукописи и бесчисленные рисунки, едва шестьдесят лет назад, в них обнаружили все механические открытия XIX в." (163а, 12).

"Его (Леонардо) физическая красота превосходила всякую похвалу, - пишет Джорджо Вазари, - во всех его жестах была более чем бесконечная грация, он обладал талантом столь полным и сильным, что все трудности, встававшие перед его умом, разрешались с легкос тью. Его громадная сила сочеталась с ловкостью, его сердце и чувства отличались всегда царственным благородством. Его известность возросла настолько, что не только при жизни он был окружен почетом, но слава его стала еще более велика после его смерти. По истине удивительным и небесным был Леонардо, сын Пьеро да Винчи; он пошел бы очень далеко в знании и в углублении культуры, если бы он не был столь прихотлив и неустойчив. Ибо он начал изучение многих предметов, но, едва начав их, он их бросал" (там же, 21).

Шастель, продолжая изложение Вазари, пишет: "Его беседа была столь приятной, что он привлекал все сердца; почти не имея состояния и работая нерегулярно, он всегда имел слуг, лошадей, которых очень любил, и всякого рода животных, которыми он занимался с г ромадным интересом и терпением... Но несомненно, его понимание искусства заставило его начать многие вещи и ни одной из них не кончить, как если бы его рука была неспособна достигнуть совершенства, о котором он мечтал... Его прихотливые исследования прив ели его к естественной философии, к изучению свойств растений, к тщательному наблюдению за движением небесных тел, лунной орбиты, обращением солнца. И он образовал в своем уме столь еретическое учение, что не зависел уже ни от какой религии, желая быть б олее философом, чем христианином" (там же, 23 24).

Последняя фраза в более поздних изданиях биографии Вазари опускалась. Опускалась обычно и фраза о его обращении перед смертью: "Он пожелал тщательно узнать о католических обычаях и о благой и святой христианской религии, после чего со многими слезами он исповедался и покаялся". Перед самой смертью Леонардо "говорил еще о том, сколь он оскорблял бога и людей, не работая в своем искусстве так, как следовало" (там же, 36).

Среди записей в дневниках Леонардо интересны следующие:

"Кажется, мне судьба с точностью писать коршуна, поскольку одно из моих первых воспоминаний детства - как мне снилось, в колыбели, что коршун открыл мне рот своим хвостом и несколько раз ударил меня им по внутренней стороне губ" (цит. по: 67, 47). "Наибо лее достойная похвалы фигура есть та, которая всего лучше выражает своим положением одушевляющее ее чувство". "Худшее несчастье - когда идея, которую имеют о работе, превосходит эту работу". "Кто рисует фигуру, если он не может отождествить себя с ней, н е может ее сделать" (там же, 104). "О искатель, не обольщайся знанием вещей, обычно производимых природой; радуйся познанию принципа этих вещей, обозначившегося в твоем духе". "Мы находим пропорцию не только в мерах и числах, но также в звуках, весах, вр еменах, местах и во всякой форме энергии" (там же, 133). "Здесь [в свете] все фигуры, все цвета, все виды частей Вселенной сосредоточиваются в одной точке, и эта точка так чудесна!" (там же, 135).

"На самонадеянных, которым недостаточно ни дара жизни, ни красоты мира, наложено наказание самим растрачивать собственную жизнь впустую и не обладать ничем из достоинств и красоты мира". "Я повинуюсь тебе, Господи, во-первых, ради любви, которую я должен по законным причинам к тебе иметь, и, во-вторых, потому, что ты можешь сократить или удлинить человеческую жизнь" (там же, 151).

Всему приведенному у нас материалу, свидетельствующему о личности Леонардо, можно приписать что угодно, но только не его односторонность. Взгляд на личность и творчество Леонардо, сам собою вытекающий из этого материала, может свидетельствовать о чем уго дно, но только не об ограниченности нашего историко-эстетического подхода. Наоборот, личность и творчество Леонардо выступают здесь в своей неимоверной пестроте, доходящей до богемности, и в такой южной чувствительности и темпераментности, которая гранич ит с беспринципностью. Весь этот беспринципный артистизм заставлял Леонардо кидаться в самые разнообразные стороны. То он угодник сильных и властных людей, то он презирает их до глубины души, то он вечно носится со своим Я, приближаясь к какому-то

самооб ожествлению, а то он чувствует всю пустоту своих жизненных стремлений и доходит до полного отчаяния. Но во всем этом как раз и сказывается его глубочайшая связь с Высоким Ренессансом. Само обожествление отдельной человеческой личности здесь на первом пла не. Это и есть подлинный Ренессанс. Но так как отдельная и изолированная человеческая личность в своем безмерном субъективизме является слишком ненадежной базой для эстетики и для всего мировоззрения, то тут же мы находим и безверие в человеческую личнос ть. И это обратная сторона Высокого Ренессанса, ощущаемая почти всеми его главнейшими представителями.

Пожалуй, ярче всего артистический индивидуализм и субъективизм, доходящий до отчаяния и нигилизма, сказался в религиозных воззрениях Леонардо. Его математизм, его позитивизм, его постоянное экспериментаторство и изобретательство, его вера в человеческий разум доходили иной раз до полного атеизма, так что когда он говорил о божестве или о божественности, то всякий, кто вчитывается в материалы Леонардо, обычно склонен понимать подобного рода выражения метафорически, условно-поэтически и беспредметно-гипер болически. Ведь даже элементы всеобщего механицизма отнюдь ему не чужды. И тем не менее некоторые его религиозные суждения полны непосредственности и теплоты, так что нет никаких оснований оспаривать дошедшие до нас сведения о его предсмертном покаянии и о его отчаянном самобичевании за свои оскорбления бога и человека в творчестве. Ведь изолированная человеческая личность, мечтающая себя абсолютизировать, уже перестает быть личностью или во всяком случае теряет свою интимность и теплоту. Но также и лич ная религиозная вера, которая стремится к своей абсолютизации, тоже теряет свою интимность и теплоту и становится схемой. Поэтому не удивительно, что личная темпераментность Леонардо, абсолютизированная и обожествленная, тоже теряла у него свою интимност ь и теплоту и превращалась в схему и условно-поэтический гиперболизм.

По поводу этой религиозной или, лучше сказать, псевдорелигиозной эстетики Леонардо можно привести еще одно потрясающее свидетельство из материалов Леонардо, на которое обратил внимание Э.Пановский. Оказывается, этот гений Высокого Ренессанса, который буд то бы покаялся перед смертью в своем всегдашнем оскорблении и бога и человека, сводил все свои надежды на потусторонний мир только к жажде всякого человека к исчезновению из своего тела всякой души и к растворению и распадению человека на составляющие ег о и по отношению друг к другу дискретные элементы. Эту потрясающую самоисповедь Леонардо Э.Пановский рисует так.

"Примечательно, - пишет он, - что Леонардо да Винчи, противник Микеланджело как в жизни, так и в искусстве, исповедовал философию, диаметрально противоположную неоплатонизму. У Леонардо, фигуры которого столь же свободны от сдержанности, сколь "скованны" фигуры Микеланджело, и чей принцип sfumato ("оттененности") примиряет пластический объем с пространством, душа не связана с телом, но тело - или, выражаясь точнее, "квинтэссенция" его материальных элементов - находится в рабстве у души. Для Леонардо сме рть не означает освобождения и возвращения на свою родину души, которая, как верили неоплатоники, может вернуться туда, откуда она пришла, когда выйдет из темницы тела; напротив, она означает избавление и возвращение на родину элементов, которые освобожд аются, когда душа перестает связывать их воедино" (184, 182).

"Так рассмотри, - пишет Леонардо, - надежду и желание вернуться в первое состояние, подобное стремлению мотылька к свету. Человек с непрестанным желанием и всегда с радостью ожидает новой весны, всегда нового лета, всегда новых месяцев и новых годов... И он не замечает, что желает своего разрушения; но это желание есть квинтэссенция, дух элементов, которые, обнаруживая себя запертыми душою, всегда стремятся вернуться из человеческого тела к своему повелителю" (цит. по: 188, 1162).

Не будем удивляться этой интимной самоисповеди Леонардо. Так оно и должно быть. Кто абсолютизирует изолированную человеческую личность, тот всегда стоит на очень зыбком основании, превращая эту абсолютизированную личность в такую схему, которая становитс я уже безличной, так что оказывается делом весьма легким и доступным изображать такую личность как стремящуюся к своему собственному распадению и к превращению себя в хаос дискретных друг по отношению к другу и уже безличных элементов.

Попытка приблизительной реконструкции эстетики Леонардо в ее системе

Однако, прежде чем дать окончательную характеристику эстетических воззрений Леонардо, попробуем вникнуть в один анализ эстетики Леонардо, который является систематическим и который, повторяя кое-что из сказанного у нас выше, все же свидетельствует о мног их существенных моментах в эстетике Леонардо и может быть не без пользы учтен у нас. Мы хотели изложить эстетику Леонардо максимально приближенно, исходя из дошедших до нас фактических материалов. Материалы эти, можно сказать, обладают исключительно хаот ическим характером. Поэтому изложение наше не могло не фиксировать коренной путаницы, которая свойственна тому, что можно фактически почерпнуть из эстетики Леонардо. Однако это нисколько не мешает нам отмечать и те черты эстетической системы, которых Лео нардо не преследовал и которые были чужды самой природе его разбросанного эстетического мышления. Эти черты некоторого рода системы кое-как все-таки можно установить, конечно, уже нам самим и на свой собственный страх и риск. Для этого мы воспользуемся с тарым исследованием И.Вольфа.

И.Вольфу принадлежит первое исследование о Леонардо да Винчи как эстетике. Леонардо, несомненно, имел свою теорию искусства. Он был центральной фигурой в основанной Лодовико Сфорцой Миланской академии, сам обучая там своих учеников перспективе, рисунку и живописи. Его рукописи, хотя и в разбросанном виде, представляют множество суждений об искусстве, очень ценных и заслуживающих внимания, даже если, как считают некоторые, трактат "О живописи" (который в основном разбирает Вольф) совершенно не принадлежи т самому Леонардо да Винчи.

Многообразие Леонардо, полнота его сил и способностей, которой восхищались уже современники, выдают в нем Фаустову природу, как пишет Вольф, всегда ненасытно стремящуюся к познанию, постоянно неудовлетворенную, ищущую, борющуюся. В нем живет пылкое стрем ление преодолеть простую видимость и достичь сферы общезначимых истин (см. 204, 17). Он стоит на грани старого и нового. Можно проследить его явственную близость как Платону, Аристотелю и схоластике, так и Бэкону, Декарту и Спинозе. Рядом с наивным и уст арелым в его идеях есть много такого, что получило свое развитие значительно позже.

Достаточно лишь собрать разрозненные заметки Леонардо общего характера, чтобы получить представление о теории искусства у флорентийского мастера. Сила эстетической теории Леонардо, думает Вольф, не в метафизической сложности, а как раз наоборот, в прямой противоположности философскому абстрагированию. Он видит мир не в рамках трансцендентного принципа, его мировоззрение - это наивный, но здоровый в своей основе материализм. Правда, для него существует только действительность. Надо лишь "схватить" ее, и она будет всецело интересной. И эта действительность прекрасна (см. там же, 21).

Полнота мира явлений доставляет ему радость, эта радость настраивает его душу на восхищение демиургом, мощь которого видна ему сквозь каждое явление. Это полный переворот по сравнению со средневековьем. Вместо того чтобы видеть в индивидуальной жизни тол ько мрачное, здесь - радость бытия. Одновременно возвышается и освящается все существо художника. Он проникает в величие, всемогущество и великолепие бога, сотворившего все эти удивительные вещи. Мировоззрение Леонардо - это, по определению Вольфа, "сенс уалистический реализм с эстетически-религиозной тенденцией, настроенный на сильнейший эвдемонизм," (там же, 22). Познание есть всматривание в природу, в котором наука и искусство совпадают.

По поводу этих замечаний Вольфа необходимо сказать, что в них дается несколько преувеличенная характеристика религиозных взглядов Леонардо. Как мы установили, религиозное выражение у Леонардо большей частью носит скорее условно-поэтический смысл, чем рел игиозный смысл, как таковой. Кроме того, и сам Вольф тут же рассуждает о живописи как о подлинной науке и о науке как о самой доподлинной живописи. Наука имеет для Леонардо не богословский, а только живописный смысл.

Здесь, по Вольфу, заложены философские корни того эстетического парадокса, на котором построена вся теория Леонардо: Искусство есть наука. Точная наука, наука по преимуществу, родившаяся из созерцания реальности, есть математика, поэтому эстетика Леонард о стремится "в геометрическом порядке" (Спиноза!) проанализировать искусство как науку.

Но твердое знание достигается не ради себя самого. Практик, Леонардо и не хочет никакой чистой теории. Он презирает бесплодное теоретизирование. Всякое знание

ценно для него, лишь поскольку оно полезно. Конечный результат, плод всех усилий для него - обр аз, картина, а не чистое познание. Наука о живописи служит ему лишь для более совершенного достижения цели, а эта цель - совершенное произведение искусства. Но с другой стороны, Леонардо говорит, что "практика должна быть всегда построена на хорошей теор ии" (там же, 23). Он высмеивает тех, кто влюбляется в практику без науки, и сравнивает их с мореходами, "которые отправляются на корабле без руля и компаса". Недаром свой трактат он начинает с определения понятия "наука", находя, что живопись, как геомет рия, есть основанное на опыте знание.

Леонардо даже полемически заостряет в трактате свой тезис о том, что живопись есть наука. Полемичен и тезис о превосходстве живописи над всеми другими искусствами. Одновременно Леонардо стремится возвысить художника, его статус. Художник должен обладать характером, быть неустанным, иметь железное усердие и выдержку, поставить на службу своему искусству всю жизнь. "Лишь стремление к добродетели есть пища для души и для тела"; добродетель же есть знание, художественное знание. Важным средством является дл я Леонардо честолюбие художника. Он много говорит о славе после смерти, ставя ее выше богатства.

Мировоззрение Леонардо - и тут Вольф весьма настойчив - опять-таки проникнуто глубокой религиозностью. Путь, по которому идет художник, достигая славы и известности, есть тот же путь, по которому мы приходим к познанию бога, к истинной любви к нему и к п одлинному благочестию. Это религиозность сильного, сознающего свое достоинство, уверенного в победе человека, религиозность жизнерадостного, жизнеутверждающего оптимизма, который был свойствен всему Ренессансу (см. 204, 25 - 26).

Наукой Леонардо да Винчи называет "умственное рассуждение, начинающееся у первейших начал, за которыми в природе уже не может быть найдено ничего другого и что составляет в свою очередь одну часть самого по себе знания". Коротко говоря, наука есть познан ие принципов. Поскольку живопись строго научна, она среди всех искусств с наибольшим правом заслуживает названия науки. Как и в геометрии, началом здесь является точка, затем следует линия, за нею плоскость, на которой изображаются тела. Поскольку живопи сью изобретена перспектива, на которой основана астрономия, Леонардо называет живопись матерью астрономии.

Вместе с тем искусство не есть просто математика. Если наука есть знание, то искусство есть умение. Наука может быть вполне передана ученику, практическая живопись непередаваема. Кому не дан от природы талант живописца, тот не сможет ничему научиться. Да лее, по Леонардо, наука есть пассивное подражающее восприятие, искусство же активно, оно есть индивидуальное творчество. В-третьих, наука пренебрегает качеством, т.е., по словам самого Леонардо, "красотой произведения природы и благолепием мира", "качест вом форм" природы (см. там же, 31).

В своем анализе Вольф почти всегда прав. Он прав даже в своем выдвижении религиозности Леонардо на первый план в тех случаях, когда он рисует эту религиозность Леонардо не конфессионально, но как личностную трактовку всего существующего. В этом смысле Ле онардо - самый настоящий представитель Высокого Ренессанса. Прав Вольф также и тогда, когда он выдвигает на первый план отождествление науки и живописи. Нам только кажется, что этот общеизвестный тезис Леонардо Вольф не понимает достаточно глубоко и дост аточно типологично для Высокого Ренессанса. Ведь это же одна из самых существенных сторон эстетики Ренессанса - отождествление искусства и науки. И почему для Высокого Ренессанса пока еще не существует никакой отвлеченной и самостоятельной науки? Только потому, что без личностно-материальной интерпретации для Ренессанса вообще не существует ничего. Поэтому самое точное и безупречное изображение жизни для эстетики Ренессанса - именно искусство, которое насквозь разумно, насквозь математично, но в то же в ремя имеет своим предметом то, что живет как личность и продуцирует себя тоже только как личность. Эта философско-эстетическая типология Ренессанса не очень понятна Вольфу, хотя формально он и учитывает ее в существенном виде.

При классификации искусств, продолжает Вольф, Леонардо исходит из интенсивности, с какой они воздействуют на чувства. Поразительно, что Леонардо почти не говорит об архитектуре. Благороднейшим чувством для него является зрение, оно же и самое дорогое для человека. Потому-то первым искусством является живопись. Следом за ним идет, значительно ему уступая, поэзия, так как она не обладает зрительной

наглядностью. Поскольку музыка способна выражать свои созвучия симультанно (одновременно), она даже еще выше поэзии; но она ниже живописи, потому что симультанный аккорд еще не вся музыка, которая в конечном счете, как и поэзия, обладает последовательностью. Скульптура ниже живописи, как считает Леонардо, по условиям работы скульптора, подобным условиям работы ремесленника. Далее, живопись требует больше "разумного рассмотрения", чем скульптура. Таким образом, получается ряд:

Искусства зрения

Живопись. Симультанное изображение

Скульптура. Отдельные части целого

Искусства слуха

Музыка. Наполовину симультанное, наполовину последовательное изображение

Поэзия. Последовательное изображение

Понятно, почему Леонардо да Винчи уделяет большое внимание теории зрения (см. 204, 50). Условием видения является свет. Свет бывает двух родов: оригинальный свет (luce), сущностное свойство светящихся тел, и воспринятый свет (lume), который представляет случайное свойство темных в себе тел. Противоположность свету - темнота (tenebre). Она представляет полное отсутствие света и есть сущностное свойство темных тел. Между светом и мраком лежит тень (ombra), которую надо рассматривать как уменьшение освещаю щего света. Чем более ослабляется свет, тем полнее становится тень, которая в конце концов переходит в полный мрак. Для зрения необходимо наличие как света, так и тени; лишь благодаря их противоположности возможно видение тел.

Как оригинальный свет, так и тьму Леонардо называет "духовными" вещами, а также "универсальными" вещами (см. там же, 51), двумя противоположными, но соотносительными сущностями. Затем идут свет и темнота в телах. Сущностные свет и темнота, по Леонардо, н е имеют цвета; цветом обладают лишь находящиеся между первичным светом и абсолютной темнотой модификации. Простыми красками являются, согласно Леонардо, желтая и красная. Синяя составлена из света и темноты, зеленая - из желтой и голубой. Таким образом, Леонардо еще незнаком с явлением разложения спектра.

Восприятие изображения Леонардо объясняет тем, что от освещенных предметов, равно как и от звучащих тел, исходят "идеи", т.е. образы или виды (spetie), которые непосредственно воспринимаются "силой зрения" и "силой слуха". Отсюда восприятие передается "в печатлительной способности" (impressina), а от нее, далее, - "общему чувству".

Леонардо нигде не говорит о воспитательной функции искусства. Нравственные и культурные цели для него далеки от собственной сущности искусства. Оно есть изображение красоты природы. Это и составляет его благородную возвышенность. Оно радует человеческое чувство, дух и сердце, примиряет его с "человеческой тюрьмой" (см. там же, 62). В особенности живопись дает возможность "созерцать божественную красоту". Изображения совершенного искусства "доставляют мне такое удовольствие своей божественной пропорцией, что, думаю, никакая другая вещь на земле, сделанная человеком, не может дать большего". Живопись не только "истинная дочь природы", но и "истинная дочь неба". Перед живописью поставлена задача возвышать человека над "мучением человеческих тюрем", чтобы "ум... преображался в подобие божественного ума", поднимаясь в "сферы, где обитают чистые формы".

Вольф так интерпретирует высказывания Леонардо, что у него учение Леонардо о восхождении к "чистым формам" имеет, как кажется, скорее религиозный смысл. По крайней мере это учение о "чистых формах" прилагается к контексту общего восхождения человека и ху дожника от темноты и ограниченности материального мира в область божественного и космического творчества. Нам представляется, что "божественность" Леонардо понимает здесь опять-таки скорее условно-поэтически. Но что никак нельзя считать условно-поэтическ им рассуждением - это само учение о "чистых формах". Ближайшим образом его необходимо считать элементом аристотелизма Леонардо, если не прямо платонизмом. И в этом мы не находим ничего

удивительного для Леонардо. Ведь выше мы уже говорили о его артистиче ском размахе, включающем и самую яркую чувственность, и ее математические формы, и ее личностную углубленность, и, выражаясь фигурально (а эта фигуральность часто как раз и дает о себе знать у Леонардо), ее божественность. В формально-логическом смысле э то, конечно, есть обычное для Леонардо противоречие. Однако в непосредственно артистическом смысле это есть просто необычайная пестрота и мировоззренческое многообразие, пусть хотя бы и доходящее иной раз до богемности и прямой беспринципности. То же сам ое мы находим и в вопросе о том, как Леонардо понимает подражание природе.

Искусство, говорит Вольф, излагая Леонардо, есть в первую очередь подражание прекрасной природе, воплощенной в человеке или животных, растениях, пейзажах или других объектах (см. 204, 63). Однако помимо прекрасного художник может изображать также возвыше нное, смешное, трогательное, ужасное, недостойное и даже просто отвратительное. Леонардо советует своим ученикам неустанно заниматься срисовыванием предметов природы, чтобы их глаз привык к правильному видению характерных деталей. Но копирование только ч асть работы художника. Его творческая деятельность покоится на "воображении", на оригинальном видении. Создаваемая художником красота относительна, различна для разных тел и обстоятельств (см. там же, 68). Чтобы найти красоту в изображаемом, надо уже зар анее иметь представление о красоте. И такое представление, по Леонардо, есть у каждого человека. Поэтому художник должен прислушиваться к мнению каждого зрителя без исключения и, если упреки покажутся ему справедливыми, улучшать свое произведение.

Таким образом, искусство познается посредством разума; а поскольку разум может оценить как прекрасные самые различные вещи, то критерий красоты не количество, а качество, "которое есть красота произведений и природы и украшение мира". Красота является ка к "гармоническая пропорциональность", как совершенная форма. Поэтому Леонардо, по выражению Вольфа, - "формальный" эстетик (см. там же, 71).

После всего изложенного спросим себя: что же такое природа для Леонардо, и что же такое подражание природе, и что такое научность в живописи? Подобно многим другим исследователям эстетики Леонардо, Вольф вполне правильно толкует и формальную и фактическу ю сторону эстетики Леонардо. Но здесь опять-таки он не очень чувствителен к артистической противоречивости воззрений Леонардо. Да, искусство есть подражание природе. Но вовсе не только это. Искусство, по Леонардо, основано также и на разуме, и даже на че ловеческой фантазии. Искусство, согласно Леонардо, есть точная математическая наука, но опять-таки вовсе не только одно это. Оно есть также и своеобразная качественность, часто творимая даже вопреки прямым показаниям чувственного опыта. Во всех этих прот иворечиях у Леонардо мы вовсе не находим ничего удивительного. Все эти противоречия объясняются тем, что в основе их лежит характерная для Высокого Ренессанса личностно-материальная интерпретация действительности. Правда, это не Боттичелли и не Микеландж ело. В общевозрожденческой личностно-материальной интерпретации жизни и всего бытия у Леонардо весьма часто выступает на первый план именно материальный момент: если у других художников Высокого Ренессанса скорее все материальное является функцией личнос ти, то у Леонардо скорее личность является функцией материи, а мы бы сказали - даже и пространства. Тем не менее только эта общая возрожденческая интерпретация жизни и позволяла Леонардо выдвигать на первый план то подражание природе, а то чисто разумное творчество, то числовую структуру, а то качественное своеобразие. Все дело заключается в том, что как природа и разум, так и число и качество одинаково интерпретировались у Леонардо личностно-материально, правда, как мы сейчас сказали, зачастую с примат ом природы, материи и даже чистого пространства.

Вольф сравнивает эстетику Леонардо да Винчи с теориями его современников. В частности, из сравнения с Дюрером Вольф делает вывод, что если "божественность" живописи привлекалась Леонардо только как средство возвеличения ее, то для Дюрера это самостоятель ный и важный аспект (см. 204, 102): искусство для него в подлинном философском смысле слова божественный дар, высшая красота, которая покоится в боге. Для рационалистического эмпирика Леонардо подобная религиозно-метафизическая окраска чужда. Но частные суждения Дюрера нередко буквально совпадают с идеями Леонардо, как, например, представление о вариабельности и относительности человеческой красоты.

Вообще Леонардо решительно освободил искусство от метафизически-спекулятивной доктрины (см. там же, 110). Этот самостоятельный разрыв со старым методом и

старыми понятиями - оригинальное и значительное в эстетике Леонардо. Вместе с тем у него можно найти воззрения, восходящие к античной эстетике.

Его математизм, учение о гармонии заставляют нас вспомнить, по Вольфу, о пифагорейцах. И это совершенно правильно, поскольку, согласно пифагорейцам, сущность мира есть гармония и число. Подобно пифагорейцам, Леонардо часто восхваляет гармоническую красот у мира, говорит о составленности души "из гармонии", вслед за пифагорейцами называет человеческое тело "тюрьмой" и "гробницей". И когда Леонардо говорит о десяти моментах, из которых составляется красота мира (см. "Трактат о живописи", I 20), то и здесь, возможно, присутствует тоже пифагорейское воззрение о "декаде" как числе совершенства в космосе.

Далее, о математической основе искусств Леонардо говорит почти так же, как и Платон в "Филебе". Природа красоты для Платона есть формальное совершенство, как и для Леонардо. Большое различие, однако, в том, что для итальянского художника носителем этой к расоты являются не идеи, а сами вещи природы. Леонардо идет дальше в понимании мимесиса, который у Платона лишь подражание, тогда как для Леонардо свободное изобретение, художественная фантазия гораздо больше привносят в картину, чем одно простое подража ние природе. Следовало бы ожидать, что Леонардо мог испытать большое влияние Платона ввиду деятельности во Флоренции его времени известной Платоновской академии. Но он был слишком ориентирован на реальность, чтобы удовлетвориться метафизическими тонкостя ми платонизма и его неясным отношением идей к вещам. Он - художественный, а не философский гуманист. Не известно и мало вероятно, чтобы он сам читал платоновские диалоги (см. там же, 116 - 117).

Гораздо ближе стоит Леонардо к Аристотелю. Общее между ними - любовь к конкретному, открытый взгляд на мир. Подражание у Аристотеля уже не просто повторение, а дополнение природы там, где она обнаруживает недостаток. Разделение искусств на собственно иск усства и служебные искусства у Леонардо соответствует разделению искусств у Аристотеля по предмету, способу и виду изображения. Подобно Аристотелю, Леонардо требует ("Трактат о живописи", II 117), чтобы произведение искусства не было слишком маленьким по размеру.

Зато вся неоплатоническая философия искусства не только чужда ему, но и взгляды его находятся с нею в принципиальном противоречии. Например, понятие "возвышенного", как мы его находим у Лонгина, у Леонардо совершенно отсутствует.

Заметим, что привлечение античных пифагорейцев, Платона и Аристотеля для исторического объяснения эстетики Леонардо является необходимым коррективом к обычному, слишком позитивному пониманию Леонардо, равно как правильно и противоположение эстетики Леона рдо всякому неоплатонизму.

Общие выводы

Кажется, только теперь, после изучения всех предложенных у нас материалов по Леонардо, мы сможем формулировать эстетику Леонардо по крайней мере в ее основных принципах.

Во-первых, если мы выше характеризовали эстетику Высокого Ренессанса как эстетику личностно-материальную, то такая характеристика, вообще говоря, целиком относится и к Леонардо. Его учение о природе как о предмете художественного подражания проникнуто эт им личностно-материальным принципом потому, что он тут же очень легко переходит и к восхвалению человеческого разума в его превосходстве над природой, к человеческой творческой фантазии и к примату качества над количеством. Все существующее для него мате риально, и все существующее для него личностно.

Во-вторых, в этом едином личностно-материальном понимании эстетики приматом для Леонардо часто является все-таки материальное, а в иных случаях все личностное является, попросту говоря, функцией материи, природы и даже только пространства. В этом - специ фика эстетики Леонардо, которая нисколько не выводит его за пределы Высокого Ренессанса, а только уточняет его положение по отношению ко всему Ренессансу.

В-третьих, именно эта личностно-материальная эстетика Высокого Ренессанса заставила Леонардо учить о таких категориях, которые с точки зрения

формально-логической метафизики могут представляться противоречивыми и запутанными, но которые, если принимать в о внимание указанную только что общеэстетическую позицию Леонардо, вполне совместимы и, скорее, даже одна другую предполагают. Именно эта эстетика с приматом в ней пространственного начала заставила Леонардо и сводить живопись на чисто научные конструкци и с выдвижением в этой живописи на первый план числовых и геометрических построений и отказывать количественной стороне действительности во всяком ее примате над качественной и одушевленной ее стороной. Безусловно ошибаются те исследователи, которые дове ряют словам Леонардо о числовой научности искусства и забывают столь же энергичное суждение его о качествах и их своеобразии. Подражание природе, разумное ее преобразование и фантастическая личностно-материальная ее интерпретация - это для Леонардо одно и то же.

В-четвертых, там, где числовой примат брал у Леонардо верх, его эстетика становилась более рационалистической, а его творчество лишалось нежности и простоты, теряло свою теплоту, без которой невозможна была и сама личностная интерпретация действительност и. Выдвинутые умственными потребностями самой же личности математика и геометрия часто переходили у Леонардо тем самым в свою полную противоположность и получали схематическую структуру в большей степени, чем это соответствовало настроениям самого Леонар до.

В-пятых, все эти эстетические противоречия Леонардо подогревались у него неистовым темпераментом, который часто принуждал его заходить слишком далеко в своих увлечениях и впадать в полное бессилие, сохранять за этими противоречиями их жизненно оправданну ю возрожденческую практику. Неугомонно стремясь артистически любоваться самим собою и не стесняясь для этого ни в каких средствах, Леонардо в своей эстетике прошел всю богемно-артистическую гамму - от теодицеи до полного атеизма, от платоно-аристотелевск ого и пифагорейского идеализма до вульгарного механицизма и от возвеличения самого себя до сознания своего полного ничтожества и даже до покаяния перед презираемой им католической ортодоксией.

Специально о трагизме Леонардо

В-шестых, наконец, вся эстетика Леонардо есть очень яркое явление Высокого Ренессанса, но ввиду слабости и ничтожества изолированной человеческой личности, на которой Ренессанс мечтал базировать все свое мировоззрение, эстетика Леонардо дошла также и до осознания полного трагизма такой личностной гиперболизации, трагизма столь же неизбежного и для нас понятного, как было в свое время неизбежно и понятно само это наивное возрожденческое стремление абсолютизировать принцип изолированной человеческой лично сти. Да это видно на самом творчестве Леонардо независимо от всяких его теорий и философских раздумий.

В ранних своих "Мадоннах" Леонардо достигает небывалой интимности и глубины переживания при совершенно светской трактовке образа. Характерной чертой этих работ является полная выраженность внешними средствами внутренней жизни человека. Все глубинно-лично стное, поскольку оно осознается как таковое, находит свое материально-внешнее выражение. В "Мадонне Бенуа", которую можно видеть в нашем Эрмитаже, пресвятая Дева Мария, которую весь христианский мир считает матерью самого бога, с нежной улыбкой протягива ет цветок своему младенцу, и тот хватает его по-детски наивно и изящно. Где же тут матерь самого бога и где же тут ее сын как спаситель мира? Рационалистическая сухость психологических характеристик здесь пока еще не дает себя знать.

"Тайная вечеря", являющаяся вершиной художественного мастерства Леонардо, наиболее четко обнаруживает и сильные и слабые стороны его творческого метода. Тончайшая психологическая характеристика апостолов и Христа достигается здесь при совершенной простра нственной организации картинной плоскости за счет максимальной выразительности жеста. Ценой полного подчинения изображаемой фигуры условиям создаваемой пространственной конструкции Леонардо достигает видимости свободы и естественности движения. Но искусс твоведы неоднократно отмечали, что за этой видимой свободой кроется абсолютная скованность и даже некоторая хрупкость, поскольку при малейшем изменении положения хотя бы одной фигуры вся эта тончайшая и виртуознейшая пространственная конструкция неизбежн о рассыпается. Можно сказать, что в "Тайной вечере" сугубый рационализм и механицизм доведены у Леонардо до такого их предела и виртуозного совершенства, что, захваченный предельным напряжением всех возможностей этого механического и сухо рационалистичес кого реализма, зритель не замечает отсутствия той теплоты и

интимности переживания, которые были достижением ранних работ художника. Но здесь же обнаруживается и недостаточность такого рода реализма, поскольку Леонардо не может удовлетвориться средствами механистического психологизма и, не зная иных, оставляет незавершенным центральный образ картины - фигуру Христа. Удивительным образом при всей механистической планировке картины каждый апостол представлен здесь вполне индивидуально, со своей собственно й и весьма глубокой реакцией на известные слова Христа. Не только в эпоху Ренессанса, но и вообще в истории живописи художникам чрезвычайно редко удавалась такая слитность тончайшего материального приема с глубочайшей настроенностью изображаемого персона жа. Возрожденческий личностно-материальный принцип действительно достиг здесь одной из своих самых значительных вершин. Поэтому можно сказать, что это действительно одна из вершин итальянского Ренессанса. Все тут размеренно, все вычислено, и все абсолютн о гармонично, вплоть до того, что некоторые историки искусства помещают в своих исследованиях в виде отдельных извивных линий всю жестикуляцию апостолов, не изображая самих апостолов, а только базируясь на схематическом распорядке жестикуляции участников тайной вечери. Это самый настоящий Ренессанс. Но мы бы сказали, что это также и самый настоящий неоплатонизм, поскольку изображенное на картине явление только и получает свой смысл в качестве отражения некоей высочайшей и глубочайшей идеи (по мнению сам ого же Леонардо). Личность здесь трактуется, конечно, как функция пространства. Но по нашему мнению, это указывает только на светский, личностно-материальный характер выраженного здесь неоплатонизма особого типа, но никак не на его отсутствие.

Что касается знаменитой "Моны Лизы", то зоркие глаза искусствоведов уже давно рассмотрели в этом портрете чисто классические, т.е. возрожденческие, черты - ясность очертаний, осязаемую гибкость линий, скульптурные переливы настроения в пределах физиономи и и гармонию противоречивого и зовущего в неопределенную даль портрета с полуфантастическим пейзажем и неопределенно звучащими голубовато-зелеными горами, с извилистой трактовкой пейзажа. Это Ренессанс. Однако едва ли возрожденчески трактована знаменит ая улыбка Джоконды, вызвавшая к жизни столь неимоверное количество разных анализов, часто весьма вздорных. Хорошо, если просто говорят о влечении к себе этой улыбки. Ведь стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, с обственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и с отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим е ю скверным чувством. Едва ли в этом можно находить вершину Ренессанса. Мелкокорыстная, но тем не менее бесовская улыбочка выводит эту картину далеко за пределы Ренессанса, хотя и здесь общевозрожденческая личностно-материальная направленность все же оста ется непоколебимой.

В дальнейшем характеристика человеческого образа становится у Леонардо все более расплывчатой и неопределенной, так что в слащавом Иоанне Крестителе мы едва ли можем найти те черты человеческой личности, на которые мог бы опереться возрожденческий челове к. Ясность чувства обращается туманностью и неопределенностью неуместной чувственности. Сухость и строгость пространственных характеристик сменяется аморфностью и зыбкостью в трактовке фигуры. Отсутствие смысловой собранности и духовной ясности картины п риводит к ужасу распадающегося в непросветленной сумеречной бездне человеческого тела, не связанного более жизнью человеческой души. И рука Иоанна, указующая на крест, представляет собою жест отчаяния и беспомощности неверия, обратившегося в своей трагич еской обреченности к чуждой, непонятной и не нужной ему вере.

В заключение мы должны настаивать на двух самых основных и самых центральных моментах Высокого Ренессанса, как они сказались у Леонардо.

И по своим настроениям, и по своим многочисленным высказываниям Леонардо весьма далек от неоплатонизма. Ведь античный, средневековый и наиболее распространенный в эпоху Ренессанса неоплатонизм основан на высших сферах космического ума, эманацией которого и является светская жизнь, пытающаяся освободиться от средневековых авторитетов. Но в эпоху Ренессанса зародился уже другой миф, не античный, космологический, и не средневековый, абсолютно личностный и уже надкосмический; в эпоху Ренессанса зародился то т новый миф, который можно назвать абсолютизированно-личностным и человечески-материальным. Эта возрожденческая личность, сознательно или бессознательно, как раз и мыслила себя истоком всего жизненно ценностного и доподлинно прогрессивного. Все окружающе е бытие эта возрожденческая личность большею частью мыслила в виде эманации,

исходящей от нее самой. Я вот новый миф, которым прославился Ренессанс, хотя он и пытался все время этот абсолютизированный субъективизм объединить с остатками средневековой в еры в абсолютную и надчеловеческую личность. Если угодно, Леонардо как раз и оказался проповедником этого чисто человеческого неоплатонизма. Леонардо все на свете хотел узнать и формулировать. Больше того. Он все на свете хотел сам создать, откуда и его бесконечные попытки технически изобретать решительно во всех известных тогда науках. Отсюда его неугомонная потребность все охватить и над всем господствовать. Отсюда и его механицизм, так как именно с его помощью он хотел все познать, всем овладеть и вс е подчинить своей воле. Даже и в его искусстве вполне заметна эта сухая скелетообразность, даже и в искусстве он все время хотел быть математиком и механиком. Конечно, здесь тоже своеобразный неоплатонизм, но только построенный не на космическом уме, эма нацией которого является все существующее, но на человеческом Я, которое тоже мыслило все существующее как только результат своей собственной эманации.

Однако историческая судьба зло посмеялась над Леонардо. Преувеличенная оценка реального и обычно довольно слабого человеческого субъекта привела его к тому, что этого субъекта и его неугомонную деятельность он увенчивал волевым охватом всего мира, а так как этот мир Леонардо склонен был трактовать материалистически, то наивысшей мечтой человеческого субъекта он иной раз считал распадение мира на дискретные и вполне материальные элементы. Да и в реальной обрисовке живого человека он тоже в конце концов н ачинал обнаруживать хилость, беспомощность и нигилистическую настроенность, как это можно отчетливо видеть на его "Иоанне Крестителе". Личностно-материальный неоплатонизм и субъективные страсти антропоцентризма приводили его к нигилизму, к раскаянию во в сех своих жизненных и художественных тенденциях, к самому настоящему трагизму. И это - весьма удивительный феномен: классическая четкость формы, артистически-богемное самообожествление и - трагизм.

Таков трагизм личностно-материальной эстетики Высокого Ренессанса и, что самое интересное, трагизм одного из наиболее материалистически настроенных мастеров Ренессанса, Леонардо да Винчи.

Глава четвертая. МИКЕЛАНДЖЕЛО (1475 - 1564)

Личностно-материальная эстетика Ренессанса, весьма ярко выраженная в творчестве Боттичелли и Леонардо, достигает у Микеланджело настолько интенсивно выраженных форм, что такую эстетику с полным правом можно назвать колоссально напряженной и даже космичес кой. С другой стороны, однако, этот личностно-материальный космизм ввиду того ничтожества изолированной личности, на которой базировался весь Ренессанс, этот напряженный космизм Микеланджело достигает степени весьма интенсивного трагизма. И когда говорят о светской личности, выступившей в эпоху Ренессанса, о привольном и жизнерадостном самочувствии человека в эту эпоху, то достаточно одной только мрачной титанической фигуры Микеланджело, чтобы разрушить все такого рода либерально-буржуазные вымыслы об э похе Ренессанса.

Неоплатонизм и его колебания

Прежде всего обычно весьма неправомерно игнорируют ярко выраженный неоплатонизм Микеланджело. Если невозможно обойтись без учета неоплатонических элементов в анализе почти, можно сказать, любого возрожденческого явления, то у Микеланджело это особенно бр осается в глаза. Приведем суждение самого крупного исследователя эстетики и искусствознания Ренессанса Э.Пановского, который посвятил этой эпохе десятки и сотни прекрасных страниц. Вот что мы читаем в одной его книге, давно уже получившей мировую известн ость: "Произведения Микеланджело отражают неоплатоническое мировоззрение не только в форме и мотивах, но также в иконографии и содержании... Микеланджело прибегает к неоплатонизму в своих поисках зримых символов человеческой жизни и судьбы, как он их пер еживал" (184, 182 - 183).

В другом месте той же книги Э.Пановского мы читаем следующее. В ранний период творчества у Микеланджело преобладают светские темы. Но "его стиль постепенно развивается в направлении, противоположном классическим идеалам, и в конце концов он оставляет ком позиционные принципы, которые можно находить в его прежних работах. Его сильные, но скованные trapposti ("противоположения") выражали борьбу между природным и духовным. В его последних произведениях эта борьба затихает, потому что духовное начало победил о... Его самые последние

работы, начиная с Распятия св. Петра в часовне Паолина, сопоставимые с сонетами, в которых он оплакивает свой ранний интерес к "басням мира" и находит убежище в Христе, обнаруживают бестелесную прозрачность и холодную напряженнос ть, заставляющие вспомнить о средневековом искусстве; а в некоторых случаях у него можно видеть фактическое использование готических прототипов" (там же, 229).

"Платонизм" Микеланджело отмечали уже его современники. Теперь это считается несомненным фактом (см. там же, 262). С неоплатоническими учениями Фичино Микеланджело познакомился еще в детстве, будучи учеником Полициано. Даже Данте он изучал через неоплато нический комментарий Кристофоро Ландино. Конечно, для итальянского художника XVI в. неоплатоническое влияние вполне естественно; было бы странно, если бы оно отсутствовало. Однако Микеланджело был единственным, кто воспринял неоплатонизм не только в неко торых его аспектах, но и в цельности, не как интересную и модную философскую систему, а как метафизическое обоснование своей собственной личности (см. там же, 264). Опыт его интимной жизни очень напоминает платоническую любовь в ее подлинном смысле. Неоп латоническая вера в насыщенность материи духом вдохновляла любовь Микеланджело к красоте, а представление о нереальности, иллюзорности и мучительности земной жизни, сравниваемой с жизнью в Аиде, хорошо вяжется со всегдашней неудовлетворенностью Микеландж ело самим собою и миром. Страдальческие позы борьбы и поверженности, характерные для его персонажей, хорошо передают идею тела как "земной темницы" души.

Неоплатонизм Микеланджело очевиден не только в форме и мотивах его произведений, но и в их иконографии и содержании, хотя в простую иллюстрацию идей Фичино они все же не превращаются. Нечто подобное Пановский находит и в творчестве Тициана, произведения которого он тоже подвергает подробному анализу (см. там же, 223 - 228).

Однако можно и не опираться на авторитет Э.Пановского, чтобы заметить неоплатонические корни творчества Микеланджело. Этот великий художник уже и сам в совершенно ясной и прозрачной форме выражал неоплатонизм как в своих произведениях изобразительного ис кусства, так и в своих словесных высказываниях. Однако, всячески используя наблюдения Э.Пановского над неоплатонизмом Микеланджело, мы сначала хотели бы сказать, что с точки зрения истории эстетики Микеланджело, конечно, является фигурой очень сложной. Ч тобы уловить эту сложность в конкретно-эстетических воззрениях Микеланджело, приведем суждение одного советского исследователя, который вполне правомерно объединяет у Микеланджело его платонизм, его глубинное понимание человеческого тела (мы бы сказали, личностно-материальное понимание) и борьбу этого прекрасного тела с прекрасной душой. А.Дживелегов пишет: "В его сознании мощно сливались Платон, Данте, Савонарола. Его художественные идеалы, искавшие оформления в классических образах, не утрачивали от э того своей цельности, особенно когда Фичино, Пико или Ландино знакомили его с вдохновенными мыслями Платона о красоте, когда, ведомый теми же пестунами, он находил в "Божественной комедии" живое воплощение красоты в слове, а в проповедях Савонаролы слыша л рассуждения о том, что из-за красоты тела не следует забывать красоты души" (45, 30 - 31).

Таким образом, в эстетике Микеланджело основная личностно-материальная тенденция тоже колеблется, так что Ренессанс и здесь отнюдь не обнаруживает такой уже своей безусловной опоры на телесный человеческий субъект.

Анализ некоторых произведений

Все эти философско-эстетические колебания Микеланджело можно иллюстрировать огромным количеством разного рода примеров как из его творчества в области изобразительных искусств, так и из его поэзии.

То, что человеческий субъект, на котором, как это обычно думают, хотел базироваться Ренессанс, уже с самого начала трактуется у Микеланджело в тонах весьма неуверенных, слабых и далеких от всякого титанизма, можно видеть на примере его раннего рельефа "М адонна у лестницы" (ок. 1491). В.Н.Лазарев замечает, что Микеланджело уже здесь "вкладывает новое содержание в традиционный образ Марии... Микеланджело трактует Марию как провидицу своей трагической судьбы. Она кормит младенца и в то же время погружена в тяжелую думу о том, что ожидает ее сына" (69, 13).

Таким образом, неправомерно было бы считать, что трагические ноты появляются у

Микеланджело только лишь в поздний период его творчества. Вместе с тем, очевидно, неправомерно было бы и преувеличить титанизм Микеланджело, если только не понимать этот после дний именно в его обреченности и полной бесперспективности. Единственная фигура, где мы видим героизированный у Микеланджело титанизм, - это "Давид" (1501 - 1504). "Он стоит спокойно, уверенный в своей правоте и в грядущей победе. У него непропорциональн о большие конечности и тяжелая голова, чем подчеркнут юношеский характер телосложения. Прекрасное, мужественное лицо отмечено печатью необычайного благородства, могучий торс и великолепно моделированные руки и ноги не только выражают физическую мощь, но и подчеркивают силу духа" (там же, 20). Так характеризует эту фигуру В.Н.Лазарев. Вазари прямо считал, что образ Давида, созданный Микеланджело, призывает правителей Флоренции мужественно защищать ее и справедливо ею управлять. Однако здесь нельзя не зам етить и еще один характерный момент, позволяющий связать и эту скульптуру с теми настроениями постоянной вопрошающей тревоги перед будущим, которые были свойственны Микеланджело во все периоды его творчества.

Давид изображен перед битвой с Голиафом. Он весь сосредоточенность и ожидание. Ведь еще ничего не произошло. Давид, таким образом, отнюдь не окончательное решение проблемы человека у Микеланджело, а только постановка вопроса. Давид еще только сама эта пр облема, данная на грани своего разрешения. Каково это решение - ответ на этот вопрос мы находим в дальнейшем творчестве Микеланджело.

Само собою разумеется, в нашу задачу не входит подробно прослеживать художественное творчество Микеланджело на всех этапах его развития. Мы остановимся только на некоторых характеристиках, которые В.Н.Лазарев дает одному из самых зрелых и известных произ ведений мастера - фреске "Страшный суд" (1535 - 1541).

Здесь Микеланджело изображает не сцену суда, когда "царь славы" уже разделил всех воскресших на грешников и праведников, а тот момент, который ему непосредственно предшествует (adventus Domini): "Христос, подъявший в грозном жесте правую руку, скорее пох одит на Зевса Громовержца, чем на христианского бога. Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса. Этому движению придан вращательный характер, и у зрителя не остается сомнения, что связками, гроздьями могучих по своей комплекции тел управляет какая-то выше их стоящая сила, которой они не могут противодействовать" (69, 82).

Можно согласиться и с теми замечаниями, которые делает Г.Дунаев, когда он говорит об использовании у Микеланджело эффекта двойников в "Страшном суде". Смысл этого приема не поддается однозначному определению, но действительно "можно сказать, что Микеланд жело трактует зло не как что-то внешнее, ужасное, в виде чудовищ, губящих людей, а как внутри человека существующее преступление. Страх есть страх перед самим собой. Микеланджело изображает не стихийную катастрофу, а духовный Страшный суд, более близкий Достоевскому и нашему современному сознанию, нежели представлениям окружавшей его среды" (47, 52).

В этом замечании Г.Дунаева хотя и дается несколько своеобразное в смысле новоевропейского раздвоения личности толкование трагизма Микеланджело, у которого личностно-материальное понимание бытия вполне целостно, так что мотивы личностные всегда связаны у него и с их материальным воплощением, однако само заострение внимания на личностном моменте вполне правомерно, поскольку речь идет о таком художнике, как Микеланджело. Понимание этого позволяет Г.Дунаеву сделать интересное наблюдение о взаимоотношении ли чности и коллектива. Г.Дунаев пишет: ""Случайно" сбитые группы при внимательном подходе обнаруживают строгую закономерность и связанность между собою... На первый взгляд это трудно разбираемый вихрь тел, данных в невообразимых движениях. Но когда начинае шь вслушиваться в музыку этих движений, то открываешь строгую обработку темы. Оказывается, что это всего лишь одна фигура в одном и том же движении (вот где была необходима глиняная модель), но изображенная во всех всевозможных и противоположных друг дру гу ракурсах. Они объединяются движением по кругу, каждой фигуре соответствует обратное движение ее темного двойника. Это головокружительное "вращение в себе" при постоянном переходе из мнимого мира в действительный и наоборот дает наглядное представление о последней битве за действительное существование" (там же).

У Микеланджело в личностно-материальном целом действительно подчас гипертрофирована личностная сторона, что создает и тот сомнительный титанизм внешнего облика изображаемых у него фигур. Вместе с тем это замечание Г.Дунаева отражает также и еще одну суще ственную и принципиально для нас важную особенность творческого метода Микеланджело, тесно связанную с мировоззренческими моментами, нашедшими свое выражение в эстетике. Обнаруживая несостоятельность эстетической возрожденческой программы, поставившей ли чность в центре всего мира, деятели Высокого Возрождения разными способами выражают эту потерю главной опоры в своем творчестве. Если у Леонардо изображаемые им фигуры готовы раствориться в окружающей их среде, если они как бы окутаны у него некоей легко й дымкой, то для Микеланджело характерна совершенно противоположная черта. Каждая фигура его композиций представляет собою нечто замкнутое в себе, поэтому фигуры оказываются иногда настолько не связанными друг с другом, что разрушается цельность композиц ии, как это случилось в "Битве при Кашина" и в многофигурной сцене "Всемирный потоп". Вот что замечает по этому поводу В.Н.Лазарев: "...здесь (во "Всемирном потопе". - А. Л) Микеланджело не удалось, как и в картоне для "Битвы при Кашина", создать целостн ую живописную композицию. Последняя распадается на отдельные звенья... слабо друг с другом связанные. К тому же фигуры обладают столь ярко выраженной статуарностью, что это препятствует их соединению в живописные группы" (69, 6). Далее, описывая изображе ние предков Христа, Лазарев показывает, как эта тенденция доходит у Микеланджело до прямого выражения в своих фигурах духа отчужденности и одиночества: "Мы видим усталых матерей, сидящих прямо на земле. Их окружают дети, иногда рядом изображены и их мужь я. Между фигурами нет внутренней связи, они разобщены, и каждая из них как бы обречена на тяжелое одиночество. Благодаря тому что фигуры сдавлены тесными границами обрамления, их позы и движения кажутся скованными, что во многом предвосхищает стиль поздн их работ Микеланджело. Все эти тенденции еще явственнее выступают во фресках, украшающих люнеты... В каждой люнете художник размещает сцену из оседлого образа жизни. Одна женская и одна мужская фигура изображаются сидящими друг к другу спиной. Чаще всего около них представлены дети. Однако и здесь царит дух отчужденности. Дети не радуют родителей, а, скорее, вселяют в их души тревогу за будущее. Отцы и матери чаще всего даны в застылых позах, с грустными, отягощенными заботами лицами, с неподвижным, уст ремленным в пустоту взором. В некоторых фигурах художник выражает неприкрытое чувство отчаяния и столь безмерную душевную усталость, что у зрителя невольно создается впечатление, будто он видит перед собою восставшие из дантова ада "погибшие поколения"" (там же, 53).

В "Страшном суде" сказывается та же тенденция мастера. В.Н.Лазарев убедительно показывает, что здесь мы видим глубочайшее противоречие в самом методе Микеланджело, подчеркивая, что "пластическое мышление скульптора воздвигало столь непреодолимые преграды , что это мешало успешному решению поставленной им перед собой задачи" (там же, 85). Однако противоречие здесь имеет гораздо более глубокую основу, поскольку уходит корнями в самое существо личностно-материального восприятия бытия и жизни. Опираясь на из олированную человеческую личность, Микеланджело в отличие от Леонардо не приходит к распадению самой этой личности на отдельные и не связанные между собою бессмысленные части. Трагедия мировоззрения, в основе которого лежит личностно-материальная эстетик а, осознается им гораздо глубже и определеннее, чем это было у Леонардо. Эта трагедия у Микеланджело приобретает космические размеры. Если, по мнению Леонардо, в эстетике которого момент материальный часто почти целиком поглощал личностный момент, челове ческое тело с радостью распадается на составляющие его элементы и растворяется в материальном космосе, так что дело здесь идет лишь о материальном разрушении грубо материалистически понимаемой личности, то у Микеланджело личность, оставаясь личностным же образом противопоставленной всему космосу, уже ощущает беспредельный ужас собственного одиночества и беспомощности перед этим космосом. В своей отъединенности она уже не может опереться и на другую, столь же замкнутую в себе и одинокую личность.

Поэтому "Страшный суд" Микеланджело имел для Высокого Ренессанса такое же примерно значение и тот же символический смысл, что и "Св. Иоанн" Леонардо или приятие тем же Леонардо (если верить Вазари) католичества, поскольку и то и другое является символом отречения от идеалов раннего Возрождения, когда эти последние оказались доведенными до своего логического завершения.. Этот момент хорошо подчеркнут В.Н.Лазаревым в заключительной характеристике "Страшного суда": "Работая над фреской "Страшный суд", Мике ланджело хотел показать тщету всего земного, тленность плоти, беспомощность человека перед самим велением судьбы. Таков, несомненно, был его основной замысел. И для этого он должен был

радикально изменить свое представление о человеке и человеческой фигу ре, которая должна была бы стать хрупкой, легкой, бесплотной. Но как раз этого не произошло. Не так-то легко было ему расстаться со своими ренессансными героями. По-прежнему он изображает мощные фигуры, с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорош о развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах противоборствовать судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные. Из этого противореч ия между глубоко пессимистическим замыслом и во многом сохранившим былой сенсуализм художественным языком рождается трагизм совсем особого рода. Обреченные на гибель титаны утратили то, что всегда помогало человеку в борьбе со стихийными силами. Они утра тили волю. По-видимому, сам Микеланджело понимал, что подражание его позднему творчеству было гибельно для художников. Иначе он не сказал бы копировавшим "Страшный суд" молодым живописцам: "Сколь многих из вас это мое искусство сделает дураками". В дейст вительности оно так и получилось. Маньеристы начали усиленно черпать из творений великого мастера готовые мотивы движения, механически вырывая их из общего контекста. И результаты оказались плачевными: то, что у Микеланджело обладало большой внутренней в ыразительностью, в руках маньеристов превратилось в голый формальный прием, виртуозный, бездушный и холодный" (69, 98).

Тот же В.Н.Лазарев, рисуя общественную ситуацию в Италии середины XVI в., правильно указывает, что путь личных религиозных исканий был единственным путем, по которому возрожденческий художник мог пойти, не порывая с гуманистическими традициями Ренессанса и избегая полного личного растворения в контрреформационном движении. Микеланджело остается возрожденческим художником, но его поздние произведения ясно дают понять, что единственная оставшаяся возрожденческая черта позднего Микеланджело - его неоплатон изм. Христианская окраска этого платонизма не мешает объяснению основной тенденции всего творческого развития Микеланджело, а, напротив, подчеркивает ее. Духовное в творчестве позднего мастера впервые побеждает материальное. Неоплатонические мотивы поздн ей поэзии и не воплощенные окончательно замыслы скульптурных групп связаны с мыслями о неизбежности "двойной смерти".

"Пьета Ронданини, - пишет В.Н.Лазарев, - одно из самых трагичных по своему замыслу произведений Микеланджело. В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огр омном мире. Мать прижимается к мертвому телу своего сына, не будучи в силах с ним расстаться. Она не плачет, не кричит от страха и ужаса, не ломает руки. Ее скорбь безмолвна. В этом тончайшем по своей одухотворенности образе Микеланджело передал то, что сам чувствовал и ощущал, - трагедию одиночества. Неустойчивые фигуры, охваченные единым, развернутым по параболе движением, приобрели чрезвычайно вытянутые пропорции, от столь излюбленного мастером энергичного контрапоста не осталось и следа, тело стало инертным и преувеличенно хрупким. Пластическая масса, которой всегда так дорожил Микеланджело, как бы растаяла, улетучилась, испарилась, духовному началу здесь, строго говоря, уже не с чем бороться. В этой скульптурной группе художник впервые преодолевае т мучительный конфликт противоборствующих сил, но ценою предельного облегчения материи, приобретающей удивительную одухотворенность. Увлеченный к самому концу своей жизни все более нараставшей волной экзальтированной религиозности, Микеланджело приходит к отрицанию всего того, чему он поклонялся в молодости, и прежде всего к отрицанию цветущего обнаженного тела, выражавшего сверхчеловеческую мощь и энергию. Он перестает служить ренессансным кумирам. В его сознании они оказываются поверженными, как ока зывается поверженным и главный кумир Ренессанса - вера в безграничную творческую силу человека, через искусство становящегося равным богу. Весь пройденный им жизненный путь отныне представляется Микеланджело сплошным заблуждением"" (69, 98).

Нам кажется, что лучше и нельзя формулировать трагическую сущность Ренессанса, чем это сделал В.Н.Лазарев в этих своих рассуждениях. Банальное мнение учебников, да и не только учебников, но даже и ученых-исследователей, о том, что Возрождение принесло че ловеку земные радости, что оно освободило его от средневековой ортодоксии и что оно прославило земную и уже освобожденную человеческую личность, это банальное мнение можно считать в настоящее время только жалким остатком былых либерально-буржуазных мечта ний. Ренессанс действительно освободил человеческую личность, но сам же Ренессанс показал и то, как ничтожна эта земная человеческая личность и как иллюзорно мечтание ее о свободе. Заметим при этом, что буржуазно-капиталистический способ производства

во всей своей ужасающей пустоте конкретно-жизненно еще не был знаком Микеланджело. Этот крах возрожденческой личностно-материальной эстетики дан у Микеланджело, скорее, только в виде смутного пророчества наступавших тогда страшных времен капиталистической э ксплуатации человека человеком.

Все наши предыдущие выводы мы делали только на основании творчества Микеланджело в области изобразительных искусств. Но к тому же самому мы приходим и при изучении его литературных произведений.

Философско-эстетическая позиция в поэтическом творчестве

Обращаясь к богатому поэтическому наследию Микеланджело, а до нас дошло свыше двухсот его стихотворений, и отталкиваясь, таким образом, от высказываний самого мастера, мы можем дать еще более определенную характеристику его эстетики.

Первое, на что мы здесь должны обратить внимание, есть опять-таки неоплатонизм Микеланджело, который, несомненно, является основным нервом его лирики. По поводу неоплатонических мотивов в лирике Микеланджело существуют самые различные суждения. Уже совре менники мастера находили неоплатонические мотивы в его стихотворениях, так что указание на неоплатонизм в поэзии Микеланджело стало традиционным. Вместе с тем существует тенденция преуменьшать значение неоплатонизма для Микеланджело и считать его только одним из этапов его духовной жизни, и притом не очень длительным.

С этим мнением, высказанным в статье А.Н.Эфроса "Поэзия Микеланджело", можно согласиться только в том случае, если понимать под неоплатонизмом преимущественно специальное учение об Эросе, с влиянием которого А.М.Эфрос связывает лирику Микеланджело период а 1530-х - начала 1540-х годов (см. 78, 357). Однако понимать неоплатонизм таким образом мы ни в коем случае не можем. Не можем мы понимать под неоплатонизмом и набор традиционных формул из сочинений Платона и платоников. В таком случае неоплатонизм для

Микеланджело оказывается действительно чем-то не очень существенным. Но если под неоплатонизмом мы будем понимать примат идеального над материальным и свечение этого идеального в материи, так что красотой выступает идеально оформленная в материи сама же идея, то Микеланджело оказывается самым настоящим неоплатоником.

Это будет еще более понятно, когда мы определим, какова специфика возрожденческого неоплатонизма по сравнению с античным. В возрожденческом неоплатонизме нет того эпического спокойствия, нет той обстоятельности и систематичности, которая свойственна неоп латоникам последних веков античности. Вместо этого в возрожденческом неоплатонизме мы находим трепетный энтузиастический восторг, страстную порывистость и жизненную напряженность в самых идеальных устремлениях. И если обыкновенная платоновская идея, разв итая диалектически и взятая в своем логическом пределе, давала в античном неоплатонизме демонов, быков и героев традиционной мифологии, то для Возрождения последним пределом жизненного развития идеи красоты была идеально сформированная человеческая лично сть. Если принимать это во внимание, становится ясным наш тезис о том, что неоплатонизм - основной нерв, главный стержень и самый глубинный смысл поэзии Микеланджело. Именно о так понимаемом неоплатонизме говорит и А.М.Эфрос, когда он пишет, что "микеланджеловский неоплатонизм жизнен, но не эмпиричен, он связан с биографическими этапами, но не обусловлен ими - он принципиальнее, шире, глубже, это - явление миросозерцания и мироощущения художника, а не покров, не завеса, не псевдоним для фактов бытового порядка..." (там же, 355 - 356).

Учитывая эту жизненную напряженность возрожденческого неоплатонизма и особенный, свойственный Микеланджело волевой драматизм его художественных конструкций, мы не будем выискивать в его стихах логически законченной системы неоплатонического толка или же строгого логического развития тех или иных философских понятий. Но на основные черты его мировосприятия мы постараемся указать.

Для Микеланджело идея налична уже в необработанной материи, но от этого, конечно, эта необработанная материя, как таковая, еще ничего не представляет собою без активного воздействия на нее личности художника.

И высочайший гений не прибавит

Единой мысли к тем, что мрамор сам

Таит в избытке, - и лишь это нам

Рука, послушная рассудку, явит.

(60)[29 - 29 Стихотворения приводятся в переводах Л.М.Эффроса, помещенных в издании "Микеланджело. Жизнь. Творчество...". Нумерация стихотворений дана по этому изданию.]

В человеке его собственная плоть точно так же скрывает "добрые деянья души" (61), и нужно, чтобы другой человек сумел открыть это духовное начало, так же как художник открывает в камне присутствующую там идею красоты. Микеланджело отчетливо сознает, что человек "безволен и бессилен" (61) к духовному просветлению, если он замкнут в себе самом. Духовное начало в человеке является тем же, чем красота в природе, поэтому идею красоты постигает "светлый ум":

Безудержный и низкопробный люд

Низводит красоту до вожделенья,

Но ввысь летит за нею светлый ум.

(63)

У Микеланджело с его единым личностно-материальным восприятием бытия и жизни такое противопоставление духа и тела, идеальной красоты и материи отнюдь не ведет ни к какому дуализму. Опираясь в конечном счете на человеческую личность, Микеланджело именно в ней находит "единый лик красы неповторимой" (64). Воплощением такой красоты была для Микеланджело Виттория Колонна, откликом на смерть которой было стихотворение, откуда приведена эта строчка. Но со смертью возлюбленной не умирает красота, как с разруше нием произведений искусства их красота остается нетленной и вечной.

Здоровый вкус разборчиво берег

В первейшем из искусств произведенья,

Где тел людских обличье и движенья

Нам глина, мрамор, воск передает.

Пусть времени глумливый, грубый ход

Доводит их до порчи, разрушенья,

Былая красота их от забвенья,

Спасается и прелесть бережет.

(62)

С вечной красотой связана и истинная любовь. Микеланджело дает ясную картину постепенного просветления вполне материальной, завораживающей взгляд красоты, причем ее материальность и телесность, будучи идеально оформленными, не мешают этой красоте быть ис тинной.

Ты истинную видишь красоту,

Но блеск ее горит, все разрастаясь,

Когда сквозь взор к душе восходит он;

Там обретает божью чистоту,

Бессмертному творцу уподобляясь,

Вот почему твой взгляд заворожен.

(35)

Эта вечная власть истинной красоты над душой художника единственно и дает ему возможность торжествовать над косной материей, так что объективно данная красота и субъективный замысел художника сливаются здесь воедино. Поэтому мы отнюдь не можем считать Ми келанджело каким-то субъективным идеалистом, исходящим в своей творческой деятельности из одного только субъективного произвола.

Так и в искусстве, свыше вдохновлен,

Над естеством художник торжествует,

Как ни в упор с ним борется оно;

Так если я не глух, не ослеплен

И творческий огонь во мне бушует,

Повинен тот, кем сердце зажжено.

(88)

Мы не можем не заметить, что в этом стихотворении, обращенном, видимо, к Томмазо Кавальери, Микеланджело говорит о той просветляющей силе истинной красоты, воплощенной в реальном человеке, которая вызывает любовь. Вот почему здесь перед нами образы худож ника и влюбленного сливаются воедино: просветляясь, объективная сила красоты равно вызывает любовь и творческий огонь. Но совершенная красота на земле - редкость, земная любовь неразрывно переплелась с жестокостью, земная красота - с гордыней (65). И все же Микеланджело в одном из последних своих стихотворений пишет:

По благости креста и божьих мук

Я, отче, жду, что удостоюсь рая;

И все ж, пока во мне душа живая,

Земных утех все будет мил мне круг.

(105)

Вечная истина не может заставить забыть о земной жизни; это пишет тот же Микеланджело, который прежде, отвечая Джованни Строцци, сочинившему четверостишие на его "Ночь", утверждал:

Мне сладко спать, а пуще - камнем быть,

Когда кругом позор и преступленье;

Не чувствовать, не видеть облегченье,

Умолкни ж, друг, к чему меня будить?

Этой вечной двойственности Микеланджело не могли не сопутствовать вечная же борьба с самим собою, недовольство самим собою, бесплодная тоска, доходящая иной раз до прямого признания невозможности воплотить во временном вечное. Драматизм углубляется и осо знанием своего полного одиночества (46). Микеланджело раздираем противоречиями собственной натуры, и свое ужасное состояние он описывает весьма ярко:

Не умудрен, не примирен,

Смерть дружественно встретить не могу я;

С самим собой враждуя,

Бесцельную плачу я дань слезам,

Нет злей тоски, чем по умершим дням!

.....

Скрыв истину, меня держали страсти

В своей смертельной власти;

Но срок их царства мне казался мал.

И длись он дольше: - Я бы не устал.

Влачусь без сил, - куда? Не знаю я...

(45)

Эта невозможность примириться в себе самом с самим же собою заставляет Микеланджело вечно корчиться и вечно каяться, но никогда это покаяние, как мы видели, не бывает окончательным.

Хочу хотеть того, что не хочу,

Но отделен огонь от сердца льдиной;

Он слаб; чертой несходно ни единой

Перо с писаньем: лгу - но не молчу,

Казнюсь, Господь, что словом ввысь лечу,

А сердцем пуст; ищу душой повинной,

Где в сердце вход, куда б влилось стремниной

В него добро, да гордость отмечу.

Причиной такой постоянной двойственности, такого метания между самыми противоречивыми чувствами и настроениями являлась как раз цельность Микеланджело, его возрожденческая верность идеалу отдельной человеческой личности, доведенной до своего совершенства , и идеального, и чисто физического. Если у Микеланджело мы не найдем строгого и последовательного логического анализа этой основной проблемы Возрождения, то жизненно он прочувствовал все взлеты и падения, связанные с личностно- материальной эстетикой, с пониманием идеальной красоты как красоты чисто человеческой, идеального совершенства или совершенства личного. Микеланджело, как мы видели, знакомы и высочайшие вершины такой философии личности, когда эта личность оказывается духовно просветленной, до п олного совпадения в ней идеального и телесного, но ту же личность он знает и в моменты ее чрезвычайного ничтожества и полного отчаяния в этом своем личностном самоутверждении. Являясь завершителем эстетики Высокого Возрождения, Микеланджело уже далек от наивного обожествления человеческой личности, ему известен и им яснейшим образом осознан человеческий же предел человеческого совершенства, но он, познав ограниченность и зыбкость своего идеала, не отказывается от него и чисто внешними средствами пытаетс я утвердить его в мире. Это, как мы видели, ему не удается сделать. Обращаясь к божеству, умоляя его о милости, о божественном свете, надеясь на эту милость и свет, устремляясь к ним со всей свойственной его устремлениям мощью, беспощадно бичуя собственн ое несовершенство, Микеланджело не представляет себе другого, более высокого совершенства, не верит в милость и свет, так что оказывается погруженным в бездну отчаяния и страха "двойной смерти". Личность, принужденная осознать себя в себе и через самое ж е себя, действительно достигает у Микеланджело глубины такого самосознания, и вот тогда она оказывается материально и духовно изолированной в смиренной надежде, умоляющей об участии со стороны другой личности, но одновременно и не верящей в это участие.

Микеланджело и вместе с ним личностно-материальная эстетика приходят к естественному выводу, заключающемуся в невозможности построить совершенный космос, идеальный миро порядок средствами личностно-оформленной материи,

поскольку вместо космоса получается хаос, в котором, полные безумного отчаяния и безнадежной тоски, носятся в вечном круговороте одинокие и неприкаянные совершенно сформированные идеальные личности, осознающие свою разобщенность, одинокость, беспомощность и свою противопоставленность всем у миру и друг другу. Вырваться из этого хаоса безнадежности и бессмысленности и осознать свое место внутри христианского космоса эта отдельная изолированная личность тоже не может, сколь бы она к этому ни стремилась. Последние стихотворения Микеланджело свидетельствуют об этом столь же ясно, как и художественные произведения мастера.

Прекрасным резюме внутренне трагической личностно-материальной эстетики Ренессанса может явиться на первый взгляд весьма странное стихотворение Микеланджело, написанное им около 1537 г. (53).

Здесь изображается какой-то Гигант, который ногами стоит на земле, а головой готов коснуться звезд и неба, хотя и не доходит до них. Его ноги выше земных вершин; огромные горы представляются ему так, как мы представляем песчинки. Единственный глаз находи тся у него на пятке. Время свое он проводит в разрушении городов, в созидании башен, тянущихся к солнцу, в попытках достигнуть неба, которого он все-таки не может достигнуть, и в скуке. Он стонет, и в его глазу появляются слезы от малейших песчинок и пыл и, и тогда он чувствует неустойчивость в ногах и требует опоры. При этом Гиганте находится ленивая старуха, его кормилица и нянька, которая старается все время потакать его "слепой, алчной мести". Для этого она морит народ голодом, потому что не только к ормит Гиганта, но и сама, бескровная и желтая, вечно ест и просит пищи, отнимая ее у людей, хотя в то же самое время сама себя проклинает и вообще никого и ничего не выносит. Сердце этой старухи - камень, рука - телесный брус, а в ее утробе - море и скал ы. У этого Гиганта и его старухи семь порождений, вечно блуждающих по всей земле, вечно губящих справедливость. Тысячеголосые, они "вечной бездны стелют зев во мгле" и ловят для этой бездны жертв. Члены этих порождений обвивают нам тело, как плющ вьется по стене...

Это кошмарное стихотворение Микеланджело обычно толкуется аллегорически: Гигант - это "Гнев", старуха - это "Гордость", семь сынов - "Семь смертных грехов" или соответственно "Спесь", "Жестокость", "Жадность" и т.п. Однако в этом стихотворении нам даны т акие образы, которые не поддаются никакому иносказанию. Всякие моральные и исторические толкования оставляют только смехотворное впечатление; нам думается, что здесь вовсе не аллегория, если под аллегорией понимать указание (хотя бы и живописное) на что- нибудь иное, выходящее за пределы данной образности. Эти страшные образы Микеланджело указывают не на что-нибудь иное, а на самих же себя, имеют свою собственную идею без всякого выхода во что-нибудь иное, т.е. образы эти нужно толковать не аллегорически , но символически, в том подлинном и специфическом смысле, в каком символ резко отличается от всякой аллегории.

И действительно, всмотримся в эти страшные образы Микеланджело. Без всякой аллегории они уже сами по себе говорят о каком-то титанизме, доходящем чуть ли не до небесного существования, охватывающем собою все мировые просторы, но с очень слабым зрением, к оторое к тому же постоянно терпит ущерб от всяких пустяков. Живет этот Гигант пожиранием жизни обыкновенных людей; в этом помогает ему отвратительная старуха, тоже бесконечно жадная. Под пятой этого Гиганта и этой старухи гибнут все люди, а самому Гигант у от этого только скучно, и он постоянно стонет. Порождения этих чудищ - такие же аморальные чудовища, но они опутывают всю нашу жизнь. Здесь перед нами грандиозные образы существ, бесконечно занятых своим самопревознесением; но по своему смыслу эти суще ства при всем своем людоедском индивидуализме являются только жалкими ничтожествами, проклинающими самих себя...

Мы думаем, что все эти образы слишком богаты, чтобы подвергать их какому-то частичному аллегорическому толкованию. Они уже сами по себе рисуют человеческий титанизм, основанный на аморальном самоутверждении и самопревознесении и презирающий всех людей вп лоть до их пожирания. Едва ли можно представить какое-нибудь еще лучшее изображение возрожденческого трагизма. Человеческий субъект, взлелеянный Возрождением, оказывается просто-напросто каким-то никому не нужным и бесполезным, но в то же самое время исп олненным аморального трагизма. Такова философско-эстетическая позиция Микеланджело, если ее формулировать в ее предельном завершении.

МОДИФИЦИРОВАННОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ (Поздний Ренессанс, или начало разложения Ренессанса)

Глава первая. ПРОБЛЕМА МОДИФИЦИРОВАННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Черты самокритики в индивидуалистической эстетике Ренессанса

Уже анализ Высокого Ренессанса достаточно ясно показал нам всю невозможность базироваться в эту эпоху только на личностно-материальной основе, только на одной персоналистической изоляции человека. Деятели Высокого Ренессанса твердо стоят на почве этого п ерсонализма и даже стараются обосновать последний методами антично-средневекового неоплатонизма. Они, однако, глубоко чувствуют всю зыбкость и ненадежность изолированно-человеческого существования. Не удивительно поэтому, что в эпоху Ренессанса весьма бы стро появляются и такие системы мысли, которые уже прямо хотят выйти за пределы человеческого индивидуализма и пытаются строить философию и эстетику на внеличностной основе.

Такого рода тенденции обнаруживает, например, весь XVI век.

Модифицированный Ренессанс

Здесь, однако, необходимо ввести один термин, который должен рассеять всякое недоумение, возникающее в связи с концепцией разложения Ренессанса. Дело в том, что критическое отношение к артистическому индивидуализму, которым пронизана вся эстетика Ренесса нса, встречается в эту эпоху настолько часто и, можно сказать, решительно на всех ступенях ее развития, что может возникнуть вопрос: да можно ли вообще называть разложением или колебанием возрожденческой эстетики то обстоятельство, что выдвигаемый ею инд ивидуум не только прочен и устойчив, но часто и не прочен, и не устойчив, и как бы критикует сам же себя? Ведь такого рода неуверенность в понимании артистического человеческого индивидуума как основного первоначала мы находили еще у таких гениальных худ ожников Ренессанса, прославленных на весь мир, как Боттичелли, Микеланджело или Леонардо. Получается, следовательно, что эстетика Ренессанса только и знала, что колебалась, и нигде не могла найти для себя прочного и окончательного выражения.

На это нужно сказать, что, во-первых, в таком колеблющемся характере Ренессанса для историка нет ровно ничего неожиданного или странного. Ведь все вообще исторические эпохи являются переходными, и все вообще исторические эпохи вечно колеблются; никакая и х кажущаяся принципиальная устойчивость не может помешать историку находить в них также и постоянную изменчивость. Во-вторых, артистический человеческий индивидуум как принцип имеет гораздо больше оснований быть поколебленным, чем исходные принципы други х эпох и культур. Ведь совершенно ясно, и это было ясно с самого начала, что изолированный человеческий индивидуум вовсе не является такой уж твердой и надежной основой для культурного строительства. Природа, как она трактовалась в античности, или моноте истическое божество, как оно трактовалось в средние века, были гораздо более мощными основами. И невозможно не заметить, как эти мощные основы находились постоянно в движении, как они постепенно менялись и как они наряду с полной верой в себя постоянно п орождали и скептицизм, и даже полное неверие в себя.

Однако, в-третьих, нужно, конечно, прислушаться к тем возражениям, которые раздаются по поводу неуверенности возрожденческого индивидуума в самом себе и по поводу той его самокритики, которая с самого начала имелась в эпоху Ренессанса. Петрарка, во всяко м случае, человек Нового времени и гуманист от начала и до конца. И тем не менее уже ему принадлежат стихи, полные отчаяния, полные недоверия к себе и к жизни и выдвигающие на первый план противоречивость жизни и мысли, и противоречивость не только общую или принципиальную, но противоречивость мучительную и доходящую до полного отчаяния.

И это только еще XIV век. Поэтому, пожалуй, правильнее будет считать все такого рода неустойчивые моменты возрожденческого индивидуализма не просто его колебанием, разложением или самокритикой, но скорее некоторого рода модификациями возрожденческой эсте тики. Это модифицированный Ренессанс.

Этот термин мы берем из общей эстетики. Ведь эстетика является наукой не только о красоте или о прекрасных выразительных формах, но и о таких выразительных формах, в которых красота вовсе не выдвигается на первый план.

Красота есть результат определенного рода соотношения общего и единичного, а именно результат их полного совпадения, доходящего до неразличимости. Но имеются ведь и другие формы соотношения общего и единичного. Безобразное, например, есть тоже эстетическ ая категория не в меньшей степени, чем прекрасное. В эстетике анализируются такие категории, как возвышенное и низменное, трагическое и комическое, ироническое и наивное, гротеск, бурлеск и пр. Все эти категории в эстетике часто называют эстетическими мо дификациями. Нам кажется, что термин "модификация" с большим удобством может быть использован при обрисовке также и эстетики Ренессанса. Будем считать основным принципом эстетики Ренессанса, как мы это проводим во всей нашей книге, артистический человече ский индивидуализм и вырастающий на этой почве гуманистически-неоплатонический или неоплатонически-гуманистический первопринцип. Но теперь допустим, что в эпоху Ренессанса существовали и многочисленные модификации такого принципа. Формально это явление м ожно считать тем или другим колебанием эстетики Ренессанса, той или иной ее тенденцией к разложению, той или иной ее формой самокритики. Для нас же этот вопрос является вопросом исключительно только терминологическим. Если кто-нибудь станет считать манье ризм не тенденцией Ренессанса к разложению, а самим Ренессансом, только взятым в определенном отношении, мы ровно ничего против этого не имеем. Как доказывают некоторые искусствоведы, маньеризм пронизывает собою решительно всю возрожденческую эстетику. Н о в таком случае это вовсе не разложение Ренессанса, а просто известного рода его модификация, давшая свою собственную эстетику, т.е. свою теорию, имеющую полное право на существование наряду с возрожденческим искусством, величавым, спокойным, полным гар монии и всякой естественности, включая естественность человеческого тела.

Выше мы сказали, что личностно-материальный артистизм превращался у многих прославленных художников Ренессанса в очень неуверенное и слабое сознание, доходящее до отчаяния, полное самокритики и трагизма. Почему все эти явления надо считать обязательно во зрожденческим разложением? Ренессанс вырос на артистическом индивидуализме. Но, например, в гелиоцентрической системе Коперника нет ничего ни индивидуалистического, ни артистического. Только с известным усилием мысли можно говорить, что в коперниканстве восторжествовала интеллектуальная сторона человеческого субъекта, и тогда индивидуалистическая основа Ренессанса как будто окажется нетронутой. Однако ясно, что при таком понимании коперниканства лучше называть его не разложением Ренессанса, а определенн ого рода его модификацией. Также и Бруно не столько восхваляет человеческую личность, сколько растворяет ее в своей пантеистической Вселенной. И почему же это есть разложение Ренессанса? И Коперник и Бруно - самые настоящие возрожденцы. Но конечно, это н е Николай Кузанский, не Платоновская академия во Флоренции, не Боттичелли, не Микеланджело, не Рафаэль. В таком случае оба течения мысли, математически-космографическое и пантеистическое, в сравнении с нетронутым артистическим индивидуализмом Ренессанса можно будет на равных правах считать как отклонениями от основного принципа возрожденческой эстетики, так и особого рода модификациями эстетики Ренессанса. Повторяем, для нас здесь вся проблема заключается не в существе Ренессанса, но в эстетической терм инологии, призванной фиксировать это существо.

Типы эстетики модифицированного Ренессанса

Прежде всего здесь мы находим целое философско-эстетическое и художественное направление, которое не то чтобы подвергло сомнению самый принцип персоналистского неоплатонизма, но уже поставило вопрос о реализации идеи в материи, в то время как раньше это вовсе не было вопросом, а было непосредственной данностью; вопрос же заключался только в том, как описать и изобразить эту данность. В стиле этой проблематики изолированно ощущаемых идей и материи, воссоединяемых только в результате напряженной рефлексии , движется все направление так называемого маньеризма.

Тут же, однако, наступили и другие, более радикальные времена. Вдруг обозначилась потребность трактовать весь возрожденческий личностно-материальный мир совсем без всякой опоры на категорию личности, трактовать внеличностно, а тем самым, значит, и безлич но. Но поскольку изгнание личностного начала отнюдь не сразу превращало мир в бездушный механизм, то еще долгое время мир трактовался вполне одушевленно, хотя и внеличностно. В общем это был тот мир, который проповедовался в итальянском пантеизме XVI в.

Но и такой одушевленный и внеличностный мир отнюдь не сразу получил для себя всеобщую и непротиворечивую значимость. Целый ряд итальянских пантеистов этого

времени все еще никак не могли отказаться от личностных моментов как на вершине своей философско-э стетической системы, так и в ее нижних областях. Конечно, здесь проповедовался все тот же типичный для всего Ренессанса неоплатонизм в своем теперь уже внеличностном построении. Но многие пантеисты этого времени увенчивали свою внеличностную неоплатониче скую систему вполне личным божеством, и даже создателем мира. Здесь это выглядело, конечно, как весьма резкое противоречие. Но противоречием была также и вводимая этими мыслителями обязательная опора на чувственный опыт и эксперимент, которые напрашивали сь сами собою ввиду прогрессировавшего в те времена математического естествознания. Из пантеистов XVI в. всех этих противоречий избежал, может быть, только Джордано Бруно, у которого нет ни личного творца мира, ни изолированного чувственного опыта, а вес ь неоплатонизм приобретает небывало монистическую форму, и притом, конечно, внеличностную. Философско-эстетическая система Бруно благодаря этому оказалась еще более ярким примером возрожденческого упадка и тем самым зарождения уже новых, отнюдь не возрож денческих систем философии, эстетики и естествознания.

В сущности говоря, также и система Фрэнсиса Бэкона отличается теми же противоречиями, что и итальянский пантеизм XVI в. Но неоплатонизм Бэкона принял уже совсем захудалые и местами едва заметные формы, а его опора на чувственность, в общем довольно близк ая к Ренессансу, порою достигала уже совсем не возрожденческих форм, когда у него проповедовался тщательно проводимый индуктивный метод и научно-техническое осуществление разного рода астрологических, алхимических и вообще магических мечтаний. Все это го ворило у Бэкона о наступлении новых времен с их новой философией и эстетикой, а также и с их новой наукой и техникой. Ренессанс шел здесь весьма заметно на убыль. Рассмотрим эти явления несколько подробнее.

Глава вторая. МАНЬЕРИЗМ.

Философская снова маньеризма

Одним из очень ярких признаков нарастающего падения Ренессанса является то художественное и теоретико-эстетическое направление, которое обычно носит название маньеризма. Сущностью маньеризма в эстетике Ренессанса является та рефлексия над искусством, кот орая уже ставит вопрос о соотношении творящего субъекта и сотворенного объекта. В основном проблема эта решается в духе общевозрожденческого неоплатонизма: божество мыслит и потому имеет идеи; в чистейшем виде эти идеи отражены у ангелов; в более сложном и материально-чувственном смысле эти идеи даны в человеке и бессознательно - в природе; человек мыслит и творит на основании чувственных данных, конструируя и проверяя их при помощи данных ему от бога и потому прирожденных внутренних форм. Так рассуждаю т два главных теоретика маньеризма, Джованни Паоло Ломаццо (164) и Федерико Цуккари (207). Однако весь этот неоплатонизм дается у этих авторов не в его непосредственном виде, т.е. не так, как он давался, например, у Николая Кузанского и у Марсилио Фичино , но в качестве ответа на вопрос: как возможно художественное познание и художественное творчество? Когда представители Высокого Возрождения пробовали рассуждать чисто теоретически о проблемах прекрасного или искусства, то все эти ответы, во-первых, отли чались у них полной случайностью и отсутствием всякой системы. Во-вторых же, сам вопрос о возможности художественного познания или художественного творчества тут не возникал. В-третьих, наконец, все специфически возрожденческие рассуждения о красоте отно сились скорее к самому феномену красоты в его непосредственном воздействии на человека, но не к искусству как к такой области, которая вполне самобытна и специфична и требует для себя специальной рефлексии. Теперь же, во второй половине XVI в., возникла проблема именно обоснования художественного познания и творчества. Для ее решения был выдвинут старый и типичный ренессансный философский аппарат неоплатонизма, но он получил здесь новое назначение.

Вершина Высокого Ренессанса характеризовалась личностно-материальными методами, в которых пока еще не было сомнения как в таковых. В период же маньеризма как раз ставится вопрос об отношении личности к материи. Человеческая личность все еще трактуется ка к целиком определяемая божеством, но воспринятые ею божественные формы уже понимаются как субъективно-априорные. Ф.Цуккари выдвигает понятие внутреннего рисунка, который и делает впервые возможным как разбираться в чувственных восприятиях, так и творить художественное произведение. Чувственность нисколько не отвергается. Но, по Цуккари, она необходимым образом

обрабатывается и оформляется при помощи внутреннего рисунка в человеческом сознании. Этот внутренний рисунок человека настолько могуществен и бог ат, что он конкурирует как бы с самим богом и с природой. Во всяком случае он создает то, что Цуккари называет "земным раем", - совокупность всего прекрасного и всех произведений искусства, созданных человеком. Природа здесь тоже ослаблена в сравнении с ее высоковозрожденческими восхвалениями. В ней много не только красоты, но и безобразия, и материя здесь действует часто как самое настоящее зло, как активная противоположность добра. Художник должен подражать природе, но не слепо, а творчески. Нужно еще уметь выбирать одни из природных данных и отбрасывать другие.

Делается понятным также и то, почему деятелям маньеризма уже не свойственно воспринимать личностно-материальное бытие во всей его непосредственности. Маньеризм склонен к аллегоризму и символизму. Произведение искусства, конечно, и здесь все еще трактуетс я как воплощение тех или иных идеальных форм. Но поскольку уже поставлен вопрос о возможности воплощений идеальных форм в материи, постольку воплощение это не может быть всегда идеальным. Признаются возможными и самые разнообразные методы как воплощения идеи в материи, так и воплощения идеальной формы в соответствующем художественном произведении. Отсюда у эстетиков и искусствоведов как раз и возник термин "маньеризм". Под "манерой" здесь понимается та разнообразная форма соотношения идеи и материи, воп рос о которой еще не ставился на ступени Высокого Ренессанса, где личностно-материальное бытие давалось только в своем непосредственном явлении, и если здесь поднимались вопросы о недостаточности личностно-материального бытия, то вопросы эти большею част ью не выходили за пределы настроений и эмоций и не достигали пока степени теоретической и логической постановки проблемы.

Художественный метод маньеризма

В сравнении с классическим Ренессансом маньеризм многие считали явлением упадочным, каковое суждение является чрезвычайно преувеличенным. Уже в классических произведениях Ренессанса, как мы видели, можно находить черты не полного совпадения идеи и матери и а, наоборот, их резкого противоречия. Начался маньеризм все в той же Италии и все в той же Флоренции, хотя и несколько позже, а именно около 1520 г. То, что такого рода направление имело ту же тенденцию, что и контрреформационная реакция, ясно само соб ою. Из итальянских маньеристов можно назвать Я.Понтормо, Дж.Б.Россо, А.Бронзино, Ф.Пармиджанино, Ф.Приматиччо, П.Тибальди, Б.Челлини, Б.Амманати, Дж.Вазари, Б.Буонталенти, из французов - мастеров школы Фонтенбло, из нидерландцев А.Блумарта, Х.Гольциуса , Ф.Флориса и Брейгеля Старшего, а из испанцев знаменитого Эль Греко. Еще раньше маньеристским художественным методом пользовался нидерландец Иероним Босх (ок. 1450 - 1516). Направление это господствовало по всей Европе вплоть до начала XVII в. О.Бенеш пишет: "Мы должны принять во внимание тот факт, что для всех художественных произведений, созданных в Нидерландах шестнадцатого века, - от конца очень краткого периода Высокого Возрождения с его классической уравновешенностью и до начала барокко - харак терны экзальтация и возвышенность, законченное совершенство и утонченное мастерство в анатомическом изображении человеческого тела и композиционном контрапункте. Эти черты рассматриваются как "маньеристические". Отсюда вся эта эпоха позднего Возрождения, которая длилась почти целое столетие, также получила название "эпохи маньеризма"" (15, 134).

Относительно итальянского и французского маньеризма тот же Бенеш пишет: "Первоначально школа Фонтенбло придерживалась флорентийской традиции. Джованни Баттиста Россо, прозванный Россо Фьорентино, приехав в 1531 г. в Фонтенбло, сразу стал там непререкаемы м руководителем всех художественных начинаний. Искусство Россо находилось под двойственным влиянием Микеланджело и Андреа дель Сарто. Следуя манере своих учителей, он выработал чрезвычайно экспрессивный, почти преувеличенный стиль, где удлиненные фигуры, резкие контрасты, острые углы противоречили всякой гармонической округленности и уравновешенности. В таких его картинах, как "Снятие со креста" в Вольтерре (1521), проявляются тенденции к повышенной спиритуализации образов. Фигуры вздымаются по-готическ и круто, и вся композиция явно обнаруживает те средневековые тенденции, которые сказывались и в искусстве Микеланджело. Подобную же направленность мы замечаем в искусстве художника того поколения - Понтормо, чьи композиции пламенно и страстно вздымаются к небесам. С Понтормо и Россо начинается то, что мы в итальянском искусстве называем маньеризмом... Искусство маньеристов на севере и юге Европы на протяжении почти века ясно обнаруживало черты, сохранявшие свою действенность при различных изменениях. Та ким образом, долгую эпоху позднего Возрождения,

следовавшую за очень короткой, почти эпизодической эпохой Высокого Возрождения, в истории искусства принято называть также эпохой "маньеризма". Маньеризм длился с 1520-х годов вплоть до начала семнадцатого столетия" (там же, 154).

В Северной Европе эпоха маньеризма "продолжалась дольше, чем на итальянском Юге, потому что в маньеризме, как мы видели, ожили вновь и трансцендентальность готического искусства, и его экспрессивность, то есть те качества, к которым Север всегда тяготел в соответствии со своим особым складом мышления. И если в Италии мощный реализм Караваджо покончил с маньеризмом в первые же годы семнадцатого века, то в остальной Европе он еще сохранился, незаметно, словно в сумерках, сливаясь с началом барокко" (там ж е, 169 - 170).

В результате всего сказанного относительно художественного метода маньеризма мы едва ли ошибемся, если будем констатировать черты маньеризма в той или другой мере, а также в том или другом смысле почти в течение всего Ренессанса, т.е. искусства XV - XVI вв.

Ради примера мы привели бы изображение ада и рая у раннего и позднего Босха: "Тема ада с его фантастическими обитателями и кошмарными мучениями начинает вытеснять из творчества Босха тему земной жизни. К этой теме Босх обращается уже в юности. Наряду с " Адом" из "Семи смертных грехов" от его раннего творчества сохранились две створки из не дошедшего до нас триптиха с изображением ада и рая. Как уже отмечалось, в изображениях ада Босх был более связан с традиционной иконографией и общими представлениями, чем в своих картинах земной жизни. Из средневековых литературных источников Босх заимствует идею о его устройстве. Ад разделен на несколько частей, в каждой из которых определенные грехи подвергаются соответствующему наказанию; они отделяются друг от др уга ледяными реками или огненными стенами и соединяются мостами. Так сконструировал его грандиозное целое еще великий Данте. Облик обитателей ада складывался у Босха под влиянием многочисленных изображений страшного суда на стенах старых церквей и в наро дном лубке, дьявольских масок и карнавальных костюмов праздничных представлений, разыгрываемых на подмостках городской площади средневековья. Средневековая народная фантазия комбинировала демонические образы из частей всем известных животных, относимых к разряду "нечистых": жаб, змей, летучих мышей и т.п.

Ад ранних работ Босха населен этими пока еще вполне "реалистическими" с точки зрения средневековой иконографии гибридами: гады со змеиными телами, перепончатыми крыльями, жабьими головами и кошачьими когтями совершают в нем свое традиционное дело - мучаю т и потрошат грешников Однако уже здесь дают себя знать, с одной стороны, безудержное воображение художника, а с другой ренессансная конкретность его представлений даже о самых нереальных вещах. Грешников в аду подвергают мучениям на реальных кроватях с балдахинами, их варят в реальных котлах, расплющивают на реальных наковальнях; на первом плане нью-йоркской створки две человеческих головы, почти портретные, на коротких ножках и с алебардой на плече совершают своеобразный "ночной дозор" своих инферна льных владений. Это наполняет ранние босховские картины ада ощущением реальной жизни, только как бы вывернутой наизнанку, превратившейся в саркастическую пародию на повседневность, в ее темный негатив.

Впрочем, в ранних работах Босха ад строго локализован областью преисподней. Он живет в своем ритме, по своим законам, не вторгаясь в сферу земной жизни. Так, в "Семи смертных грехах" он присутствует лишь как вполне традиционное предостережение человеческ им грехам; в нью-йоркских створках ад строго противопоставлен раю как его полная противоположность, как зло добру, как вечное мучение вечному блаженству. В поздних работах Босха границы между адом, земной жизнью и даже раем начинают стираться Ад как бы в ыплескивается в потрясающем многообразии своих фантастически реальных форм за сферу преисподней и начинает обнаруживаться не только среди привычных явлений повседневности, но и в райских садах Эдема. Он становится необходимым звеном в логической цепи чел овеческой жизни, чуть ли не ее целью и конечным результатом" (55, 29 - 30).

Культурно-историческое значение маньеризма

В советской литературе имеется глубокий и сложный анализ проблемы маньеризма, принадлежащий В.Н.Гращенкову и заслуживающий внимания.

Прежде всего В.Н.Гращенков совершенно правильно критикует неимоверную раздутость

этой проблемы в искусствознании. Художники и искусствоведы, которым надоели простота и ясность Ренессанса и которые гоняются за изощренными и уродливыми формами искусства, в сегда находили в маньеризме весьма подходящий материал, искажая тем самым и всю историю нового искусства, и вообще реалистические художественные методы. У В.Н.Гращенкова можно найти большую литературу по этому вопросу и необходимые критические замечания, которые для современного искусствоведа и эстетика, претендующего на передовой характер своего мышления, выражены у него в достаточно ясной форме (см. 37, 43 - 46).

Далее, В.Н.Гращенков очень хорошо говорит о зарождении и значении маньеризма в развитии европейского искусства и вообще культуры XVI в. в период разложения Ренессанса. "Классический идеал, - пишет В.Н.Гращенков, как он сложился в итальянском искусстве 1505 - 1515 гг., завершая собой все предшествующее развитие гуманистической идеологии, быстро утратил свое значение. И мировоззрение людей той эпохи, и ее реальная действительность явно с ним разошлись. Поэтому в итальянском искусстве после 1520 г. (в Ве неции позже, после 1540 г., и в иной форме) можно заметить три тенденции. Одна, стремившаяся сохранить в неприкосновенности гармонический идеал Высокого Возрождения, все больше склонялась к формальному классицизму, лишенному серьезного содержания. Вторая , напротив, характеризуется глубоко творческим преломлением происходящих перемен; рождается искусство, в котором сохраняется и углубляется гуманистическая сущность классического идеала, приобретающего теперь большую емкость, драматическую напряженность, трагическую противоречивость, сложность формального выражения (Микеланджело, поздний Тициан). Но одновременно возникает совсем другая реакция на начавшийся кризис классического искусства - антиклассический бунт ранних маньеристов. Они выступают против но рмативной эстетики Высокого Возрождения, против ее совершенного идеала, извлеченного из "подражания натуре", против ее гуманистического содержания... Их художественный язык обостренно-субъективен, условен и манерен в своей формальной изощренности. В их э зотерическом искусстве порывы религиозной одухотворенности чередуются с холодным аллегоризмом.

Итальянский маньеризм возникает как прямое следствие кризиса культуры Возрождения и развивается в процессе нарастания этого кризиса. Антагонистичный Ренессансу, он не только рожден из его среды, но и продолжает жить рядом с ним. Маньеризм много заимствуе т из форм зрелого Ренессанса (ср. влияние искусства Микеланджело на итальянский и весь европейский маньеризм). В свою очередь элементы маньеризма проникают в искусство позднего Возрождения (например, влияние Джулио Романо и Пармиджанино на стиль Паоло Ве ронезе). Еще сложнее взаимоотношение ренессансных и маньеристических тенденций в искусстве Северной Европы" (там же, 48).

У В.Н.Гращенкова мы вообще находим прекрасное понимание состава, эволюции и трагедии европейского Ренессанса. Вот это рассуждение: "...Возрождение длительный, сложный и противоречивый процесс формирования новой европейской культуры. У него были глубоки е предпосылки в социальной и духовной жизни позднего средневековья, он обуславливался многими конкретными экономическими, политическими и идеологическими факторами своего времени. Этот процесс совершался и в беспощадной борьбе, и в непрочных компромиссах со старым, средневековым миром. В конечном итоге его развитие сломило "духовную диктатуру церкви" (Ф.Энгельс), утвердило гуманистическое мировоззрение, привело к революционному преобразованию идеологии и всех областей культуры.

В Италии и других европейских странах Ренессанс имел свою богатую историю, каждый этап которой отмечен неповторимыми чертами. Гуманистический идеал, понимание классического наследия античности, формы реализма в искусстве, характер научного познания приро ды не оставались на всем протяжении Возрождения неизменными, но непрерывно наполнялись новым содержанием. Однако идейная и формальная система ренессансного мировоззрения не могла видоизменяться беспредельно. У нее было свое начало, была своя зрелость, об означившая разрыв со средневековой культурой. У нее был и свой конец, когда, распавшись, она передавала свои важнейшие завоевания последующим историческим поколениям. Но как можно определить конец эпохи Возрождения? Без сомнения, не как однозначную и кра тковременную акцию, которая может быть зафиксирована какой-нибудь точной датой. Как и сама эпоха, ее конец - длительный и многоплановый исторический процесс. Катастрофические конфликты и перемены соседствуют в нем с медленным эволюционным преобразованием основных принципов гуманистической культуры" (37, 46 - 47).

Наконец, у В.Н.Гращенкова мы находим также прекрасный анализ трагического кризиса Ренессанса в связи с эволюцией маньеризма: "Кризис Ренессанса был вызван столкновением его идейной программы, его духовных идеалов с социальной действительностью. Процесс р ефеодализации, уничтоживший свободные города-коммуны, сложение абсолютных монархий, реформации и контрреформации - все это несло с собой гибель идеям Возрождения. Враждебная стихия нередко настигала эти идеи еще на подъеме, в пору их расцвета. И тогда, л ишенная своей прежней социальной базы, беззащитная перед силами зла, культура Возрождения в лице ее лучших представителей продолжала отстаивать свои идеалы. В неравной борьбе гармоническое и героическое миросозерцание Ренессанса приобретало внутренне про тиворечивый и трагический характер. Это тот "трагический гуманизм" позднего европейского Возрождения, о котором говорил А.А.Смирнов применительно к творчеству Шекспира" (там же, 47).

Так образовалась первая "трещина" в эстетике Ренессанса, возвещавшая его уже близкое падение. Другой такой "трещиной" явился итальянский пантеизм XVI в., который пошел еще дальше и вместо личностно-материального бытия стал выдвигать на первый план как ра з именно безличную материю, хотя покамест все еще одушевленную.

Глава третья. ИТАЛЬЯНСКИЙ ПАНТЕИЗМ XVI В.

Мы считаем необходимым говорить здесь именно о пантеизме, а не просто о натурфилософии, которой достаточно занимался и Высокий Ренессанс в период своего расцвета. Историки философии, а также и историки эстетики в ясной форме не выдвигают этот пантеизм ит альянских натурфилософов XVI в. А между тем именно проповедь безличного начала и является тем самым, что привело цветущий Ренессанс к его дальнейшему падению. Правда, поскольку это был все еще Ренессанс, хотя и периода своего развала, отдельные возрожден ческие черты были еще достаточно сильны и находились в открытом противоречии с основной пантеистической тенденцией.

Бернардино Телезно (1509 - 1588)

Телезио обычно рассматривается как чистый сенсуалист, утверждающий материальную природу как единственную доступную для человеческого познания субстанцию[30 - 30 Характерно уже само название основного труда Телезио - "О природе сообразно ее собственным началам" (1565), которое во 2-м издании 1570 и следующем 3-м издании 1586: изменено так: "О природе вещей сообразно ее собственным началам".], в которой материя является пассивным началом, а сухое и теплое, с одной стороны, и влажное и холод ное, с другой стороны, - это два активных природных принципа, из различного смешения которых и состоят вещи. В таком понимании натурфилософия Телезио как философия всеобщего безличия указывает на прогрессирующий развал Ренессанса, основанного как раз на личностно-материальном понимании мира.

Обычно этот примитивный сенсуализм, основанный на чувственных восприятиях и некритически отвергающий разумное и математическое познание, считается чем-то невероятно прогрессивным. Но ясно, что он был прогрессом только ввиду своего предвестия последующей, действительно более научной и более прогрессивной философии XVII - XIX вв. Фактически для Высокого Ренессанса это если и было прогрессом, то, точнее будет сказать, прогрессирующим развалом Ренессанса.

Удержаться на позициях такого примитивного сенсуализма не мог даже сам Телезио, который одновременно с этим учил также о боге как творце мира и о его творениях, именно, о бессмертной душе и целесообразно устроенной природе. Такое жалкое противоречие уже само по себе говорило об упадке энергичного неоплатонизма времен восходящего и цветущего Ренессанса.

Необходимо, впрочем, сказать, что Телезио сам же не выдерживает предложенного им принципа абсолютного эмпиризма, выдвигая в других местах также и необходимую для науки деятельность разума. Его ученик Серторио Кватромани, излагая Телезио, прямо говорит о равноправии и одинаковой необходимости как чувственных ощущений, так и разума[31 - 31 С этими материалами можно ознакомиться по работе А.Х.Горфункеля "Материализм и богословие в философии Бернардино "Телезио" (34, 124).]. Не выдержано единство и в учении Телезио о материи. С одной стороны, она объявлена у него пассивным началом, активными силами в отношении которой являются тепло и холод. Тут тоже не все ясно, поскольку подлинным активным началом является тепло, или огонь, из которого, по Телезио, состоит небо. Земле

же свойствен холод, а все вещи являются смешением тепла и холода. С другой же стороны, вопреки Платону и Аристотелю, материи у Телезио приписывается самодвижение, так что в конце концов остается неясным - пассивное ли начало материя или активное. Пространство объявлено уже однородным, хотя это противоречит учению Телезио о небесной теплоте и земном холоде. Но заговорить о беско нечности пространства Телезио еще не решается. Самое же главное то, что под влиянием ортодоксальной критики Телезио постоянно менял свои взгляды, используя все больше традиционные теологические материалы, пока, наконец, не заговорил о боге как творце мир а; в третьем издании своего сочинения о природе Телезио дает уже целый систематический трактат с доказательствами бытия божия[32 - 32 О постепенном изменении первоначальных сенсуалистических взглядов Телезио, о прогрессирующем использовании библейских текстов, о ниспровергателях учения Телезио, а также о его защитниках и продолжателях необходимые сведения можно почерпнуть из указанн ой работы А.Х.Горфункеля (34, 131 - 140).].

Но и без теологических привнесений натурфилософия Телезио поражает своей наивностью и фантастичностью. Этот философ в самом начале своего трактата утверждает, что он будет исходить только из тех данных, которые даются чувственными ощущениями. Но какое же ощущение говорит о том, что тепло и холод суть бестелесные начала? И какое ощущение говорит о том, что тепло только на небе, а холод только на земле? И что понимать тут под небом ? О материи же Телезио говорит точь-в-точь то, что мы находим у всех плато ников, и прежде всего у Платона и Плотина: "...она была создана (это богом, что ли, спросим мы? - А.Л. совершенно недвижимой, бездейственной и как бы безжизненной, невидимой и темной" (13, 125). И какое же чувственное ощущение могло бы говорить нам о так их свойствах материи? И дальше тоже: "...материя - телесна, едина, неспособна ни к какому действию и движению, невидима и черна" (там же, 127). О "черноте" материи следуют и дальше разные фантастические измышления, которые продиктованы чем угодно, но тол ько не теми обыкновенными чувственными ощущениями, на которые Телезио хочет опираться во всем своем трактате. Его учение о материи - совершенно платоническое. Он прямо берет его из платоновского "Тимея", в котором материя, между прочим, трактуется горазд о более материалистически, поскольку там не мыслится, чтобы материя была создана каким-нибудь богом. Что же касается критики аристотелевского перводвигателя, то она носит у Телезио просто смехотворный характер, потому что все свойства этого перводвигател я перенесены у него почему-то на какое-то небо, которое будто бы и вечно, и неподвижно, и всем движет, поскольку оно состоит из огня. Даже для начального и наивного эмпиризма XVI в. это звучит курьезно[33 - 33 Критика аристотелевского перводвигателя у Телезио тоже хорошо изложена у А.Х.Горфункеля (34. 129).]. Вообще производит неприятное впечатление то, что под влиянием критики Телезио вносил в свой труд все больше и больше библейских цитат, вдаваясь иной раз даже в чисто богословские и якобы ортодоксально-католические рассуждения. Путаница в сочинении Телезио была настолько велика, что после его смерти кни га в 1596 г. все же была внесена в Индекс запрещенных книг.

Впрочем, мы были бы неправы, находя у Телезио только одни противоречия. Наоборот, если иметь в виду пестроту, разнообразие и красоту чувственного мира, то в изображении такого мира Телезио является самым настоящим возрожденцем и в этом смысле подобного р ода изображение никогда не потеряет прогрессивной исторической ценности. Но только Ренессанс Телезио есть Ренессанс периода разложения и падения, потому что свой гилозоизм и пантеизм он уже не способен согласовать с монотеизмом и личностно-материальной э стетикой. Эта последняя, особенно включая теорию творения мира и теорию бессмертной души, действительно находится у Телезио в резком противоречии с ярким сенсуализмом, который по-возрожденчески ярок, но не по-возрожденчески противоречив и сумбурен.

В заключение можно сказать, что в своем окончательном виде эстетика Телезио была только захудалым неоплатонизмом, который действительно основан на примате чувственного восприятия, но с такими обобщениями, без которых не могло появиться никакой науки и ко торые Телезио то беспомощно пытался вывести из голой чувственности, то наивно возводил к бессмертной человеческой душе и к ее надприродному творцу. Характернее же всего то, что и бог, и его творение, включая бессмертную человеческую душу и целесообразно построенную природу, оказывались, по Телезио, попросту говоря, безличными началами, которые так резко и отличают этого философа от восходящего и цветущего Ренессанса.

Франческо Патрици (1529 - 1597)

Патрици продвинул еще дальше пантеизм Телезио, освободив его от слишком явных у Телезио элементов монотеизма. Пантеизм Патрици гораздо больше приближается к античному, т.е. вполне безличному пантеизму: у него выше всего - первосвет, а все мироздание, вкл ючая человека и отдельные материальные вещи, есть только иерархийная эманация этого первосвета. В последние века античности такой неоплатонизм был не только явлением вполне естественным, но даже и передовым по силе своей логики и диалектики и по размаху своей обобщенной антропологии, психологии и космологии. Однако во второй половине XVI в. подобного рода неоплатонизм был несомненно явлением упадочным, если иметь в виду Ренессанс, поскольку здесь терялась характерная для этого последнего личностно-матер иальная основа. При этом не надо забывать, что гибель одной эпохи есть всегда зарождение новой, как правило, более совершенной эпохи. Поэтому позитивный характер неоплатонизма Патрици несомненно оказывался предшественником математического естествознания

Нового времени, так что безличностный характер его неоплатонизма как раз и способствовал упрочению математического естествознания последующих эпох.

Нам хотелось бы привести некоторые суждения Патрици в доказательство того, что это самый настоящий неоплатонизм, который производит даже впечатление перевода из Плотина. Вот, например, что мы читаем у Патрици о первоедином в связи с его вездеприсутствием и вездеотсутствием. "Прежде первого - ничто. После первого - все. От начала - все. От единого - все. От блага - все. От триединого бога - все. Бог, благо, единое, начало, первое тождественны. От единого - изначальное единство. От изначального единства все единства. От единства - сущности. От сущностей - жизни. От жизней разумы. От разумов - души. От душ - природы. От природ - качества, от качеств - формы. От форм - тела. Все это - в пространстве. Все это - в свете. Все это - в тепле. Через них пр иуготовляется возвращение к богу. Он да будет подлинным пределом и целью этой нашей философии" (13, 148).

Самая настоящая неоплатоническая диалектика первоединого дается еще и в таком рассуждении Патрици: "Следовательно, единое содержало в себе все сущности, прежде чем они произошли вовне. И хотя содержало в себе все, не распространилось и не рассеялось во в се. Но, оставаясь единым, все это содержало в себе, а не было им содержимо. И постоянно обладает всеми вещами, но не обладаемо ими. И так как оно обладает ими и необладаемо, нет среди сущностей ни одной, в которой оно не находилось бы.

Ибо, если бы единое не находилось везде, оно не обладало бы всем. И если бы оно не находилось повсюду, то оно само было бы содержимо чем-то и тогда не в состоянии было бы находиться везде. Если бы нечто содержало в себе единое, то оно и ограничивало бы е го. И тогда нечто, меньшее бесконечного, ограничивало бы бесконечное и превращало бы его в конечное. И единое оказалось бы бесконечным от себя и конечным от другого. А это невозможно. Если же верно, что единое находится повсюду, ложным является [утвержде ние], что оно находится только где-то. И ложно [утверждение], что оно - нигде. А если неверно, что оно - нигде, то, стало быть, оно находится во всем. А если оно во всем, то и повсюду, в сущностях и в несущем. И повсюду, где оно есть, оно будет в себе са мом, и все - в нем. Итак, единое и само находится во всех вещах и ни в чем не содержимо, но само содержит в себе все. И все находится в едином, но единым образом. И единое есть все, соединенное воедино. И единое есть все, и единое, да позволено будет так выразиться, есть всеединое" (13, 150).

Несомненный неоплатонизм, но с примесью типично возрожденческих зрительных радостей, содержится у Патрици в следующем тексте: "Всякое познание берет начало от разума и исходит от чувств. Среди чувств и по благородству природы, и по превосходству сил, и п о достоинству действий первое место принадлежит зрению. Первое же, что воспринимает зрение, - это свет и сияние. Благодаря их силе и действию раскрывается многообразие вещей. Свет и сияние, едва народившись, открываются зрению. Благодаря им древние люди обнаружили то, что вверху, в середине и внизу. А заметив, восхитились. Восхитившись, стали созерцать. Созерцая, начали философствовать. Философия же есть истиннейшее порождение света, восхищения и созерцания. Следовательно, от света (и его порождения - с ияния), первого по преимуществу из чувственно воспринимаемых вещей, от первого, открытого чувствам и познанию, мы начинаем основание нашей философии" (там же, 149).

Что же касается специально эстетики, то эстетика Патрици как неоплатоническая

есть, в основном, учение о просвечивании идеального света в затемненных, вторичных вещах. Но в этой эстетике уже нет личностного энтузиазма Николая Кузанского, Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, как нет и личностно-материального мировоззрения великих художников Высокого Ренессанса.

В 1963 г. в Италии была опубликована неоконченная рукопись трактата Патрици под названием "Любовная философия". С этим трактатом нас хорошо знакомит А.Х.Горфункель (см. 35, 213 - 217)[34 - 34 Здесь мы не касаемся интересных соображений А.Х.Горфункеля о возможной принадлежности этого трактата одной тогдашней весьма тонко образованной даме Тарквинии Мольца.], который к тому же набрасывает довольно обширную картину и вообще фи лософии любви в эпоху Возрождения. Согласно анализу А.Х.Горфункеля, самым главным понятием в этом трактате является понятие филавтии, т.е. любви к самому себе. Всякая любовь, притом даже к другим людям, и всякая мораль основаны прежде всего на любви к са мому себе, именно на этой филавтии. Об этом говорит как будто бы даже и Новый завет, согласно которому своего ближнего надо любить так, как мы любим самих себя. Бог тоже создавал мир не из любви к этому миру и вещам, но из любви к самому себе. Именно эта последняя только и могла побудить его к созданию чего-то иного, которое тоже должно было бы любить прежде всего самого себя. Здесь едва ли прав А.Х.Горфункель, полагающий, что в подобного рода учении мы находим у Патрици переход от неоплатонизма к поздн ейшему натурализму (см. там же, 215). Нет никаких оснований думать, что это какая-то бытовая и притом эгоистическая любовь. Нам кажется, что здесь нет противоречия даже с христианством, согласно которому бог вообще есть любовь в самом высоком и широком с мысле слова. Однако А.Х.Горфункель совершенно прав, что подчеркивание именно этого момента "себялюбия" вполне свидетельствует о гуманистических тенденциях Патрици, поскольку гуманисты никогда не отрицали существования бога, но отличались только выдвижени ем в понятии божества и человека одних моментов, а именно соответствовавших тогдашнему свободомыслию, и гораздо более слабой разработкой других моментов, а именно более аскетического характера.

Для истории эстетики этот неоконченный трактат Патрици далеко не безразличен. Достаточно упомянуть хотя бы о Марсилио Фичино, который, как мы знаем, комментировал платоновский "Пир" и тоже базировал эстетику по преимуществу на учении о любви.

Джордано Бруно (1548 - 1600)

Бруно создал одну из самых законченных и непротиворечивых, одну из самых глубоких и интересных форм пантеизма в Италии XVI в. У него нет той путаницы, которую мы находим у Телезио и Патрици. Но, с другой стороны, всегда слишком раздували представление о Бруно как о предшественнике новоевропейского естествознания. Правда, страшный конец его жизни, а именно сожжение на костре, всегда заставлял всех сторонников научного прогресса преклоняться перед силой духа великого пантеиста и благоговейно склонять голо ву перед его стойкостью в борьбе против отживших средневековых идеалов. Но такое преклонение и благоговение, как бы они ни были у нас сильны, не должны заслонять перед нами подлинной картины замечательного мировоззрения Бруно. А мировоззрение это сводило сь к последовательному и с неумолимой логикой проводившемуся опять-таки все тому же возрожденческому неоплатонизму, на сей раз вполне лишенному всяких черт бытийного персонализма и, в частности, монотеизма. Поэтому-то в сравнении с Николаем Кузанским, Фл орентийской академией и представителями вершимого художественного Ренессанса Бруно необходимо считать представителем уже позднего Ренессанса, чем дальше, тем больше склонного к разложению.

а) Последовательность неоплатонизма у Бруно проявляется прежде всего в том, что он отказывается от голого эмпиризма, который у Телезио выступал в виде ничем не мотивированного противоречия. С самого же начала Бруно признает права разума за основные и в к ачестве неопровержимой истины требует обязательной обработки чувственных данных на началах разума. Как передовой человек и сторонник науки, он, конечно, проповедует систему Коперника. Но она для него вовсе не есть результат одних только чувственных наблю дений. Ведь эти последние, если всерьез оставаться на их точке зрения, требуют как раз обратного, поскольку с точки зрения чувственного восприятия именно Земля остается неподвижной, а весь небесный свод оказывается движущимся вокруг Земли или по крайней мере в отношении неподвижной Земли. Систему Коперника Бруно считает результатом вовсе не чувственных, а чисто разумных построений, что и дает Бруно возможность тут же делать дальнейшие, тоже чисто разумные выводы.

Например, если для Коперника не существует никакого неба в сравнении с Землей, которая движется вместе со всем небом, то, значит вообще нет никакой разницы между Землей и небом. А если законы движения Земли и неба одинаковы, то, значит и пространство вез де однородно, и время также везде однородно. И если нет никакого пространственно достижимого неба, то, следовательно, мир бесконечен, а лучше сказать, и вообще существует бесконечное число миров. Но если мировое пространство бесконечно, то для Бруно это значит, что в мире нигде нет центра мира, или, лучше сказать, любую точку мирового пространства можно считать центром всего мира. Во всех такого рода заключениях Бруно вполне стоит на позициях новоевропейского естествознания, и, хотя он не астроном, его можно, если угодно, считать предшественником научного естествознания Нового времени. Однако подобного рода подача взглядов Бруно представляет собою лишь результат весьма искусственного раздувания одних сторон учения Бруно и отстранения других его сторон, гораздо более ярких.

б) Именно, у Бруно мы находим последовательный неоплатонизм с очень развитой и безукоризненно проводимой диалектикой.

По Бруно, в мире существуют бесчисленные противоположности, но все они совпадают в одной неделимой точке, которая рисуется у философа вполне неоплатонически. Будучи таким целым, которое вне всех своих частей и вне каждой в отдельности, оно, это целое, те м не менее существует и во всех вещах мира, и в каждой из них в отдельности. Само будучи "совпадением противоположностей" (этот термин заимствован Бруно из сочинений Николая Кузанского), это целое, таким образом, и везде и нигде. Если взять божество в ег о изолированном виде, оно совершенно лишено всякого различия и представляет собою абсолютное тождество (см. 35а, 71 - 73). Однако, являясь самым настоящим божеством, оно находится не вне мира, а в самом мире и совпадает со всеми его отдельными элементами и моментами, что и заставляет нас считать Бруно принципиальным пантеистом. Термины "божество" и "божественный" прямо-таки не сходят со страниц сочинений Бруно, на которых он говорит о своих первых принципах. Разве не является это учение о целом и частях у Бруно самой настоящей диалектикой? По степени напряженности присутствия божества в мире Бруно разделяет все вещи на точки, атомы и монады. Однако основной онтологический принцип остается у Бруно неизменным. Это - все во всем (тут тоже нелишне припомни ть античный неоплатонизм и Николая Кузанского).

У Бруно, далее, можно найти прекрасные страницы о диалектике общего и единичного, причины и цели, материи и формы. Члены этих противоположностей, по Бруно, различны. Тем не менее они всегда сливаются в одно нераздельное целое. Для нас особенно интересна его диалектика материи и движения. Отвлеченно, конечно, можно представить себе отдельно материю и отдельно движение. Тем не менее в действительности и фактически существует только диалектическое единство того и другого, а именно только самодвижущаяся мат ерия. Материя поэтому вовсе не только потенция, как это можно было бы думать на основании учений Платона или Аристотеля, она есть бытие самодвижущееся, само себя определяющее, само ставящее себе цели и само их достигающее. Но существует также диалектичес кое соотношение и движения с мышлением. Различать их можно, но фактически это одно и то же. Поэтому мир и его движение тоже различны, а мировая душа и всеобщее движение мира также одно и то же. Но мировая душа движет миром целесообразно. Следовательно, в ней есть разум, который нужно отличать от мировой души. Все это, однако, есть абсолютно одно и то же, или, вернее, только иерархия одного и того же: единое как совпадение всех противоположностей; мировой, он же божественный, разум как принцип всеобщей ц елесообразности; мировая душа как принцип фактического осуществления разумной целесообразности и мир как результат осуществления первоначального единого при помощи целесообразности ума, самодвижения души и возникающего отсюда самодвижения материи.

Таким образом, мы находим у Бруно типичный и последовательный неоплатонизм, с точки зрения которого красота есть не что иное, как одушевленная Вселенная и одушевленные вещи, в которых отражается и осуществляется весь мир, вся мировая душа, весь мировой р азум и всеобщая единая и нераздельная субстанция мира, в которой совпали все противоположности и пребывают в неразвернутом виде. Такого рода неоплатонизм ничуть не хуже неоплатонизма Николая Кузанского или Марсилио Фичино, т.е. оказывается явлением типич но возрожденческим.

в) Тем не менее глубочайшим образом ошибется тот историк философии, а значит, и историк эстетики, который в неоплатонизме Бруно не увидит ничего нового, ничего

такого, что резко отличало бы его и от Николая Кузанского, и от Фичино, и от великих художнико в вершины Ренессанса. Ведь если не находить здесь ничего нового, то делается совершенно непонятной и та страшная катастрофа, которой закончилась жизнь Дж.Бруно. Ведь за неоплатонизм не сжигали ни Николая Кузанского, ни Фичино, ни Пико, ни Боттичелли, ни Микеланджело. Но в таком случае историк должен ясно ответить на вопрос: за что же, в конце концов, сожгли Джордано Бруно? Очевидно, вовсе не за неоплатонизм и вовсе не за гелиоцентризм. Ведь не сожгли же ни Коперника, ни Кеплера, ни Галилея. Бруно сожгли за безличностный неоплатонизм, а не за неоплатонизм вообще, за борьбу с монотеизмом, за антихристианство, не говоря уже об антицерковности. Другими словами, как бы Бруно ни одушевлял свою Вселенную, он мог говорить о творце мира только в переносном смыс ле, а фактически никакого творца мира как надмировой абсолютной личности он никак не мог признать. Его пантеизм был слишком последовательной и слишком продуманной системой. Бруно не нуждался ни в каком творце мира, как не нуждались в нем и античные неопл атоники. Но ведь античные неоплатоники были язычники. И вот за свой языческий неоплатонизм Бруно и пострадал. Тут видно, что с Высоким Ренессансом совпадали общие контуры его неоплатонизма, но в то же время он был уже и отступником от Высокого Ренессанса , который базировался на личностно-материальных интуициях и некоторые представители которого были даже церковными деятелями или каялись в своих нехристианских чувствах, и каялись безо всякого принуждения, в глубине своей собственной духовной жизни и пере д своей собственной совестью. Совсем другое дело Джордано Бруно, который был антихристианским неоплатоником и антицерковником в последней глубине своего духа и совести.

Здесь яснейшим образом выступает и соотношение Бруно с восходящей в те времена точной наукой. Отрицая всякие личностные подходы к бытию и взывая ко всеобщей закономерности, он, конечно, был предшественником новейшей точной науки. Но, будучи пантеистом и диалектиком неоплатонического типа, он, конечно, имел мало общего с этой точной наукой. Здесь достаточно указать хотя бы на его учение о магии, которая была для него самой точной и самой жизненной наукой, или на его бесконечные искания механического полу чения истинных умозаключений при помощи своеобразной машины на манер механизмов Раймунда Луллия.

Так можно было бы представить себе положение философии и эстетики Бруно в системе трех- или четырехвекового Ренессанса.

г) Уже на основании предыдущего можно сделать очень ясные выводы для эстетики Дж.Бруно. Но историку эстетики здесь особенно посчастливилось, поскольку Бруно написал трактат "О героическом энтузиазме" (1585), в котором выступают по преимуществу как раз эс тетические категории, но, конечно, только в том смысле, в каком тогда мыслилась эстетика. Трактат этот очень богат по своим мыслям, и поэтому анализировать его целиком было бы здесь весьма трудно. Мы ограничились только главнейшим.

В этом трактате уже с самого начала обращает на себя внимание тезис о примате творчества над подражанием. Поэт не должен следовать каким-то внешним правилам. Настоящий поэт сам творит правила для поэзии. Поэтому систем правил столько же, сколько поэтов (см. 19, 29 - 31). Это высказано у Бруно весьма настойчиво и убедительно, и для истории эстетики такого рода суждения, безусловно, имеют большое значение. Однако важнее другое.

Бруно находит в поэзии четыре главных элемента: любовь, судьбу, объект, ревность. Тут любовь не является низостью, неблагодарным и недостойным двигателем, но героическим властителем и своим собственным вождем. Судьба есть не что иное, как фатальное распо ложение и порядок событий, коим любовь в своей участи подчинена. Объект есть предмет любви и коррелятив любящего. Ревность, несомненно, есть стремление любящего к любимому, и это нет нужды объяснять тому, кто вкусил любовь, о которой напрасно пытаться го ворить прочим. Любовь вознаграждает, потому что любящему нравится любить: "Тому, кто истинно любит, не хотелось бы не любить" (там же, 35). Уже здесь видно, что героический энтузиазм, о котором рассуждает Бруно в данном трактате-диалоге, не относится ни к области точных наук, ни к области политической или общественной и даже не к той области антицерковных настроений Бруно, за которую он отдал свою жизнь. Нет, этот героический энтузиазм есть поэтическая любовь, как мы сейчас увидим, к божеству (напомним, речь идет здесь вовсе не о каком-нибудь личном божестве) и ко всему божественному.

По Бруно, существуют два типа энтузиазма. Одни энтузиасты "показывают только слепоту, глупость и неразумный порыв, похожий на бессмысленную дикость". Другие же энтузиасты "пребывают в некоей божественной отрешенности, благодаря чему кое-кто из них действ ительно становится лучше обыкновенных людей". Итак, энтузиазм есть любовь к божественному. Но и такого рода энтузиазм тоже бывает двух родов: один более пассивный, а другой более активный.

"Одни, являясь местопребыванием богов или божественных духов, говорят и действуют удивительным образом, несмотря на то, что ни сами они, ни другие люди не понимают причины этого". "Другие, будучи опытны и искусны в созерцаниях и имея прирожденный светлый и сознающий дух, по внутреннему побуждению и природному порыву, возбуждаемому любовью к божеству, к справедливости, к истине, к славе, огнем желания и веянием целоустремления обостряют в себе чувство, и в страданиях своей мыслительной способности зажига ют свет разума, и с ним идут дальше обычного. И в итоге такие люди говорят и действуют уже не как сосуды и орудия, но как главные мастера и деятели" (там же, 52 - 53).

В связи с этим Бруно весьма красноречиво рассуждает и о двух типах Амура - возвышенном и низменном (см. там же, 37 - 38). Созерцание тоже двух родов: "Всякая любовь происходит от созерцания: умопостигаемая любовь - от созерцания умственным путем; чувстве нная - от созерцания чувственным путем" (там же, 74). Поэтому любовь есть созерцание, а высшая любовь, будучи божественной, направляется к умопостигаемому предмету. В другом месте Бруно говорит о трех типах интеллекта: чистейшем, или небесном, демоническ ом, или героическом, и низшем, человеческом (см. там же, 80 - 81). Нечего и говорить о том, какому из этих трех типов интеллекта Бруно больше всего симпатизирует. При этом читатель впал бы в жесточайшую ошибку, если бы понял Бруно дуалистически и увидел бы в проповедуемой им любви лишь один спиритуализм. Тело здесь не только не исключаемая, но оно-то как раз и делает энтузиастическую любовь героизмом. "Всякая любовь (если она героическая, а не чисто животная, именуемая физической и подчиненная полу, как орудию природы) имеет объектом божество, стремится к божественной красоте, которая прежде всего приобщается к душам и расцветает в них, а затем от них, или, лучше сказать, через них, сообщается телам; поэтому-то благородная страсть любит тело или телесн ую красоту, так как последняя есть выявление красоты духа. И даже то, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших или меньших размерах, не в определенных цветах и форм ах, но в некоей гармонии и согласности членов и красок" (там же, 56).

Таким образом, героический энтузиазм, по Бруно, ни в каком случае не есть только чисто духовное чувство и только чисто духовный порыв. Наоборот, он охватывает также и все телесное, зажигая его своим духовным огнем, и через эту телесность он впервые тольк о и становится в подлинном смысле героическим.

Подобного рода рассуждения Бруно свидетельствуют о тщательно проводимой последовательности его пантеизма. Раз все одушевлено и раз всеобщее одушевление - это и есть божество, то ясно, что правильное стремление к телу есть стремление к божеству, а правиль ное стремление к божеству обязательно есть также стремление и к телу, а это значит, и к душе, поскольку душа неотделима от тела, и к чистому разуму, который тоже неотделим ни от тела, ни от души, ни от космоса. Цитируемый нами трактат-диалог наполнен так ого рода рассуждениями. Но чтобы их понять, необходимо на каждом шагу помнить о пантеизме Бруно. Если мы хотя бы на одно мгновение представим себе божество Бруно как абсолютную и надмировую личность, мы тотчас же потеряем понимание героического энтузиазм а, имеющего своим предметом именно божество. И если мы хотя бы на одно мгновение забудем, что тело и душа у Бруно при всем своем различии все же слиты в конечном счете в одно и неделимое целое, у нас ровно ничего не останется из того, что Бруно подлинно понимал под своим героическим энтузиазмом. Пантеистически трактуемый принцип "все во всем" тоже имеет основное значение для постижения окончательной сущности героического энтузиазма. У Бруно мы постоянно находим страстную полемику против изолированного т ела с его скотскими страстями. Та любовь, которую он проповедует, не имеет ничего общего с животными страстями тела, изолированного от души, от разума и от божества. Не будем приводить все эти многочисленные рассуждения Бруно о красоте души и тела, о кра соте разума и божества, о красоте Вселенной. Мы только укажем на них (см. 19, 45; 49 - 51; 56; 60 - 61; 71 - 72; 94).

д) Из этого общего философско-эстетического учения Бруно сами собою вытекают и

отдельные концепции, тоже полуфилософские, полуэстетические, но всегда обязательно пантеистические.

Так, например, мы нисколько не удивимся, если найдем у Бруно рассуждения о душе как об организующей форме тела (см. там же, 60 - 61; 63). Это нисколько не есть учение о примате души над телом. Это вполне естественная иерархия необходимых категорий, конеч но, уже не специально аристотелистская, но специально неоплатоническая, при каковой иерархии хотя тело, взятое само по себе, и ниже души, взятой самой по себе, но оно так же необходимо для души в качестве ее осуществления, как и душа необходима для тела в качестве его формообразующего принципа.

Любовь, которая проявляется в героическом энтузиазме, имеет своим бесконечным объектом божество. Но, будучи связана с телом, она несет с собою и все телесные мучения, хотя и в преображенном виде (см. там же, 35 - 37; 43).

Не будем удивляться и тому, что героический энтузиазм и лежащая в его основе любовь к бесконечному ставят любящего, по Бруно, вне мира (см. там же, 68). И это не есть монастырское отшельничество и аскетизм, но сплошное полыхание телесных страстей в их пр ображенно-божественном виде.

Мудрец у Бруно, конечно, выше всякого становления и как бы парит над ним (см. там же, 44). Но это есть мудрость космического охвата и результат узрения великого в малом.

Конечно, Бруно с полной уверенностью восстанавливает древнее языческое учение о переселении душ (см. там же, 209), вполне гармонирующее именно с пантеизмом, а не с монотеизмом, а также античное учение о девяти космических сферах (см. там же, 207).

В общем героический энтузиазм у Бруно не прельщается текучим настоящим, но всегда припоминает вечное, всегда преобразует человека и пробуждает в нем память о вечном свете. "Энтузиазм, о котором мы рассуждаем в этих высказываниях и который мы видим в дейс твии, - это не забвение, но припоминание, не невнимание к самим себе, но любовь и мечты о прекрасном и хорошем, при помощи которых мы преобразуем себя и получаем возможность стать совершеннее и уподобиться им. Это - не воспарение над властью законов недо стойного рока в тенетах звериных страстей, но разумный порыв, идущий вслед за умственным восприятием хорошего и красивого и знающий, к чему следовало бы приспособляться в наслаждении; таким образом, от этого благородства и света вспыхивает он сам и облек ается в то высокое качество и свойство, благодаря которым представляется знаменитым и достойным" (там же, 53).

Бруно не боится никаких крайностей при обрисовке своего героического энтузиазма. Последний у него не только божествен, но прямо становится богом. А чего тут должен был бы бояться Бруно? Он говорит вовсе не о христианском боге, а о боге, который тождестве н с материальной Вселенной. И ему нечего бояться пылать божественным светом, потому что его героический энтузиазм не имеет ничего общего с монашеским аскетизмом. Рисуя свой героический энтузиазм, Бруно буквально "несется" как бы на каких-то поэтических к рыльях, и эта его безбоязненная дерзость и восторг, лишенные всякого малодушного опасения, не имеют никаких пределов. Вот, например, что он пишет о своем героическом энтузиазме: "Он становится богом от умственного прикосновения к этому божественному объе кту, и... его мысль занята только божественными вещами, и он высказывает нечувствительность и бесстрашие в делах, которые обычно больше всего воспринимаются чувствами и больше всего волнуют людей; потому-то он ничего не боится и из любви к божественному презирает другие удовольствия и совсем не думает о жизни. Это - не ярость темной жизни, которая, не раздумывая, не рассуждая, пренебрегая осторожностью, заставляет его блуждать по воле случайностей в порывах хаоса бури наподобие тех, которые, преступив и звестные законы божественной Немезиды, осуждены на истребление фуриями и поэтому взволнованы диссонансом как телесным в виде соблазнов, разрушений и болезней, так и духовным в виде нарушения гармонии сил познавания и желания. Напротив, это - огонь, зажже нный в душе солнцем ума, и божественный порыв, расправляющий его крылья" (19, 53 - 54).

Героический энтузиазм влечется прямо к солнцу ума. Поэтому он и сам полон света, он - "чистопробное золото". Он есть внутренняя гармония. Но это гармония не

только его самого, но и Вселенной. Ему не страшны никакие препятствия и даже никакие чудовища.

Он - сплошной закал и сплошная гармония, а все его жизненные инстинкты являются именно этой вечной жаждой божественного света и образуют гармоничный хор наподобие девяти муз (см. там же, 54).

Наконец, героический энтузиазм у Бруно вовсе не так прямолинеен, как это можно судить на основании его многочисленных высказываний. Наоборот, это постоянное восхождение к свету вселенского и божественного разума сопровождается также и известного рода укл онами, слабостями и даже падением. Однако для Бруно тут нет ничего страшного. Любые свои провалы героический энтузиазм всегда в состоянии преодолеть, чтобы продолжать свое восхождение. Это восхождение тернисто, но в конце концов оно безопасно и неодолимо ни для каких других сил. "Правда, иногда доверчиво идя следом за своим проводникам, Амуром, являющимся его двойником, он порой видит, что его усилия обмануты встречающимися препятствиями, когда, больной и неистовый, он бросает в пропасть любовь к тому, чего не может понять, и, смущенный неисчерпаемостью божества, опускает руки; однако вслед за тем он возвращается вспять, чтобы волею принудить себя к тому, чего не мог достичь умом" (там же, 54).

В заключение мы должны сказать, что эстетика героического энтузиазма у Бруно есть одно из самых замечательных явлений в истории эстетики вообще. Пантеизм был и в античности, но он там еще не был противопоставлен монотеизму и потому не мог полностью осозн ать своего героизма и своего энтузиазма. Черты пантеизма были также и в средние века, и в эпоху Ренессанса. Но здесь они были сдержаны личностным принципом - то ли в виде концепции надмирового и личного абсолюта, то ли в виде попыток абсолютизировать чис то человеческую личность. Пантеизм Дж.Бруно не был связан никакими античными, никакими средневековыми и никакими возрожденческими принципами. Он конструировал пантеизм в самом чистом и последовательном виде, без всякого стеснения и без всяких оговорок. П оэтому и получилась у него концепция героического энтузиазма, поражающая своей смелостью и своими дерзаниями, не сводимая ни к безличному античному пантеизму, ни к средневековью, ни к Ренессансу. С точки зрения бесстрашного выставления человеческой лично сти на первый план это, конечно, Ренессанс. Ведь весь Ренессанс, а особенно Николай Кузанский, Флорентийская академия и великие художники возрожденческой вершины, тоже были своего рода героическими энтузиастами. Но всех их страшила трагедия изолированной человеческой личности, и если они увлекались ее самоутверждением, то скоро тут же и каялись в этом. Дж.Бруно эту одинокую человеческую личность обосновал своим пантеизмом, совершенно забыв и эпическую ограниченность античного пантеизма, и драматический трагизм Высокого Ренессанса С точки зрения правоверного католичества Бруно был, конечно, полный перерожденец, которого не мучила никакая христианская совесть и который мог без всяких оговорок отдавать себя на волю своего героического энтузиазма. Это дела ет фигуру Бруно не только чрезвычайно яркой и оригинальной, но прямо-таки неповторимой Свести его эстетику на позднейший материализм тоже нет никакой возможности. Это вполне оригинальная эстетика Ренессанса, но уже на путях его разложения, поскольку вмес то личностно-материального понимания бога и мира здесь осталась только одушевленная и в то же время материальная Вселенная. Это предвещало последующие материалистические концепции, но такая эстетика ничего общего с ними не имела.

е) Прибавим к этому, что широта и бесстрашие философских горизонтов Бруно тоже вполне гармонируют с его эстетикой. Среди своих учителей он находит и античных пифагорейцев (см. 19, 64; 208), и платоников (см. там же, 64; 207), и неоплатоников (см. там же, 46; 60; 106; 208). Ветхозаветная "Песнь песней" у Бруно, можно сказать, на первом плане (см. там же, 43; 201 - 202). Он не боится также и христианских платоников, но, конечно, в соответствующем контексте, когда говорит о "каббалистах, халдеях, магах, пл атониках и христианских богословах" (см. там же, 207). Конечно, Каббалу привлекали и флорентийские неоплатоники, но они привлекали ее более или менее насильственно и почти против собственной совести; у Бруно была уже другая совесть, не монотеистическая, и потому ему не в чем было и каяться. Точно так же и астрологией занимались и Фичино и Пико, но им приходилось в этом каяться перед инквизицией. Что же касается Бруно, то он привлекал астрологию в самом прямом и искреннем смысле слова, никогда от этой ас трологии не отказывался и ни перед кем не каялся. Она тоже была у него прямым следствием все того же неоплатонического пантеизма с его обязательным учением о "всем во всем". А свое бесстрашие и силу воли Бруно доказал не только отказом

своим друзьям пока яться перед церковью и не идти на сожжение. Даже на костре, когда тело его уже начало охватываться огнем и когда какая-то дружеская рука протянула к его губам распятие на длинном древке, Бруно не стал целовать это распятие и повернул голову в сторону. Тр удно сказать, что более значительно у Бруно - сама ли его личность или его философия и философская эстетика. Один из старых и весьма известных историков философии, В.Виндельбанд, не понимая диалектики Бруно, сводит его философию на поэтическую фантазию.

Но и этот неокантианский историк, считающий всякое картинное изложение философии безвкусицей, все же высказал такое значительное суждение: "Эта система не является плодом работы строгого мышления над понятиями, но она замечательное создание метафизичес кой фантазии, которая с художественным чутьем возводит новое здание астрономического исследования и, полная предчувствия, предвосхищает развитие современного мышления. Многое, а может быть и большая часть, в сочинениях Бруно неприятно поразит современног о читателя, отчасти вследствие педантической обстоятельности, отчасти вследствие безвкусной страстности или фантастической произвольности и беспорядочности, наконец, в силу ребяческой ненаучности. Но при рассмотрении в целом, как того требует дух его сис темы, чистота его намерений и величественный дар комбинирования являются одним из тех памятников человеческого ума, которые в продолжение целых столетий сияют оживляющей и оплодотворяющей силой" (28, 64).

Томмазо Кампанелла (1568 - 1639)

Эстетика Томмазо Кампанеллы в сравнении с Бруно представляет уже некоторого рода шаг назад. Он тоже неоплатоник. У него тоже мы находим на вершине бытия мир "первообразов", затем мир "метафизический" (или мир "духов" вроде средневекового учения об ангела х), далее - мир "математический", "временной" и "телесный" и, наконец, мир, данный прямому чувственному восприятию, т.е. мир данного конкретного расположения вещей (mundus situalis). Вся эта иерархия бытия, тоже согласно неоплатоническому образцу, тракту ется как результат эманации из первоединой сущности. Однако этой неоплатонической картине совершенно не хватает того диалектического монизма и той красивой и непоколебимой иерархии бытия, которыми отличалась система Бруно.

Кампанелла внес существенное противоречие в эту систему и сверху и снизу. Сверху у него оказался личный бог как творец мира из ничего, а снизу заявляло о своей непоколебимой значимости самое обыкновенное чувственное восприятие, которое мешало самостоятел ьной логике понятий и ограничивало человеческое знание областью только явлений, понимая сущности как непознаваемую область.

Это противоречие пантеистической системы Кампанеллы с исторической точки зрения весьма характерно. По традиции Кампанелла все еще хватался за неоплатонизм. Но с другой стороны, успехи современного ему эмпиризма весьма его смущали и заставляли вносить в с вою философскую систему весьма сильную струю уже невозрожденческого сенсуализма. А если к этому прибавить еще его учение о магии, которое у Бруно было только естественным результатом принципа "все во всем" или всеобщего согласия, то противоречие системы

Кампанеллы оказывалось еще более непреодолимым, потому что его нельзя было соединить ни с научным эмпиризмом, для которого Кампанелла требовал полной свободы, ни с христианским монотеизмом, на котором Кампанелла тоже весьма упорно настаивал.

Не удивительно поэтому, что современная нам трактовка системы Кампанеллы отличается весьма большой пестротой, и никак нельзя сказать, что односторонние истолкователи Кампанеллы совсем уже не правы. Ведь понятно, почему правоверные католики тянут его на с вою сторону, раз у него защищался основной церковный догмат о боге как о творце мира из ничего. Для пантеистического истолкования воззрений Кампанеллы тоже достаточно оснований, поскольку он проповедует повсеместную одушевленную материю. Вероятно, имеют солидные аргументы и те, которые понимают философию Кампанеллы как принципиальный деизм, поскольку у него выступает самый настоящий монотеистический бог и в то же время провозглашается полная свобода чувственного восприятия, полная свобода основанной на нем логики, гносеологии и науки, а тем самым и полная независимость от божества и его установлений. Если у Дж.Бруно чарует его героический энтузиазм, основанный на последовательно проводимом неоплатонизме и на активном самочувствии человеческой личности в пределах этого неоплатонизма, то у Кампанеллы слишком бросаются в

глаза противоречия его системы и заигрывания с точными науками, свидетельствующие как о прогрессирующем развале Ренессанса, так и о прогрессирующем становлении новейшего естествознания.

В механике Галилея Кампанелла мало что понимал. Тем не менее самого Галилея он защищал как поборника свободной науки. С католичеством он тоже не порывал. Однако подлинной научной техникой для него была только магия.

Что можно сказать об эстетической значимости подобного рода противоречивой философской системы? Насколько эта эстетика яснейшим образом представала у Бруно как учение о красоте божественной Вселенной и тем самым о красоте каждого отдельного элемента тако й Вселенной, героически стремящегося слиться с божеством (оно же тут и материальная Вселенная), настолько эстетика Кампанеллы не в силах провести до конца неоплатоническую систему категорий; она вносит в нее весьма интенсивные научно-эмпирические элемент ы, для которых не было достаточных оснований в философской системе Кампанеллы и которые могли бы получить для себя обоснование только на путях дальнейшей, уже невоз-рожденческой науки.

Кампанелле принадлежит еще и общественно-политическая теория утопии, указывающая тоже на определенного рода эстетические установки философа. Но об этом мы будем говорить ниже (с. 565 - 567), там, где мы коснемся вообще этих теорий нисходящего Ренессанса.

Глава четвертая. ФРЭНСИС БЭКОН (1561 - 1626) И ЕГО СИМВОЛИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Склонность к яркой чувственности - возрожденческое детище у Бэкона

Если твердо стоять на путях постепенного логического развития возрожденческой эстетики, то сейчас нам придется перенестись из Италии в одну из северных стран и поговорить о знаменитом основателе индуктивного эмпиризма в Англии Ф.Бэконе. Этому философу то же мало повезло в истории философии. Его всегда хотели сделать чистым эмпириком и чистым индуктивистом, тогда как он все еще продолжал собою линию Ренессанса, правда упадочного. Мы уже знаем, что оценка Бэкона как эмпирика, пытающегося хвататься за остат ки платонизма или аристотелизма, нисколько не снижает исторической ценности подобного рода мыслителей позднего Ренессанса не снижает она и ценности самого Бэкона. О его эмпиризме и индуктивизме никак нельзя забывать; это всегда было у Бэкона, и этого нел ьзя отбрасывать. Наоборот, все его наивное и ребяческое бахвальство чувственными ощущениями, все эти заявления, что существуют только единичные вещи, вся эта борьба с человеческими предрассудками в науке, и все эти, иной раз слишком дотошные и скучные, и ной раз даже назойливые указания на эмпирию, на эксперимент, на терпеливый анализ наших ощущений, вся эта убежденность в абсолютной значимости человеческого знания - все это есть подлинное достояние Ренессанса, который всегда любил яркую чувственность и для которого факты человеческого опыта всегда играли первостепенную роль. Эта сторона философии Бэкона настолько много раз излагалась и анализировалась и настолько вошла во все учебники что мы сейчас даже не будем подробно касаться такого рода предметов, а вместо этого займемся другим. Это другое есть результат именно Ренессанса, и, кроме того, Ренессанса позднего, Ренессанса периода разложения.

Именно Ренессанс заставил Бэкона погрузиться в яркую человеческую чувственность и базировать все знание на чувственности. Но Ренессанс Бэкона, как и всякий поздний Ренессанс, уже не умеет безупречно объединить яркую человеческую чувственность и ее неопла тическое обоснование. Здесь мы тоже находим внеличностное построение человеческого знания и объективного мира как предмета этого знания. И покамест у Бэкона речь идет об установлении индуктивных закономерностей, тут как будто для него достаточно внелич ностного мировоззрения. Но когда Бэкон начинает строить свою систему мира в целом, то здесь опять выступают на первый план его учения об идеальных и субстанциальных формах вплоть до учения о творце мира и о бессмертии души.

Традиционные изложения философии Бэкона грешат в двух направлениях: они основаны на непонимании возрожденческой яркой чувственности, лежащей в основе индуктивизма Бэкона, и они слишком пренебрегают антично-средневековыми элементами философии Бэкона, кото рые тоже делают эту философию возрожденческой, хотя и не очень легко формулируемой. Однако сводить всю эту философию только на один эмпиризм и индуктивизм - это значит отвергать подлинно прогрессивный

характер такой философии, поскольку она у философа сл ишком уж полна разного рода наивностей и детского барахтанья среди бесконечного моря чувственных вещей. Поэтому нам хотелось бы изложить эстетику Бэкона именно как определенный период Ренессанса и только после этого добиться подлинного понимания ее истор ической значимости.

Главнейшие категории, вытекающие из фиксации яркой чувственности

Прежде всего нам хотелось бы выдвинуть в воззрениях Бэкона на первый план именно то, что мы сейчас назвали яркой чувственностью, характерной вообще для всего Ренессанса. Еще раньше всякой теории индукции Бэкон погружается в материальный мир и буквально з ахлебывается в бесконечных проявлениях этого мира. Вот, например, как он описывает разные, по его словам далеко еще не все, состояния материи: "...сгущенное, разреженное; тяжелое, легкое; горячее, холодное; осязаемое, газообразное; летучее, связанное; оп ределенное, текучее; влажное, сухое; жирное, тощее; твердое, мягкое; ломкое, тягучее; пористое, плотное живое, безжизненное; простое, сложное; чистое, содержащее примеси; волокнистое и жилистое; простой структуры или однообразное; подобное, неподобное; о бладающее видом и не обладающее видом; органическое, неорганическое одушевленное, неодушевленное" (22, 1, 231 232). Бэкон говорит и о движениях материи (см. там же, 232 - 233).

Но, обладая таким ярким восприятием материально-чувственного мира, Бэкон все-таки не хочет оставаться в пределах слепой чувственности и пытается тем или другим способом эту чувственность обосновать. Однако невозможно обосновать слепую и текучую чувственн ость без расчленения ее на отдельные и уже устойчивые моменты и без опоры на те или иные принципы, уже не столь слепые и не столь текучие. Удивительным образом Бэкон ищет эту устойчивость не в чем ином, как в тех самых "формах", которые проповедовал Арис тотель и даже еще Платон. Тут, однако, ради соблюдения исторической справедливости необходимо сказать, что Бэкону очень хочется поместить эти формы вещей в самих же вещах. Правда, это ему далеко не всегда удается, поскольку он сам же нередко говорит о бе сформенной материи и об оформлении ее только нематериальными формами. Но о том, что всякая материя для него обязательно оформлена, есть целое рассуждение, так что даже и Библия, оказывается, стоит на его стороне, поскольку в ней нигде не сказано, что бог создал материю, но зато сказано, что вначале он создал небо и Землю (см. 22, 2, 305 - 307). Платон восхваляется у Бэкона за то, что он понял значение форм, или идеи, как "истинных объектов науки", но он резко критикуется за абстрактное существование фор м, за то, что эти формы не помещены у Платона в самой же материи (см. 22, 1, 237).

Вообще необходимо сказать, что отношение Бэкона к Платону и Аристотелю весьма колеблется. То, что формы существуют у Бэкона не вне материи, ясно вытекает из только что приведенного рассуждения о Платоне. Однако в другом месте, понимая бесформенную матери ю Платона как публичную женщину, а формы материи как ее клиентов, он считает подобное понимание материи у Платона более правильным, чем у других философов (см. там же, 190). С одной стороны, перводвигатель Аристотеля относится Бэконом к разряду пустых сл ов, или к "идолам" слов, т.е. к тем словам, которые не указывают ровно ни на какой объективный предмет, поскольку они "проистекают из пустых и ложных теорий" (22, 2, 26). С другой стороны, однако, Бэкон говорит о "блестящей мудрости и добросовестности Ар истотеля" (22, 1, 115). Вообще в сочинениях Бэкона можно найти как глубокие порицания по адресу Платона (там же, 351) или Аристотеля (22, 1, 218; 311 - 312; 322; 347; 429. 2, 24; 29; 34; 53; 147; 281), так и одобрение Платона (22, 1, 258; 313; 321; 324; 352. 2, 132). Аристотеля (22, 1, 115; 120; 160; 161; 233; 235; 248; 292; 319; 326; 331; 350; 353; 405; 430 - 433. 2, 134; 145) и их обоих вместе (22, 1, 321). Иной раз порицания и похвалы высказываются в одном и том же месте (22, 1, 219; 244; 255; 273; 3 54; 408; 422 - 423; 426 - 427. 2, 60; 325; 332), а иной раз критика того и другого философа объединяется; иногда тут же выступают и другие античные философы (22, 1, 117; 120; 240 - 242. 2, 37; 41 - 42; 59; 285; 304 (в пользу Демокрита); 306; 474). Эта ве сьма развязная и самоуверенная критика античных философов сопровождается у Бэкона полным незнанием неоплатонизма, поскольку он ни разу не цитирует ни Плотина, ни Порфирия, ни Ямвлиха, а три места с упоминанием Прокла состоят из общих слов и конкретно ни о чем не говорят (22, 1, 120; 249. 2, 59).

Итак, с античной философией Бэкону совершенно не везет. Он ее плохо знает и путается в ее оценках. Зато одно убеждение трактуется у Бэкона весьма твердо и

уверенно: материя бесконечно разнообразна, и понять ее можно только при помощи учета функционирующи х в ней форм. Что же такое форма у Бэкона?

Учение о формах

Прежде всего, рассуждая, например, о теплоте, Бэкон просто отождествляет форму тепла и его "истинное определение" (см. 22, 2, 122). Поэтому задача метафизики, по Бэкону, заключается в сведении всего многообразия вещей к "простым формам" (см. 22, 1, 239 - 240). Без знания форм изучение материи несостоятельно. Открытие форм способствует распознанию "природ" или материальных качеств (см. 22, 2, 85). Изучение разных материй приводит к установлению постоянных форм "см. там же, 91, 92 и слл.). Поэтому только форма вещей и помогает разобраться в бесконечном разнообразии случайных проявлений этих вещей (см. там же, 140); "За открытием форм следует истинное созерцание и свободное действие" (там же, 84); "Таким образом, исследование форм, которые (по смыслу и по их закону) вечны и неподвижны, составляет метафизику, а исследование действующего начала и материи, скрытого процесса и скрытого схематизма (все это касается обычного хода природы, и не основных и вечных законов) составляет физику" (там же, 90 - 91). Ит ак, формы вещей, являясь определением, вскрывают их подлинный смысл, вечный и неподвижный, который можно исследовать не на путях физического изучения природы и ее причин, но на путях сверхприродной метафизики. Об этой метафизике Бэкон часто говорит в тон е весьма хвалебном, потому что физика у него изучает только фактически действующие причины, метафизика же - именно только формы и конечные (целевые) причины (см. 22, 1, 220 и слл.; 236 и слл.; 240 и слл. 2, 90. Ср. там же, 242).

Однако в своем анализе формы Бэкон идет гораздо дальше. Он пишет: "...если форма вещи есть сама вещь и вещь не отличается от формы иначе, чем явление отличается от сущего, или внешнее от внутреннего, или вещь по отношению к человеку от вещи по отношению ко Вселенной, то отсюда вообще следует, что никакую природу (физическое качество. - А.Л.) нельзя принимать за истинную форму, если форма не убавляется всегда, когда убавляется сама природа, и подобным же образом не увеличивается всегда, когда увеличивает ся сама природа" (22, 2, 104). В этом рассуждении необходимо находить следующие пять мыслей.

Во-первых, форма вещи отличается от самой вещи, как ее сущность отличается от ее явления. Во-вторых, сущность вещи и есть ее внутренний смысл, а сама вещь есть внешнее явление этого смысла. В-третьих, форма вещи соотносит эту вещь со Вселенной. Сама же в ещь расценивается только в отношении человека. В-четвертых, эти противоположности (сущность и явление, внутреннее и внешнее, вселенское соотношение и человеческая оценка) совпадают в одном и том же единстве и притом настолько, что форма вещи уже ничем не отличается от самой вещи. В-пятых, наконец, форма вещи хотя по своему смыслу и есть нечто неподвижное в отличие от самой вещи, тем не менее она отражает на себе все изменения вещи, и эти последние возможны только благодаря вечной изменчивости формы вещи (см. там же, 130; 142 - 143). Другими словами, форма вещи есть не только сущность вещи, но текучая сущность вещи, поскольку вещь эта постоянно "течет". Все это рассуждение Бэкона необходимым образом ставит эту теорию формы в контекст антично-средневеков ого аристотелизма, хотя имеются и отличия, о которых мы еще скажем. Для нас здесь пока важно то, что, как бы Бэкон ни оспаривал платоно-аристотелевское учение о формах, сам он, несомненно, стоит на почве именно этого антично-средневекового аристотелевско го платонизма, если не прямо неоплатонизма.

Далее, так понимаемая форма является еще и законом для своего вполне противоречивого проявления. Красный цвет находится и в розе, и в радуге, и в лучах опала или алмаза. Тем не менее, однако, это есть один и тот же красный цвет, или, точнее, одна и та же форма красного цвета, хотя проявление такой формы везде разное (см. там же, 114 - 115). При этом Бэкон употребляет чисто средневековый термин "actus purus", т.е. "чистый акт", или "чистое действие", где латинский термин есть несомненный перевод аристоте левского термина "energeia"[35 - 35 Последний русский перевод здесь не совсем точен (22, 2, 23): "Формы суть выдумки человеческой души, если только не называть формами эти законы действия". Судя по контексту, здесь имеются в виду не просто материальные действия, но именно "lex actus pur i", т.е. "закон чистого акта" ("чистого, значит, "нематериального" или "умствеиногом, если под "умом" поничать античносредневековое понятие аристотелевского объективного Ума). Такая же неточность допущена и в другом месте перевода (см. там же, 84), где э тот же

(закон чистого акта подменен просто законом материального действия.].

Само собой разумеется, что Бэкон, имея в виду такое учение о формах, никак не мог останавливаться на индукции через простое перечисление. В своих попытках дать точную форму индуктивного метода он никогда не забывал, что никакие единичные вещи и никакая и х механическая сумма не могут создать той общности, которой добивается всякая индукция. И в самом деле, если мы наблюдаем закон падения тела в данном месте, то какая гарантия, что этот закон соблюдается и во всех точках земного шара, и на Луне, и на всех планетах, и вообще на всех небесных светилах? Ясно, что, произведя несколько наблюдений, мы часто начинаем тут же видеть и ту общность, которая сама не дана в единичном явлении, но на которую сумма этих единичных явлений все же указывает. И вот это обст оятельство Бэкон как раз весьма хорошо понимает, что делает ему честь, поскольку сам он ровно ничего не допускает, кроме единичных вещей. Тут-то как раз и помогает ему принцип формы вещей, которая всегда есть та или иная общность. За такую индукцию при п омощи обобщенных форм Бэкон даже хвалит Платона, хотя его и не устраивает платоновская изоляция форм-идей от вещей (см. 22, 2, 64).

Обобщенный характер этих форм, по Бэкону, не всегда одинаков. Есть формы более простые и общие, и есть формы вторичные, более сложные (22, 1, 238). Так, например, количество есть "наиболее абстрактная и легче других отделимая от материи форма" (там же, 2 48). Сама форма не есть производящее начало, но это только потому, что и само производящее начало тоже предполагает свою собственную форму (см. 22, 2, 125), не говоря уже о том, что и вообще всякий "схематизм" тоже предполагает свою форму (см. там же, 21 6). Так или иначе, но без обобщенного действия форм все существующее рассыпалось бы в хаос. Материя стремится к хаосу, но сдерживается Амуром, который побеждает Пана (см. 22, 1, 197); этого Пана Бэкон по ложной этимологии понимает именно как "Все" (см. т ам же, 190 - 191).

В таком оформлении материи при помощи субстанциальных форм Бэкон не знает никакого удержу. Он прямо заявляет, что созданная богом материя бесформенна, а свою форму она получает от Логоса, с которым, согласно позднейшей античной традиции, Бэкон отождествл яет Гермеса (см. там же, 190 - 191). Божественная природа бесконечно выше человеческой, она творит мир из ничего и управляет всем его движением и всей материей (см. 22, 2, 270; 334 - 335). Получается, таким образом, что уже в самом боге имеются творящие формы-идеи (см. там же, 76). "Идеи божественного разума" - "знаки создателя на созданиях, запечатленные и определенные в материи посредством истинных и тончайших черт" (там же, 77). Мало того "вообще же только богу (подателю и творцу форм) или, может быт ь, ангелам и высшим гениям свойственно немедленно познавать формы в положительном суждении при первом же их созерцании" (там же, 113); этого не дано человеку, который приходит к идеям и формам после длинного ряда усилий, после всякого рода наблюдений и э ксперименто в. Не удивительно поэтому, что всю философию Бэкон делит на учение о боге, учение о природе и учение о человеке (см. 22, 1, 289). Против безбожия он даже не находит достаточно сильных и резких слов, считая, что только поверхностная наука удаля ет нас от бога, "глубины же философии обращают умы людей к религии. Ведь, когда ум человеческий созерцает рассеянные всюду вторичные причины, он порой может остановиться на них и не идти дальше; но, когда он охватил их цепь целиком, объединил и связал др уг с другом, он неизбежно воспаряет ввысь, к провидению и божеству" (22, 2, 386).

Такие термины, как "сущность" (essentia) или "бытие", "сущее" (ens), вообще занимают значительное место в текстах Бэкона. Он прямо говорит о "сущностных формах вещей" наряду с "признаками вещей" (см. 22, 1, 237); о "бытии" (ens) или "небытии" наряду с "п ривходящими качествами сущего" (здесь тоже термин "ens", причем говорится даже о "трансцендентности" такого рода качества) (см. там же, 213); о понимании "всего сущего в целом", которое содержит в себе все прошедшее, все настоящее и все будущее (см. 22, 2, 258); об "истинной форме" как о выводящей "природу из источника какой-либо сущности, которая пребывает во многом и, как говорят, более известна природе, чем сама форма" (там же, 85); о форме вещи как о "самой в максимальной степени вещи" (resipsissima) (там же, 104). Вполне неоплатонически звучит такая фраза у Бэкона: "Дело и цель человеческого знания в том, чтобы открывать форму данной природы, или истинное отличие (differentia vera), или производящую природу (natura naturans), или источник происхож дения (fons emanationis)..." (там же, 83). (К сожалению, в цитируемом у нас переводе не проставлены те латинские термины, которые мы в этой фразе употребили согласно латинскому подлиннику Бэкона, а без них неоплатонизм этой

фразы делается почти незаметны м.) Безусловное значение формы-идеи для вещи Бэкон трактует весьма часто и убедительно. Если существует форма, значит, существует и соответствующая ей природа (качество вещи), а если нет формы вещи, то нет и самой вещи. И если форма вещи сначала была, а потом ушла из вещи, то, значит, и вещь сначала была, а потом перестала быть. Точно так же и форма вещи возможна только при существовании самой вещи; а если нет вещи, то нет и формы вещи (см. там же, 85).

Таким образом, даже и без теории божества формы, о которых трактует Бэкон, весьма близки не только к платоновским идеям, не только к аристотелевским формам, но и к неоплатоническим идеям, из которых эманирует все сущее. Эти формы у Бэкона и определяют со бою смысл вещей; тут Бэкон говорит не только о формах как об истинных определениях вещей и как об их истинных отличиях, но это есть для него "сущности вещей", то "самейшее", что есть в самой вещи, самый "закон" ее существования, и притом закон "чистый", т.е. взятый вне своего вещественного воплощения. Это последняя и конечная, "целевым образом" "производящая природа".

Критика популярных интерпретаций Бэкона

Все приведенные нами выше материалы, по Бэкону, рисуют нам в конце концов весьма противоречивую картину. Не удивительно, что эта противоречивость всегда смущала исследователей Бэкона, и в погоне за ясностью понимания многие рисовали его философию весьма односторонне.

Во-первых, находились исследователи, которые основывались исключительно на весьма ярком у Бэкона оперировании чувственными вещами или на его индуктивном методе, для которого Бэкон, пожалуй, действительно является чуть ли не первым теоретиком в новой Евро пе. При таком подходе к Бэкону все его рассуждения о формах вещей и тем более о божестве как о форме всех форм приходилось считать у Бэкона совершенно несущественными, случайными и только какими-то поэтическими или мифологическими украшениями.

Во-вторых, те, кто хотел находить у Бэкона антично-средневековое учение (т.е. в основе платоническое) о формах, всегда могли опираться на множество соответствующих текстов из сочинений Бэкона, что и давало повод отстранять его чувственно-индуктивную теор ию на задний план. Получалось, что Бэкон ничего нового не создал, а только перефразировал платоновские, аристотелевские и неоплатонические теории тысячелетней давности.

В-третьих, в текстах Бэкона, несомненно, получали для себя некоторого рода основание и те, кто считал, что вся система Бэкона раздирается основным противоречием, поскольку и в неоплатоническом духе, и в духе новоевропейского индуктивизма у Бэкона можно н айти много достаточно ярких и убедительных рассуждений.

В-четвертых, наконец, было много и таких исследователей, которые, признавая основное противоречие системы Бэкона, считали его вполне естественным и исторически вполне необходимым ввиду переходности той эпохи, в которую Бэкон мыслил и писал.

Кажется, ни одна из этих интерпретаций Бэкона не может выдержать в настоящее время никакой критики ни в историческом смысле, ни в теоретическом. Если взять первую интерпретацию, то, конечно, для нее можно привести из сочинений Бэкона сколько угодно мест. Кое-кто в данном случае даже прямо приравнивал философию Бэкона к античному атомизму Демокрита и Эпикура. Действительно, Бэкон в одном месте пишет: "С неизбежной необходимостью, таким образом, человеческая мысль (если она желает быть последовательной) п риходит к атому, который есть истинно сущее, обладающее материей, формой, объемом, местом, сопротивляемостью, стремлением, движением и эманациями и который также при разрушении всех естественных тел остается непоколебимым и вечным" (22, 2, 335). После по добного заявления Бэкона, казалось бы, и говорить не о чем. Но прямое и буквальное использование этого заявления Бэкона является весьма некритическим. Ведь как бы ни понимать форму Бэкона, она у него ни в коем случае не есть одновременно и материя. Как ж е это атом объявляется содержащим одновременно и форму и материю и в то же самое время оказывается последней основой всякого бытия? Кроме того, у Бэкона имеется много таких мест, где атом понимается отнюдь не по Демокриту.

Сам атом, по Бэкону, вовсе не есть только минимальное тельце. Самое главное то,

что в глубине атома залегает некоторого рода извечное стремление, которым только и объясняются все эти необычные функции атома, в результате которых возникают все вещи, все и х движения и весь мир. Это стремление на своем мифологическом языке Бэкон называет Купидоном или Амуром и пишет: "Этот Амур, как мне кажется, есть стремление, или побуждение, первичной материи, или, чтобы яснее выразиться, естественное движение атома. Ве дь это та самая сила, первоначальная и единственная, которая создает и формирует из материи все сущее. Она вообще не имеет родителя, т.е. не имеет причины, ибо причина - это как бы родитель следствий, а у этой силы вообще не может быть в природе никакой причины (мы не говорим здесь о боге). Ведь нет ничего, что было бы раньше ее самой, следовательно, никакого производящего начала; нет ничего более близкого природе, следовательно, ни рода, ни формы. Поэтому, какова бы она ни была, она положительна и невы разима (surda). И даже если возможно познать способ ее существования (modus) и ее движение (processus), она тем не менее не может быть познана через причину, так как, являясь после бога причиной причин, она сама не имеет причины" (там же, 260 - 261). Это "амурное" учение об атомах можно понять только как полное ниспровержение Демокрита и Эпикура.

В другом месте Бэкон настолько выделяет атомы из всего существующего, что отрицает в них наличие каких бы то ни было реально-физических свойств, так что эта теория напоминает собою нечто вроде средневекового апофатического богословия. Но за всеми этими о трицаниями у Бэкона следует и утверждение весьма четких порождений атома, как в средние века за апофатическим богословием тут же следовало и катафатическое богословие. Критика Демокрита проводится у Бэкона не как-нибудь прикровенно, но вполне открыто и д аже резко (см. там же, 302 - 303). Но может быть, еще резче Бэкон критикует Демокрита за учение о случайном движении и комбинировании атомов и за игнорирование мирового разума, божества и провидения, исключающих всякий случай и единственно только и приго дных для объяснений всего происходящего в мире (см. 22, 1, 243).

Итак, сводить философию Бэкона только на изучение одних физических вещей - все равно, с использованием атомистики или без нее - невозможно, если придерживаться добросовестных методов историко-философской науки.

Вторая из указанных интерпретаций учения Бэкона, а именно сведение его на антично-средневековые учения о формах, тоже никуда не годится. Всякий, кто углублялся в изучение сочинений Бэкона, скажет, что учение о формах хотя и представлено у него на самых в ысоких ступенях философской теории, тем не менее является фактически как-то случайно выраженным, каким-то часто неожиданным и несистематическим привнесением, а иной раз даже просто связанным с его индуктивным методом как-то неотчетливо и малоубедительно. Неоплатонические элементы у Бэкона, безусловно, не отсутствуют. Но этот неоплатонизм Бэкона какой-то непрочный, слабо формулированный, захудалый и, можно сказать, даже провинциальный, как бы принадлежащий такому философу, который хорошенько не знает ни Платона, ни Аристотеля, ни неоплатоников, ни хотя бы Фому Аквинского. Едва ли можно говорить о неоплатонизме Бэкона всерьез.

Конечно, гораздо более основательна третья интерпретация Бэкона, а именно та, которая признает в нем и эмпирический индуктивизм, и элементы неоплатонизма, но оставляет то и другое в виде зияющего противоречия. Четвертая интерпретация из тех, которые мы у казали выше, пытается объяснить это противоречие, сделать его естественным в виду переходного характера эпохи Бэкона. Однако все основное в философии объяснять только переходными эпохами никак нельзя. Ведь, в сущности говоря, всякая эпоха есть переходная эпоха. Живший и погибший во времена Бэкона Джордано Бруно вовсе не имел таких противоречий, которыми отличается философия Бэкона, а ведь эпоха была та же самая. Здесь мы подходим к тому объяснению основного противоречия у Бэкона, которое, на наш взгляд, только и может оказаться для него существенным.

Нам представляется, что при оценке философии Бэкона не нужно акцентировать ни неоплатонизм, ни эмпирический индуктивизм. То и другое получает у Бэкона свой подлинный смысл только в связи с его учением о могуществе человека. Бесчисленные восхвалители и тр убадуры Бэкона слишком плохо и невразумительно расценивают его учение о могуществе человека. Бэкон мечтал не просто об индуктивном методе, не просто о человеческом прогрессе и не просто о могуществе человека, но о таком состоянии человека, когда он сумее т научно-техническими средствами создавать и преобразовывать всю природу наподобие бога. Ему мало было знать реальные свойства вещей. В каждой вещи он находил такую ее таинственную силу, знание

которой могло бы создавать эти вещи и превращать их одна в д ругую. Вот тут-то ему и понадобилось для упрочения своего индуктивного метода опираться еще и на какие-то глубочайшие основы вещей, на то, что он называл формами вещей, употребляя здесь антично-средневековый термин, но внося в него еще небывалый и уже со всем не античный, совсем не средневековый смысл. Бэкон пишет: "Дело и цель человеческого могущества в том, чтобы производить и сообщать данному телу новую природу или новые природы. Дело и цель человеческого знания в том, чтобы открывать форму данной при роды, или истинное отличие, или производящую природу, или источник происхождения (ибо таковы имеющиеся у нас слова, более всего приближающиеся к обозначению этой цели)" (22, 2, 83). И дальше Бэкон прямо говорит о превращении одних тел в другие и об откры тии "во всяком порождении и движении скрытого процесса, продолжающегося непрерывно от проявленного действующего начала и проявленной материи вплоть до данной формы..." (там же).

Бэкон недаром делит "практическую" часть науки о природе на механику и магию (см. 22, 1, 243). Под магией он понимает вовсе не старые волшебные операции, основанные на суеверии и невежестве; против такой магии он бранится (см. там же, 245 - 246. 2, 39; 5 0; 138). Та магия, которую он проповедует, есть не что иное, как умение воздействовать на материю путем знания ее скрытых и таинственных форм (см. 22, 1, 245), которое возникает в условиях точного эмпирического, чувственного и вполне индуктивного исследо вания реальных вещей нашего реального опыта. Таким образом, это научно-техническая магия, т.е. достижение чудес научно-техническим путем. Бэкон здесь и сам не понимал, о какой цивилизации он пророчествует. Именно он мечтал о том, как некоторого рода лучи будут проникать любую непроницаемую среду; о том, как самолеты будут двигаться со скоростью, превышающей скорость распространения звука; о том, как танковый бой будет развивать такую силу огня и производить такой шум, в сравнении с которыми самая больша я гроза в атмосфере покажется наивным ребячеством. Таким образом, Бэкон пророчествует о могуществе человека не только в XVII - XIX вв., как это думают восхвалители Бэкона, но и о XX - XXI вв. и еще о многих последующих веках человеческой цивилизации.

Точно так же Бэкон вовсе не против астрологии. Он против старой астрологии, суеверной и невежественной; но, согласно его учению, есть еще и "здравая" астрология, которая чисто научно и чисто технически будет изучать воздействие неба на земную атмосферу, на людей и на всю природу, вполне точно предсказывая и все явления природы, и все события в личной и общественной жизни человека (см. там же, 221 - 231).

Из всего этого можно заключить, насколько убого и сентиментально поступают обычные трубадуры Бэкона, находящие в его философии только теорию индуктивного метода в науке. Правда, об этой индукции он тошнотворно долбит на протяжении десятков и сотен страни ц. Но если эту индукцию Бэкона рассматривать только в рамках обычного индуктивного метода в науке, то можно лишь поражаться убожеством достигаемых на этом пути результатов. Затратив около тридцати страниц на определение тепла индуктивным методом, Бэкон д ает такую сводку своего исследования, считая ее к тому же краткой, хотя она очень длинна и бессодержательна: "...тепло есть движение распространения, затрудненное и происходящее в малых частях. Но это распространение особого вида: распространяясь вокруг себя, оно, однако, отклоняется несколько вверх. Деятельность частей также особого вида: она не медленная, а возбужденная и обладает некоторой стремительностью. То же самое и в отношении к действию. Здесь определение таково: если ты сможешь вызвать в како м-либо природном теле движение распространения или расширения, обуздать это движение и направить его в себя само таким образом, чтобы расширение не происходило равномерно, но поочередно, то допускаясь, то подавляясь, то ты, без сомнения, произведешь тепл о" (22, 2, 122 - 123).

Более вздорное и более бессодержательное определение тепла даже трудно себе представить. Тепло оказывается здесь не чем иным, как распространением частиц. А в каком же природном явлении нет распространения частиц? Дальше говорится о каком-то затруднении в движении малых частиц, о каком-то отклонении его вверх, о каком-то его поочередном расширении и сжатии. Все это, конечно, вовсе не есть определение тепла, и бэконовская индукция здесь мало чему помогает. Индукция тут совершенно ни при чем. Индукция ему нужна для того, чтобы творить чудеса, и притом творить их научно-технически. Тут одинаково важны и индукция, и все эти таинственные "формы" вещей. Бэкон - проповедник магии и астрологии. Заметим также, что он - проповедник и алхимии и тоже не прочь прев ращать любые металлы

в золото (см. 22, 1, 116). Но смеяться над этим нечего. Ведь современная нам химия тоже вполне близка к превращению одних элементов в другие. Индуктивный метод Бэкона и его учение о формах - пророчество той цивилизации, которая самом у Бэкону и не снилась, а для нас это пророчество выглядит даже страшно.

Отсюда видно, наконец, и то, в какой мере Бэкон является деятелем Ренессанса и как далеко он выходит за его пределы. Покамест он говорит о могуществе человека в самой общей форме, он, конечно, возрожденец. И покамест он привлекает неоплатонические "формы " и "эманации", он тоже еще возрожденец, как и в своих восторгах перед теми информациями, которые несет с собою яркая человеческая чувственность. Но когда это могущество человека доходит до творения чудес научно-техническими средствами, здесь уже не Возр ождение, но развал этого Возрождения и пророчество о таких типах цивилизации, которые никакому Возрождению еще не были понятны. Возрождению были понятны те "чудеса" астрологии, алхимии и вообще магии, которые Бэкон считает основанными на суеверии и невеж естве. Но творение чудес научно-техническими средствами - это не возрожденческая идея.

Общие контуры вытекающей отсюда эстетики ясны сами собою. Но нам нет нужды формулировать эту эстетику путем анализа теоретических рассуждений об индукции. Сам Бэкон облегчил нам эту задачу путем своего особого, и притом чисто символического, толкования м ифологии. Бэкон очень часто берет античные мифы и начинает их интерпретировать с использованием всех своих индуктивных наблюдений. Получается своего рода индуктивно-символическая эстетика. Но поскольку Бэкон придает ей огромное значение, необходимо сказа ть об этом специально.

Индуктивно-символическая эстетика на основе мифологии

Своей индуктивно-символической эстетике Бэкон посвящает целые трактаты. Один из этих трактатов, именно "О мудрости древних" (1609), начинается с довольно подробного предисловия (22, 2, 228 - 232). Здесь Бэкон совершенно правильно говорит о тайном смысле каждого мифа и о том, что мифы нельзя сводить только на одно развлечение и забавную сюжетность. Мифы эти создавались в течение многих веков, и потому в них возможны противоречия. Стремясь извлечь из древних мифов их философскую сущность, он считает антич ные мифы своего рода аллегориями. Однако, с нашей современной точки зрения, метод Бэкона едва ли сводится только к одной аллегоризации. Ведь аллегория всегда есть указание на какой-нибудь другой предмет, не обрисованный в самой аллегории, так что отвлече нная истина мифа с аллегорической точки зрения могла бы быть представлена при помощи любого другого сюжета. В аллегории сюжетная сторона вовсе не имеет самостоятельного значения, а является только одним из бесчисленных примеров функционирования той отвле ченной истины, на которую она указывает. Однако богов и демонов античной мифологии, о которых говорит Бэкон, вовсе нельзя понимать как обыкновенных людей, и притом в сфере самого обыкновенного быта. Эти мифологические фигуры уже по своему сюжету являются обрисовкой космического процесса в целом. Поэтому обобщенная философская мысль, которая извлекается Бэконом из этих мифов, вовсе не есть что-нибудь иное, на что миф указывал бы только со стороны. Эти философские идеи и эти мифы одинаково являются космич ескими, т.е. говорят о космосе, о его происхождении, о его структуре и происходящих в нем процессах. Поэтому под пером Бэкона все эти мифы хотя и трактуются философски, все же вовсе не указывают на что-нибудь иное, а указывают только на самих же себя, да ются в философском, но в то же самое время вполне адекватном виде. Однако в таком случае уже не стоит сводить все эти мифы только на басни Лафонтена или Крылова, а нужно понимать их символически, не аллегорически, но именно символически. А так как филосо фские идеи, извлекаемые Бэконом из античных мифов, вполне соответствуют его индуктивно-эмпирическим наблюдениям и античные мифы являются художественными произведениями, то мы не ошибемся, если назовем эту бэконовскую разработку античной мифологии именно индуктивно-символической эстетикой. Приведем несколько примеров.

Бэкон в своих сочинениях часто говорит о задачах философии. Но кажется, лучше всего об этом сказано у него в толковании античного мифа об Орфее. Бэкон так и пишет, что миф об Орфее "дает образ универсальной философии" (22, 2, 252). Тут весьма характерно, что, с точки зрения Бэкона, философия вовсе не сводится только на рассудочное построение, но должна творить чудеса и ошеломлять все живое и неживое своими методами. "...Личность Орфея, человека удивительного, поистине божественного, владеющего любой гар монией, умевшего сладостными мелодиями волновать и увлекать всех и вся, очень легко может быть использована

как изображение философии" (там же, 252). Желая вернуть к жизни свою умершую супругу, он своим сладостным пением и игрой очаровывает подземных бог ов, которые под его воздействием разрешают ей вернуться на поверхность земли. После гибели своей супруги "Орфей в отчаянии, возненавидя женщин удалился в пустынные места и там такими же сладостными звуками лиры и пением сначала привлек к себе всех зверей ; а те, утратив свою природу, свою дикую свирепость, неподвластные больше побуждениям похоти и ярости, не заботясь, как удовлетворить голод или как выследить свою добычу, стояли вокруг него, как в театре, добродушные и кроткие, лишь жадно вслушиваясь в з вуки его лиры" (там же, 252 - 253). Именно так Бэкон понимает "искусное управление природой". А в том, что Орфей был растерзан неистовыми вакханками, Бэкон видит символ низших общественно-исторических сил, не терпящих торжества высшей философии.

После установления того, в чем заключается сущность философии у Бэкона, перейдем теперь к тому, как на основании мифов Бэкон понимает все существующее, и прежде всего материю.

Оказывается, материя - это Протей, старец в пещере и пастух у Нептуна (Посейдона), бога моря, знающий все прошлое, все настоящее и все будущее. Кроме того, от него нельзя добиться помощи ни в каком деле потому что он все время превращается то в огонь, то в воду, то в зверей, когда его пытаются связать для получения от него предсказаний. Материя тоже обладает своими собственными законами, которые никак нельзя насиловать, и она ускользает от каждого, кто хотел бы воспользоваться ею для своих эгоистических целей: "...если какой-нибудь опытный служитель природы применит насилие к материи и начнет мучить и терзать ее, будто он поставил своей целью уничтожить ее, то материя в свою очередь... оказавшись в столь затруднительном положении, претерпевает удивител ьные превращения, принимает различные образы, переходя от одного изменения к другому, до тех пор, пока не совершит весь круговорот и не возвратится в прежнее состояние, если только продолжает испытывать воздействие этой силы" (там же, 257 - 258).

Для понимания материи и природы в целом Бэкон считает очень важным и тот момент, что Протей знает все прошедшее, настоящее и будущее. По-видимому, Бэкон хочет подчеркнуть, что именно при таком условии человек может уклониться от насилия над законами мате рии. "Ведь для того, чтобы познать претерпевания и процессы материи, необходимо понимание в целом всего сущего - и того, что было, и того, что есть, и того, что будет, хотя бы знание это и не распространялось на отдельные частности" (там же, 258).

Теперь посмотрим, из чего состоит материя. Для ответа на этот вопрос Бэкон привлекает античный образ Эроса, которого он называет латинскими именами Амур или Купидон. Бэкону известна та древнейшая форма мифа об Амуре когда он трактуется среди вообще первы х потенций бытия наряду с Хаосом. Это темное влечение, охватывающее весь мир, поддерживающее его как целое и тем самым уже не могущее превратиться в хаотический беспорядок. "Этот Амур, как мне кажется, есть стремление, или побуждение, первичной материи, или, чтобы яснее выразиться, естественное движение атома. Ведь это та самая сила, первоначальная и единственная, которая создает и формирует из материи все сущее" (там же, 261). Ясно, что такой Амур уже не имеет никакого родителя, так как он сам является родителем всего сущего. И в этом своем виде он даже выше охвата его человеческим мышлением. Бэкон здесь спешит оговориться, что он вовсе не против христианского учения о боге, и, рисуя и толкуя такие мифологические фигуры, как Амур, он протестует только против прямых и некритических ссылок на бога и стоит за постепенное и методическое исследование, которое хотя и должно в конце концов привести к богу, но все-таки должно быть проводимо во всех своих подробностях и вполне критически.

С этой точки зрения Демокрит, по Бэкону, в своем учении об атомах создал теорию, которая "слишком узка и неприменима ко многим случаям" (22, 2, 262), поскольку атомы вовсе не движутся только к центру мира или только от центра мира. Их движение гораздо бо лее сложное. Так что и самый атом Бэкон называет Купидоном. Эпикур, по Бэкону, и совсем никуда не годится. "Мнение же Эпикура об отклонении атома и произвольном движении - это чистейшие пустяки, оно свидетельствует о незнании предмета" (там же). Вспомина я античный миф о порождении Ночью Мирового яйца, из которого в дальнейшем появляется Амур, Бэкон прямо утверждает: "Слишком верно (больше, чем нам хотелось бы), что этот Купидон окутан ночью" (там же).

Привлекает Бэкон также и позднейшее античное представление об Амуре как о "вечном крохотном младенце", обнаженном и стреляющем на расстоянии; то, что он вечно крохотный, указывает, по Бэкону, на то, что атом вечно остается атомом. Обнаженность - это изна чальная простота, а стрельба - это действие атома на расстоянии. Сюда Бэкон присоединяет еще слепоту Амура, под которой он понимает лишенное разума случайное стремление атома, получающее свой смысл в мироздании только благодаря божественному провидению (см. там же).

В истолковании античного Урана Бэкон весьма произвольно комбинирует разные мифологические мотивы, да и эти мотивы не всегда соответствуют тому, что мы фактически находим в античной мифологии. Однако, минуя отдельные детали, которые потребовали бы от нас специального историко-мифологического разыскания, все-таки можно сказать, что Уран, или Небо, древние действительно представляли себе как источник всякого бытия и что путем его оскопления его хаотическая мощь была превращена в более раздельное целое, кот орое в дальнейшем стало еще более разумным и устойчивым после воцарения Юпитера (Зевса). При Юпитере мир тоже сначала потрясался беспорядочными войнами, которые он вел с титанами и гигантами. И только после всех этих мировых катастроф установился целесоо бразный порядок нынешнего состояния мира. За такое истолкование Бэконом мифа об Уране и Юпитере его, пожалуй, стоит похвалить, поскольку видимый нами космос таит под собою разного рода хаотические катастрофы и, возможно, будет подвергаться им еще и в дал ьнейшем. Конечно, такое миропредставление опять-таки нисколько не мешает Бэкону признавать, что "и материя, и строение мира, на самом деле, суть творения создателя" (там же, 256). Поэтому мифы об Уране, Сатурне, Юпитере, титанах, гигантах являются для Бэ кона, как он сам говорит, в конце концов только пророчеством правильной теологической космогонии.

Природе в целом посвящено у Бэкона истолкование мифа о Пане. Так как Пан значит Все (тут у Бэкона неправильная этимология), то вполне правильным оказывается миф о происхождении Пана от Меркурия, под которым Бэкон понимает позднегреческую версию о Гермесе как о Логосе. Получается, следовательно, что все бытие в целом создано и организовано по слову божию. Вторую версию происхождения Пана, очень редкую и очень позднюю, а именно о происхождении Пана от беспорядочного брака женихов Пенелопы с Пенелопой, Бэк он отвергает как неверную и в историческом отношении. поскольку Пенелопа и Одиссей относятся к более позднему времени, чем появление Пана, и в теоретическом отношении, поскольку из одних семян как таковых, т.е. из одних внеразумных атомов, ничего вообще не могло появиться. Третью версию, а именно о происхождении Пана от Юпитера и Дерзости, Бэкон считает вероятной, поскольку практически жизнь человека произошла не только от бога, но и от греха.

То, что рога Пана касаются неба, имеет для Бэкона определенный смысл, поскольку от единичного мы восходим к общему, а от общего к еще более общим идеям, которые обладают уже божественным характером. То. что тело Пана снабжено волосами, указывает, по Бэко ну, на наличие лучей. исходящих от вещей (так как они видимы). Борода же Пана говорит в этом смысле уже о лучах от небесных тел. То, что верхняя часть тела у Пана человеческая, указывает на его небесное происхождение и, в частности, на правильное движени е неба и на зависимость от этого движения всего того, что происходит на земле. Тогда для Бэкона ясно и то, что нижняя часть тела у Пана, звериная, свидетельствует о наличии низших и несовершенных сфер в мире. Даже козлиные элементы в образе Пана тоже явл яются, по Бэкону, "тонкой аллегорией", потому что козы взбираются на высокие горы и бесстрашно чувствуют себя над пропастью. Таковы, например, облака, тоже повисающие в воздухе над пропастью. Свирель в одной руке у Пана - мировая гармония, а посох в друг ой руке - власть над миром Наконец, если фигура Пана увенчивается пятнистой шкурой леопарда, которую он несет на своих плечах, то это тоже указывает на очень важное обстоятельство, а именно на огромное разнообразие вещей и явлений в мире. Таким образом, символическое истолкование внешнего вида Пана дает возможность Бэкону судить о Вселенной как о создании по слову божию, как о всеобщей пронизанности смысловыми лучами, как о восхождении от высшего к низшему и как о всеобщей властной гармонии.

В дальнейшем Бэкон подвергает своей символической интерпретации также еще и занятия Пана, его поведение и отдельные моменты его биографии. Здесь тоже достаточно весьма интересного материала, но его разбор потребовал бы от нас слишком много времени (см. 2 2, 2, 239 - 246).

Мы не будем подробно рассказывать о многих других античных мифах, которые Бэкон

подвергает своему аллегорическому истолкованию. Кроме того, передача античных мифов у Бэкона отличается большим произволом, привнесением в эти мифы совсем несвойственных им м отивов и большими натяжками в их интерпретации. Но дело, конечно, не в этом, поскольку здесь вовсе не идет речь о правильном использовании античных источников. Здесь важен общий символический метод, который может применяться к любым мифологическим фигура м и к любой их комбинации.

Из многих других мифов, не имеющих прямого космологического значения, мы бы коснулись, например, мифа о Прометее. Несмотря на самое невероятное нагромождение мифологических мотивов, которые невозможно вычитать в античных источниках, уже заранее ясно, как ую значительную идею Бэкон извлекает из этого мифа, из таких его черт, как похищение огня, реакция людей на получение ими огня, как поведение Юпитера, прикование Прометея к скале и освобождение его Геркулесом (см. там же, 276 - 286). На примере мифа о Де дале видно, насколько глубоко Бэкон понимал совмещение таланта и преступности в художнике. Именно такое значение Бэкон придает мифу о Дедале (см. там же, 265 - 267). Мифами об Икаре, а также о Сцилле и Харбине Бэкон иллюстрирует собственное учение о золо той середине. Чтобы не погибнуть так, как погиб Икар, не нужно поддаваться ни "порывам увлечения", ни "малодушной слабости". Сцилла для Бэкона - "скала расчленений", Харибда же - "пропасть обобщений" (см. там же, 286 - 287). Прозерпина - это эфирный дух, попавший в подземное заключение (см. там же, 290 - 293). Некоторые толкования Бэкона вовсе не отличаются той обобщительной силой, которой обладают интерпретируемые им мифы. Так, вступление Юпитера в брак с Метидой ("совет", "разум"), проглатывание этой супруги и порождение им Афины Паллады из своей головы можно было бы толковать гораздо шире и глубже, чем то общественно-политическое толкование, которым пользуется Бэкон (см. там же, 293). Миф о Тифоне тоже толкуется у Бэкона как политическая аллегория (см. там же, 234 - 235), в то время как миф этот говорит об одной из космических катастроф, предшествовавших царству Юпитера. То же касается и мифов о Киклопах (см. там же, 236) или о Стиксе (см. там же, 238 - 239). Убиение Пер-сеем Медузы, по Бэкону, - э то учение о трех способах ведения войны (см. там же, 246 - 249), каковое толкование, конечно, является слишком узким. Толкование же Бэконом мифа о Девкалионе и Пирре как указания на постоянный процесс возрождения природы из нее же самой (бросание Девкали оном и Пиррой камней за спину для произведения потомства) является, наоборот, слишком широким.

В нашу задачу, повторяем, не может входить обсуждение правильности приведения античных мифов у Бэкона с точки зрения их подлинных античных источников, равно как и само истолкование этих мифов по содержанию. Для нас важно только то, что античный миф тракт уется у Бэкона с научно-познавательной точки зрения и что картина мира, возникающая в результате его мифологических интерпретаций, довольно близко напоминает собою обще-возрожденческую картину мира. Тут, однако, необходимо учитывать два обстоятельства. В о-первых, мир основных форм и идей, по которым существует природа и история, отмечен у Бэкона сниженным и как бы захудалым характером, что говорит уже не просто о Возрождении, но скорее об упадке Возрождения. Во-вторых, несмотря на свое постоянное пристр астие к индуктивно-эмпирическим методам, Бэкон во многом рисует картину мира так, что она отвечает и его индуктивно-эмпирическим тенденциям, и его мифологической символике. Это обстоятельство тоже сближает Бэкона с основной тенденцией Ренессанса, хотя и на этот раз Ренессанс оказывается у Бэкона на путях некоторого разложения. Поскольку индуктивно-эмпирическая картина мира у Бэкона совпадала с идейно-познавательной стороной античной мифологии, постольку это было еще Ренессансом. Но сама индуктивная мето дика Бэкона настолько была лишена всякого символизма и всякой мифологической значимости, что все подобного рода мотивы в его мифологических интерпретациях, конечно, свидетельствовали уже о падении Ренессанса и о зарождении новых, совсем не возрожденчески х методов мысли и художественного творчества. Так или иначе, но предложенная у нас выше квалификация эстетики Бэкона как индуктивно-символической после рассмотрения методов аллегоризации у Бэкона может, несомненно, только подтвердиться[36 - 36 В неоконченном трактате "О началах и истоках в соответствии с мифами о Купидоне и о Небе..." (22, 2, 298 - 345) "первая материя" трактуется не в том бесформенном виде, как это выходило у Платона и Аристотеля, но так, как у древнейших натурфилософов, и трактуется как Купидон почти в тех же самых выражениях, что и в трактате "О мудрости древних".].

БОЛЕЕ ОСТРЫЕ ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ МОДИФИКАЦИЙ ВОЗРОЖДЕНИЯ НА СЕВЕРЕ

Собственно говоря, уже явления, рассмотренные нами в предыдущем разделе, могут расцениваться в значительной степени как самоотрицание Ренессанса. Ведь в них намечаются столь разные элементы, которые грозят уничтожить весь Ренессанс, но они пока еще недос таточно сильны, чтобы этого достигнуть. Они, самое большее, способны только внести в него резкое самопротиворечие. Однако XVI век, особенно на Севере, полон явлений совсем другого характера. Эти явления представляют собою каждый раз настолько развитые эл ементы Ренессанса, что они становятся уже значительнее породившей их возрожденческой почвы. Их в полном смысле слова нужно назвать уже самоотрицанием Ренессанса, поскольку эти элементы, перекрывающие своей силой его самого, все же являются не чем иным, к ак явлением все того же Ренессанса. Тут глубочайшая и острейшая диалектика исторического процесса: все явления, которые мы сейчас будем рассматривать, настолько значительны и самостоятельны, что уже как будто отпадает и самая необходимость рассматривать их как элементы Ренессанса; и тем не менее все же это есть не что иное, как тот или иной элемент Ренессанса, однако гипертрофированный до полного затмения того, что мы выше называли Высоким Ренессансом. Все это является не чем иным, как опять-таки извест ного рода модифицированным Ренессансом.

Не нужно удивляться тому, что фактов самоотрицания Ренессанса было очень много. Ведь в истории культуры очень часто бывают такие эпохи разложения, которые гораздо богаче и продолжительнее классических эпох и еще никем не понимаются в свое время как то, ч то мы в античном мире называем эпохой классики, - это только ведь VI - IV вв. до н.э. А если говорить о классике в узком смысле слова, т.е. о времени между греко-персидскими войнами и Пелопоннесской войной, то вся эта классика займет каких-нибудь два или три десятилетия. В сравнении с этим то, что мы называем эллинизмом, т.е. разложением греческой классики, занимает огромный промежуток времени с IV в. до н.э. и кончая V в. н.э., примерно падением Западно-Римской империи. Таким образом, эллинизм существо вал по крайней мере 900 лет. Это делает совершенно несравнимыми количество памятников или деятелей разного рода в эпоху классики и количество тех же деятелей культуры в эпоху эллинизма. И тем не менее эллинизм все же есть в своей последней основе не что иное, как постепенное разложение греческой классики. Таких примеров можно было бы привести много.

Поэтому не стоит удивляться обилию и значительности тех культурных явлений, которые мы сейчас считаем необходимым называть периодом общевозрожденческого самоотрицания.

Глава первая. ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Готическая эстетика - теория аффективного взлета личности с превращением уравновешенного и устойчиво организованного камня в невесомую духовность умозрительных вертикалей

Теперь уже никто не сомневается в том, что готика вовсе не есть чисто немецкое создание и что она зародилась не в Германии, но во Франции, и притом еще в XII в. Для исследователей истории культуры в этом нет ровно ничего странного и неожиданного. Ведь эт о же век крестовых походов, изощренного рыцарства, трубадуров и прогрессирующих куртуазных утончений. А когда мы рассматривали философов периода расцвета так называемой схоластики, т.е. XIII в., то мы, во-первых, определяли эту "схоластику" как неоплатон изм, аристотелистски осложненный. А во-вторых, этих философов мы прямо называли философами периода готики. Готический стиль появился во Франции во второй половине XII в., и в этой своей форме может быть назван ранней готикой. То, что мы находим в Германи и в XIII в., есть смешение нового готического и старого романского стилей. В XV в. готика достигает в Германии действительно своего наивысшего развития, когда ее четкие формы уже превращаются в чрезвычайно изощренные и, прямо сказать, "нервозные" приемы, которые кажутся многим историкам искусства падением строгой готики.

Но если таковы хронологические данные, характеризующие готику, то как же можно считать готику самоотрицанием Ренессанса? По этому поводу мы должны напомнить, что в анализе Ренессанса мы придерживаемся не столько хронологических данных, сколько логической последовательности основных этапов культурного развития. Да, готика зародилась раньше Ренессанса. И тем не менее Ренессанс вырастал на почве цельного персонализма, т.е. на почве преклонения перед личностно-материальным бытием; что касается готики, то он а вырастала только на одном элементе цельной возрожденческой личности - на аффективном стремлении личности ввысь. Ренессанс

тоже знал стремление человеческой личности ввысь. Недаром же он использовал для своего оформления принципы антично-средневекового неоплатонизма. Но это возрожденческое стремление ввысь уравновешивалось распространением личности вширь, утверждением ее в виде ясной, выпуклой, симметричной и гармонической телесности. Поэтому хотя готика зародилась и раньше Ренессанса, тем не менее в л огическом смысле она есть только подчиненный момент Ренессанса, настолько гипертрофированный, что цельная, ясная, гармоничная и устойчивая телесность, или материализованная телесность личности, в Ренессансе уже потеряла для готики свой смысл и превратила сь в нецельную, малогармоничную и вечно рвущуюся вперед бестелесность.

Что касается искусствоведческого анализа готического стиля, то он достаточно проводился в науке, чтобы мы стали его здесь воспроизводить заново. Довольно взять уже самые элементарные изложения истории искусства, в которых обращается внимание на художеств енный стиль, чтобы без труда проследить, как огромная и высокая стена, этот основной элемент романского стиля, постепенно начинает перекрываться разными приемами, единственная цель которых - уничтожить твердыню стены, сделать из нее легкую и ажурную конс трукцию, лишить телесности и превратить твердыню в легкую и невесомую бестелесность, неизменно рвущуюся ввысь. Вертикализм готики в сравнении с горизонтализмом Ренессанса прослеживается весьма ощутительно на сотнях памятников в своем неизменном наращиван ии и в своем постепенном и весьма упорном уходе ввысь. Такой стиль готики содержит в себе, конечно, множество разных сторон - технических и тектонических, чередование вертикальных стремлений и горизонтально устойчивой телесности, религиозных, эстетически х, психологических, социологических и вообще исторических сторон и подходов. Нас интересует сейчас конечно, только историко-эстетическая сторона. В этом смысле нам кажется наиболее подходящим исследование В.Воррингера "Проблема формы готики". Не нужно см ущаться тем, что работа В.Воррингера вышла 50 лет назад. Тут важна пригодность работы для истории эстетики. Поскольку пишущий эти строки не является искусствоведом по своей специальности, он по необходимости должен базироваться на каких-нибудь искусствов едческих авторитетах. В.Воррингер является для нас незаменимым источником.

Анализ готики у В.Воррингера

По мнению В.Воррингера, классический идеал искусства и классическая эстетика неприложимы к готическому искусству. С точки зрения классики готика кажется несовершенной или даже ущербной, тогда как она была в действительности столь же полным выражением худ ожественной воли, как и классика, но только эта "художественная воля" была иной. "В качестве аксиомы для искусствоведения, - пишет В.Воррингер, - должно служить признание того, что люди всегда могли сделать все, что хотели, и что они не могли сделать лиш ь того, что не лежало в направлении их воли" (см. 205, 28).

Считая основой готической "воли к форме" "геометрический стиль", "линейную" фантазию (см. там же, 28; 40), В.Воррингер видит в готике стремление к постижению действительности часто в ущерб и вопреки естественности: "Этой остротой схватывания действительн ости нордическое искусство отличается от классического, которое, избегая произвола действительности, вполне основывается на естественном и его скрытой закономерности" (там же, 41). "Готическая душа... утратила невинность незнания, но не смогла достичь ни великодушного восточного отказа от познания, ни счастья познания классического человека, и поэтому, лишенная всякого ясного природного удовлетворения, она может изживать себя лишь в удовлетворении судорожном, неестественном. Лишь это могучее восхождение позволяет ей вырваться в те сферы ощущения, где она, наконец, теряет чувство своей внутренней дисгармонии, где она находит избавление от своего беспокойного, неясного отношения к образу мира. Страдая от действительного, не находя выхода к естественному, она стремится к миру сверхдействительному, сверхчувственному. Ей нужно упоенное буйство ощущения, чтобы подняться над самою собой. Лишь в опьянении восторга она находит созерцание вечности. Эта возвышенная истерия прежде всего характерна для феномена го тики" (там же, 50).

"Тенденции греческой архитектуры к чувственной наглядности противостоит тенденция готической архитектуры к одухотворению... Греческий архитектор подходит к своему материалу, камню, с известной чувственностью, он заставляет поэтому говорить материю как та ковую. Напротив, готический архитектор подходит к камню с волей к чисто духовному выражению, т.е. с конструктивными намерениями,

художественный замысел которых не зависит от камня и для которых камень представляет лишь внешнее и бесправное средство осуще ствления" (там же, 69). "Готическую архитектуру можно было бы назвать беспредметным конструктивным рвением, поскольку она не имеет никакого прямого объекта, не служит никакой прямой практической цели, а служит только воле к художественному выражению. И м ы знаем цель этой готической выразительной воли: желание возвыситься к внечувственной, механической подвижности высшей степени. Схоластика... это явление, параллельное готической архитектуре... верно отражает готическую волю к выражению. Здесь - та же не померная конструктивная изощренность без непосредственного объекта, т.е. без цели познания, - ибо познание уже утвердилось в откровенной истине церкви и догматов, - та же непомерная конструктивная изощренность, которая не служит иной цели, кроме создания непрерывно возрастающей бесконечной подвижности, когда дух теряется как бы в упоении восторга. И там и здесь то же логическое безумие, то же методическое безумие, то же самое использование рационализма для иррациональных целей" (там же, 70).

Готика, по мысли В.Воррингера, в собственном смысле возникла как слияние нордических и романских элементов во Франции. "Романский энтузиазм, способный достигать высшего напряжения, не теряя своей ясности, находит ясную формулировку для неясной нордическо й воли, иными словами, создает готическую систему" (там же, 96). И хотя в своем чистом виде готика есть культура германского севера, "можно сказать... что готика не связана непосредственно ни с какими национальными условиями, но была наднациональным исто рическим явлением и характеризовала именно то высокое средневековье, когда национальные различия, были спаяны в жарком сознании религиозного и церковного единства, которым охватывалось все европейское человечество" (там же, 97).

"Ярчайшим и универсальнейшим представителем средневекового мироощущения является готический собор. Мистика и схоластика, эти две великие силы средневековой жизни, выступающие обычно как непримиримые противоречия, внутренне соединены здесь, непосредственн о вырастают одна из другой. Как внутренность собора вся мистична, так его внешнее строение целиком схоластично. Объединяет их все тот же трансцендентализм движения, один и тот же трансцендентализм, который лишь пользуется различными выразительными средст вами: в одном случае органически-чувственными, в другом отвлеченно-механическими. Мистика внутреннего пространства есть лишь обратившаяся внутрь, введенная в органически-чувственную сферу схоластика".

Односторонне образованный классик, продолжает В.Воррингер, может увидеть во всей этой "каменной схоластике" (выражение Готфрида Землера) лишь методическое безумие. "Однако тот, кто понял готическую волю к форме, кто проследил ее от хаотической неразберих и ранней орнаментики до этого художественного хаоса каменного развертывания силы, у того перед величием этого выражения классические нормы рассыпаются в руках, и он начинает смутно догадываться о мощном, раздираемом крайностями и потому способном к сверх ъестественному напряжению сил мире средневекового ощущения. И пока он находится под могучим впечатлением этой возвышенной истерии, он почти склонен с пристрастием отнестись к ренессансному процессу оздоровления, который охладил взвинченную готическую жиз нь ощущения до нормальной - можно даже сказать, до мещански-буржуазной температуры и на место патетического величия поставил идеал красоты и проясненного покоя", (205, 112).

В этом цитированном нами труде В.Воррингера имеется очень много преувеличений, которые едва ли можно считать оправданными при нашем современном состоянии науки. Однако во всех этих преувеличениях часто выражается какая-нибудь весьма важная черта готики, которую отнюдь не везде можно найти у других искусствоведов.

То, что известного рода аффективность готики противопоставляется у Воррингера классической ясности, с этим спорить невозможно. Однако имеются по крайней мере четыре обстоятельства, которые необходимо учитывать, если мы станем извлекать из книги В.Ворринг ера что-либо для нас положительное.

Четыре более детальных пункта

Во-первых, употребляя такие термины, как "истерия", "буйство", "безумие", В.Воррингер чересчур преувеличивает аффективность готики и совсем уже лишает ее рациональных моментов. С этим никак нельзя согласиться. Даже самые ходячие

учебники по истории искус ства рисуют в настоящее время вполне рациональные очертания готического стиля, вполне научно и естественным образом констатируют постепенный переход от горизонтальности доготического мышления к тому, что можно назвать вертикализмом готики. Даже и в учебн иках (если они, конечно, достаточно хорошего качества) подробнейшим образом изображается период медленного перехода романского стиля, весьма тщательно и методически шедшего в свое время от горизонтальных форм к вертикальным. Поэтому для противопоставлени я готики и Ренессанса достаточно указать только на то, что в готике действительно преобладает некоторого рода аффективность, да и то аффективность эта обычно рисуется не как чистый вертикализм, но как методическое пересечение вертикальных форм с горизонт альными остановками. Правда, огромное преувеличение высших взлетов в готике не помешало В.Воррингеру произвести весьма внушительное и, мы бы сказали, в значительной мере правильное сопоставление готики с тем, что обычно определяется малопонятным термином "схоластика".

Во-вторых, рассмотренные у нас выше деятели периода расцвета готики, как раз XIII в., удивительным образом совмещали весьма выразительный и вполне мистический опыт христианского откровения и вероучения с небывалой по своей силе и по своему напору логичес кой страстью все расчленять, всему давать точное определение, все классифицировать и все систематизировать. Альберта Великого, Фому Аквинского, Бонавентуру и других деятелей высокой "схоластики" вполне можно назвать представителями готической философии.

Они, правда, и классики, т.е. классики в средневековом смысле слова, или представители средневековой ортодоксии. Но это - их внутреннее содержание, которое вполне подобно таинственным сумеркам, царящим внутри готического собора. Они же, несомненно, и вир туозны в смысле логической культуры. И это вполне сопоставимо с наружным видом готического собора, где даже малопосвященному бросается в глаза невероятная изощренность превращения тяжелого камня в невесомую духовность и невероятная склонность постоянно у тончать, разнообразить и невесомо трактовать музыкальные извивы готической линии. Данте, как мы видели, в одинаковой мере является и представителем готического искусства, и представителем возрожденческого искусства. У него мистическая настроенность тоже выражается при помощи самых тонких и даже извивных поэтических образов, доходящих иной раз до математически исчисляемых структур. Не имея возможности противопоставить готику и Ренессанс у Фомы или у Данте, мы назвали эту логическую стадию Ренессанса прот оренессансом. И теперь мы видим, как эта сгущенная и крепко сконцентрированная, насыщенно-неделимая синтетическая стилистика в дальнейшем вполне определенно расчленилась на возрожденческую и готическую линии. О возрожденцах мы выше много говорили потому, что лежащая в основе их художественного мировоззрения личностно-материальная оценка действительности, являясь по преимуществу уравновешенной и по преимуществу ясной и простой, земной и понятной, таила в себе готические элементы только в скрытом и потенц иальном состоянии. Конечно, в неоплатоническом энтузиазме Марсилио Фичино или Джордано Бруно тоже была своя неизменно рвущаяся ввысь готика. Однако было бы очень странно причислять подобного рода мыслителей к области готики, а не к области Ренессанса. Др угое дело - готический собор. Здесь совершенно разрушены возрожденческие ясность и симметрия, уничтожена телесность камня, превращенная в чистую духовность, а порыв вперед, к прогрессу извлечен из общей настроенности субъекта и гипостазирован в виде "нер возно" стремящегося ввысь вертикализма. В.Воррингер не является специалистом ни по истории эстетики, ни по истории философии. Но он правильно почувствовал соотношение готики и Ренессанса и достаточно четко уловил как моменты их тождества, так и моменты и х несомненного и никакими средствами не преодолимого различия.

В-третьих, вопреки подлинному основателю готического мышления в эстетике Сугерию Воррингер не то чтобы не отдавал себе отчета, а просто не ставил своей задачей связать готику с неоплатонизмом. Вероятно, это как раз и заставило В.Воррингера придерживаться слишком преувеличенного взгляда на "истеричность" готики. Ведь если подлинно готический стиль является "истерическим", то уж неоплатоническая эстетика во всяком случае является в сравнении с этим чем-то уравновешенным, спокойным и умиротворенным, чем-то ясным и, можно даже сказать, классическим, чему нисколько не мешает проповедуемое в неоплатонизме неистовое восхождение ума к высшим сферам. Тем не менее Воррингера мы все-таки можем привести в пример как исследователя, дающего, после известной критичес кой переработки, значительные материалы для неоплатонического понимания готики.

Наконец, в-четвертых, Воррингер, кажется, в конце концов все-таки не учитывает

во всей глубине того подлинного единства, которое лежало в те времена в глубине возрожденческих и готических форм и которое сделало возможным их почти единовременное развитие и даже их подлинное переплетение кое-где по отдельным странам и эпохам. Из такого рода переплетения возрожденческого и готического начал мы бы привели в качестве примера итальянский протоpенессанс, а в Германии творчество А.Дюрера.

Готический неоплатонизм

В заключение нашего историко-эстетического анализа готики мы должны, минуя обрисовку всех прочих сторон готики, формулировать то, ради чего мы и заговорили здесь об этом художественном стиле. На путях логического развития основной тенденции Ренессанса го тика является вполне определенной стадией этого развития: она решает ту же проблему, что и Ренессанс, а именно проблему личностно-материальной эстетики. Но в отличие от уравновешенной ясности Ренессанса она использует только один момент человеческого суб ъекта и человеческой личности - безудержное рвение ввысь, вплоть до невесомой трактовки всего устойчиво-неподвижного и всего телесно-осуществленного. Эта аффективность готики оказалась настолько сильной, что перекрыла собою ясную и уравновешенную личност но-телесную структуру Ренессанса. В этом смысле необходимо считать, что Ренессанс в готике отрицает сам себя. Он подчинился одной из своих частичных стихий и тем самым уже перестал быть чистым Ренессансом.

Может возникнуть вопрос: а есть ли материалы тех времен, подтверждающие именно внутреннее единство Ренессанса и готики? Это единство нагляднее всего прослеживается в неоплатоническом понимании красоты и в неоплатоническом понимании всего искусства. Извес тный искусствовед Э.Пановский опубликовал именно такого рода материалы, принадлежащие аббату XII в. из Сен-Дени Сугерию, - материалы, ярко свидетельствующие о неоплатонической сущности готики. Кратко ознакомимся с ними.

Сугерий (1081 - 1151) происходил от очень незнатных родителей. Десяти лет от роду он был отдан в монастырь св. Дионисия, в окрестностях которого родился, для обучения. Благодаря своим организаторским способностям, практическому уму и начитанности он дост иг высокого положения при королях Франции. Назначенный в 1122 г. аббатом Сен-Дени, Сугерий посвятил все свои силы экономическому укреплению, украшению и строительству аббатства, которое считалось "королевским" и пользовалось прямой поддержкой короля.

Художественно-символические идеи Сугерия, осуществление которых дало первый прецедент архитектурной готики в Европе, сложились в значительной мере под влиянием произведений Дионисия Ареопагита, считавшегося патроном и даже основателем аббатства.

"По мере возможности он [Сугерий] посвящает часть собранного им богатства для украшения храма... Для службы богу ничто не может быть слишком прекрасно. "Чистота сердца, - говорит он, - необходима для служения богу, но не менее законно и действенно присов окуплять к ней красоту обстановки и украшений... Наш ограниченный дух способен постичь истину лишь посредством материальных представлений"" (122, 40 - 41).

"Восхождение от материального к нематериальному миру, - пишет Э.Пановский, - Псевдо-Ареопагит и Иоанн Скот [Эригена] называли - в противоположность обычному богословскому использованию термина "аналогическим (т.е. "связанным с восхождением") подходом" (anagogicus mos); и именно это Сугерий исповедовал как теолог, провозглашал как поэт и осуществлял как покровитель искусств и устроитель литургических представлений" (120, 20). "Когда, в моем восхищении красотой дома Божия, - пишет Сугерий, - благолепие многоцветных камней отвлекает меня от внешних попечений, а достойная медитация побуждает размышлять о разнообразии святых добродетелей, переходя от материального к нематериальному, тогда я кажусь себе пребывающим как бы в некоей необычной сфере Вселенной , которая существует и не вполне в земной грязи, и не вполне в небесной чистоте, и что с помощью Божией я могу вознестись анагогическим образом (anagogico more) из этого низшего в тот, высший мир" (там же, 21).

Еще ярче выражается Сугерий в своих стихотворных надписях к деталям церковного убранства. Эти его стихи Пановский называет "оргией неоплатонической метафизики света". Так, описывая двери центрального западного портала своей церкви, Сугерий

говорит в лати нских стихах: "Если ты хочешь кто бы ты ни был, превознести достоинства этих врат, не обращай внимания на золото, но подивись искусству творения. Благородно сияет творение; но благородно сияя, это творение осиявает (clarificet) умы, чтобы они шествовали через истинные светы к истинному свету, где Христос - истинные врата. Каковым образом он [истинный свет] находится здесь [в этом мире], определяют златые врата: косный ум возвышается к истине через материальное и, прежде будучи приниженным, вновь возвыша ется, видя этот свет" (там же, 46 - 47).

Пановский пишет: "Постоянная игра словами "clarere" (сиять), "clarus" (ясный), "clarificare" (просвещать), которая почти гипнотически заставляет мысль искать значение, скрытое за их чисто чувственным смыслом, оказывается метафизически значимой, если мы в спомним, что Иоанн Скот в своем замечательном рассуждении о принципах, которым он намеревался следовать в своем переводе [Дионисия Ареопагита], намеренно выбрал "claritas" как наиболее адекватное соответствие для многочисленных греческих выражений, служа щих Псевдо-Дионисию для обозначения излучения или блеска, эманирующего от "отца светов"" (там же, 22).

В эпоху Сугерия раздавались многочисленные голоса против богатства и украшения церкви. "Сугерию, к счастью, удалось обнаружить в собственных словах трижды благословенного святого Дионисия такую христианскую философию, которая позволяла ему приветствовать материальную красоту как носителя духовной красоты, вместо того чтобы бежать от земной красоты как от искушения, и позволяла ему понимать нравственную, а также физическую Вселенную не как одноцветную черно-белую картину, а как гармонию многих цветов" (т ам же, 25 - 26).

""Безотчетный восторг" Сугерия перед метафизикой света Псевдо-Ареопагита и Иоанна Скота Эригены, - пишет Пановский, - поставил его во главе интеллектуального движения, которому предстояло привести затем к протонаучным теориям Роберта Гростета и Роджера Б экона, с одной стороны, и к христианскому платонизму, восходящему от Вильгельма Овернского, Генриха Гентского и Ульриха Страсбургского к Марсилио Фичино и к Пико делла Мирандола, - с другой". Но Сугерий "остро сознавал стилистическое различие, существова вшее между его собственными "новыми" построениями (opus novum или даже modernum) и старой каролингской базиликой (opus antiquum). Пока еще существовали части старого строения, он ясно осознавал проблему гармонизации "нового" со "старым" и он полностью от давал себе отчет в характерных эстетических свойствах этого нового стиля. Сугерий чувствует и дает нам почувствовать его просторность, когда говорит о новом заалтарном выступе, "облагороженном красотою длины и ширины"; почувствовать его парящую вертикаль ность, когда описывает центральный неф как "внезапно вздымающийся вверх" на опорных колоннах; почувствовать его светлую прозрачность, когда описывает свою церковь как "пронизанную чудным и непрерывным светом святейших окон"" (там же, 36 - 37).

Таким образом, неоплатоническое происхождение изначальных теоретических и практических особенностей готики является очевиднейшим фактом. А то, что Ренессанс оформлял свою эстетическую теорию тоже при помощи неоплатонических методов, только заставляет нас внимательно и тщательно различать возрожденческий неоплатонизм и готический неоплатонизм. Но этим мы как раз и занимаемся в нашей работе.

Заключение. Различия возрожденческого неоплатонизма и готического неоплатонизма

Почему в готике Ренессанс отрицает сам себя? То и другое под воздействием известных общественно-политических причин выдвинуло на первый план человеческую, а именно личностно-материальную жизнь. Только это и может объяснить странную хронологическую близос ть и почти одновременность в развитии обоих стилей. Однако Ренессанс подчеркивает в личности ее телесно-гармоническую устойчивость и горизонтальную планировку. Готика же старается избавиться и от этой материальности, и от этой уравновешенности, и от этой ясной и спокойной гармоничности. Ренессанс - рациональность материального благоустройства. Готика - иррациональность духовного порыва. Ренессанс - созерцательное совершенство уравновешенной материи. Готика аффективный вызов и взлет с целью вообще прев ратить все материальное в духовную невесомость. Поэтому мы не ошибемся, если скажем, что готическая эстетика решает ту же самую проблему самостоятельной, свободной и материально-воплощенной личности, но опирается в этой личности только на ее порывы, на е е взлеты, на ее аффективность, доходящую до экзальтации. Ясно, что так понимаемый Ренессанс сам отрицает себя в готике и

настолько использует все свои созерцательно данные и устойчивые моменты, что уже выходит за их пределы, отрицает эти пределы и аффект ивно стремится ввысь в условиях забвения всех устойчиво-материальных состояний личности.

Дальнейшее углубление этой аффективной эстетики возрожденчески освобожденной личности мы находим в творчестве немецких художников XV - XVI вв. Дюрера и Грюневальда.

Глава вторая. А.ДЮРЕР (1471 - 1528) И М.ГРЮНЕВАЛЬД (1480 - 1528)

Исходный пункт дальнейшего развития

В дальнейшем мы имеем эстетику аффективного порыва личностно-.материальной жизни в бесконечные глубины и личности и материи с использованием методов экспрессивно-острой чувственности, доходящей до экзальтированного натурализма у Альбрехта Дюрера и Маттиа са Грюневальда. Об эстетике А.Дюрера имеется специальный труд Э.Пановского, который мы и используем в первую очередь, хотя самые существенные материалы можно получить, разумеется, только из художественных произведений этого художника.

Пановский указывает в предисловии к своей книге о Дюрере (см. 180) на трудности, с которыми связано такого рода исследование. Если подходить к Дюреру с позиций современной теории искусства, т.е. эстетики, то обнаруживается, что, поскольку Ренессанс поним ал этот термин иначе, включая в него кроме эстетики также учение о перспективе, пропорциях и так далее, теория искусства у Дюрера переплетена с прочими воззрениями, нашедшими выражение в его двух главных теоретических книгах: "Четыре книги о человеческой пропорции" (Нюрнберг, 1528) и "Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки" (Нюрнберг, 1525). Вообще и по своей цели, и по своему методу теория изобразительного искусства Возрождения весьма разнородна, и у Дюрера в особенности, так что требуется вводить в исследование систематизацию, которая в рассматриваемую эпоху отсутствовала.

В первой части книги Пановский разбирает практическое учение Дюрера об искусстве, которое сводилось, по его мнению, к двум главным направлениям: попытке разрешить проблему правильности в искусстве с помощью понятия перспективы и попытке разрешить проблем у красоты путем изучения симметрии, пропорции и общей схематики человеческой фигуры (см. 180, 7 - 121). Во второй части книги Пановский занят в основном теми же центральными проблемами правильности и красоты, но в плане геотермического учения Дюрера об и скусстве и с добавлением проблемы художественного качества.

Возрождение объявило все художественные поиски средневековья "ребяческими" и "слепыми", далекими от подражания природе и от правильности изображения ввиду незнания и невежества. Отныне главным и не подвергавшимся сомнению принципом изобразительного искус ства становится правильность; она служит мерилом достоинства произведения, и она делается предметом всестороннего и все более детального изучения. Но чем более утверждается у теоретиков мнение, что произведение должно быть "правильным", тем меньше вниман ия уделяется самой по себе проблеме правильности (см. там же, 124). Не задумываясь о теоретико-познавательном и физиологическом обосновании правильности, Возрождение считало непреложным и несомненным фактом, что эта правильность существует и что для всяк ого зримого феномена возможно единое, отвечающее природе одинаковое восприятие его всеми людьми.

Так обстоит дело и с Дюрером. Для него кажется само собою разумеющимся и естественным требовать от того или иного изображения правильности, причем правильность выражается для него в геометрической формальной правильности и верности природе, которые не ну ждаются в дальнейшем пояснении, важно лишь их достичь. При этом Дюрер даже не считает нужным доказывать, что эти идеалы достижимы и что в них самих может заключаться какая-то проблема (см. там же, 125 - 126).

Но иначе подходит Дюрер к идеалу красоты. Пановский по документам прослеживает переход художника от "безусловного" понимания красоты к понятию "условной красоты" (ок. 1507). Если безусловная красота, в ранний период творчества Дюрера, означала нечто своб одное от обстоятельств, некий объект, прекрасный сам по себе, независимо от того, кто судит о нем и в какой связи с другими объектами он стоит, то после 1507 г. появляется понятие условной красоты. Это понятие

восходит к Платону ("Филеб", 51с; "Пир", 29а). Условно прекрасный объект не обязательно должен нравиться всем людям и не обязательно одному человеку, во всякое время; он не будет казаться прекрасным при любом сочетании предметов; никогда нельзя сказать, что нечто является прекраснейшим в своем род е, так что нельзя найти ничего более прекрасного и даже иногда нельзя решить, какой из двух предметов является прекраснейшим (см. там же, 129). Это не значит, что Дюрер отказался от понятия единой и безусловной красоты вообще; но он пришел к выводу, что такая красота совершенно невозможна для земных вещей и земных усилий, эта красота недостижима для смертных.

Пановский считает почти несомненным, что такое изменение в представлениях о красоте объясняется у Дюрера соприкосновением с искусством Леонардо да Винчи и его измерительной методикой. У Леонардо в "Трактате о живописи" можно найти даже буквальное выражен ие той же самой мысли. Для других теоретиков Возрождения, например Альберти, красота оставалась единой, неизменной, раз и навсегда определенной. Хотя идея земной относительности красоты, по всей вероятности, заимствована Дюрером у Леонардо, в ее развитии он идет далее независимым путем. Если Леонардо, постулировав "разнообразие" земной красоты, погрузился в изучение частных соотношений, зависимостей и пропорций, перестав интересоваться единым мерилом оценки красоты вещей, то Дюрер никогда не прекращал з аниматься разрешением проблемы красоты, понимая ее именно как проблему и оказываясь тем самым единственным мыслителем Возрождения, который рассматривал эту проблему критически (см. 180, 136). Альберти можно называть рядом с ним догматическим, Леонардо недогматическим, но в то же время и некритическим теоретиком красоты.

В античных трактатах по искусству Дюрер обнаружил, что каждый сюжет и персонаж изобразительного искусства требовал своих пропорций: Юпитер одних, Аполлон - других, Венера - третьих. Точно так же для Дюрера речь шла не о том, чтобы раз навсегда установи ть неизменные каноны художественного изображения, а о том, чтобы найти критерии, по которым можно было бы отличить "условно прекрасное" тело от безусловно безобразного.

Таким критерием не может быть суждение "нравится - не нравится" ввиду колебаний и изменчивости вкусов. Даже критерий "нравится всем", который Дюрер вслед за Леонардо еще допускал в свой ранний период, он впоследствии решительно отвергал (см. там же, 139) . Он искал таких критериев красоты, которые были бы вполне независимы от впечатления зрителя. Одним из таких критериев явилась для Дюрера "средняя мера" - избежание противоположных крайностей. Поскольку эти крайности понимались у него (как, впрочем, и в античности) как отступление от соразмерности, принцип "средней меры" был внутренне связан с принципом симметрии (см. там же, 141).

В свою очередь "средняя мера" в каждой части изображения служила гармонии целого, этой центральной идее возрожденческой эстетики. Гармония в ее классической формулировке - "равенство частей по отношению к целому" определяется у Дюрера как "сравнимость частей" (Vergleichlichkeit der Teile): "Так, шея должна согласоваться с головой, не должна быть ни слишком короткой, ни слишком длинной, ни слишком толстой, ни слишком тонкой" (там же, 143). Этот идеал гармонии был настолько распространен в эпоху Ренесса нса, что Дюрер мог усвоить его от любого образованного итальянца. Можно сказать, что в окончательном виде эстетика Дюрера имеет своим важнейшим понятием гармонию, которая выступает как существенный и даже, можно сказать, единственный критерий красоты (см . там же, 147). Поэтому представление о красоте у Дюрера едино. Здесь он вполне согласен со всеми возрожденческими теоретиками эстетики, за исключением одного уже указанного пункта, а именно: красота у Дюрера не абсолютна, а условна.

Гармоничны, по Дюреру, природные формы,. но не сами по себе, а в силу того, что сама природа подчиняется внеприродным законам, которые либо познаются человеком математически, либо передаются по традиции (см. 180, 150). Если природа хочет подняться до кра соты, то она должна подчиниться закону; но закон этот, по Дюреру, не чужд ей, не привлечен из совершенно другой (скажем, небесной) сферы и не "выдуман" человеком. Это собственный закон природы, скрыто действующий во всех ее отдельных проявлениях. Человек лишь высвобождает этот закон в чистом виде, осуществляя выбор и устраняя индивидуальные ошибки и отклонения.

Однако полностью рационализировать природу путем открытия ее закона Дюрер не может. Попытки математически конструировать человеческую фигуру ему не удаются.

О невозможности математически сконструировать человеческую фигуру было хорошо известно художникам Ренессанса. Но если итальянские художники просто принимали этот факт как естественный и не требующий обсуждения, то для Дюрера, сознательно ставившего задачу полной рационализации природных форм, невозможность эта выявляла великий дуализм между законом и действительностью, убеждала в непреодолимой несовместимости этих двух сторон бытия, в полной невозможности их окончательного соединения (см. там же, 155).

В отличие от большинства итальянских теоретиков Дюрер рассматривал исполнительскую красоту совершенно независимо от красоты изображаемой фигуры. Предметом изображения может быть и безобразная вещь: "Велико то искусство, которое в грубых, низменных вещах способно обнаружить истинную силу и искусность" (там же, 158). Однако все же - может быть, бессознательно - обычное возрожденческое представление о красоте произведения как всецело проистекающей из красоты изображаемого продолжает присутствовать у Дюрера , который пишет в 1528 г.: "Но чем более мы отбрасываем отвратительность вещей и, напротив, делаем сильную, светлую, необходимую вещь, которую все люди обычно любят, тем лучше становится от этого произведение". При всем том Дюрер был единственным эстетик ом Возрождения, который сознательно продумал и выразил весьма прогрессивную мысль: эстетическое качество художественного произведения не имеет ничего общего с эстетическим качеством изображаемого предмета (см. 180, 161).

С этим связана совершенно специфическая теория Дюрера относительно художественной индивидуальности, которая, руководствуясь божественной благодатью и независимо от всего материального, создает художественную ценность как бы из самой себя (см. там же, 165). Но в связи с общим практицизмом возрожденческой теории искусства Дюрер не доходит до романтически-субъективистской эстетики, а пытается рационализировать и измерить художественное достоинство произведения искусства.

Дюрер усматривает в художественной способности прежде всего две стороны: сторону навыка, силы, опытности и сторону разумности, искусства, ума, т.е. практическое умение, с одной стороны, и теоретическое знание - с другой (см. там же, 166). Он предлагает, в первую очередь немецким художникам, идеал "осмысленного" искусства, представляющего собою продукт познающего рассудка, который повинуется твердым законам и может быть подкреплен математически. Это идеал светлого возрожденческого разума, который с радос тью впитывает в себя новую духовность, который творит совершенно сознательно, но в то же время в степени, недостижимой ранее, опирается на действительность. Это искусство отвергает всякую фантастическую извращенность и ненадежность традиционного подхода, превращаясь в "науку", сознающую свои методы и знающую путь к успеху (см. там же, 168).

Понятие искусства у Дюрера не тождественно ни средневековому представлению о кустарном мастерстве, ни современному понятию творчества, направленного на объекты внешнего мира. Понятия "научного" и "художественного" он употребляет как полярно противоположн ые, считая искусством не навык и не душевную способность, а способность интеллектуальную: овладение теорией, без которой, по его убеждению, ни один художник не может создать ничего удовлетворительного. Слово "искусство" для Дюрера и его современников ник огда не ассоциируется с "красивым", "изящным"; это для них - научное знание (см. там же, 176). Через посредство "ученого искусства" "тайное сокровище сердца обнаруживается в произведении и новом творении", "но для неопытного это невозможно, потому что та кая вещь не удается приблизительно" (там же, 178).

Возможность вывести из самой природы ее законы, будь то путем научного исследования или постепенно очищающегося созерцания, - это "мост", соединяющий в теории Дюрера остро чувствуемую им противоположность между природой и законом.

У Дюрера внимательнейшее изображение природы сочетается с учетом мельчайших деталей и подробностей и абстрагирующимися от природной действительности попытками математически отыскать законы красоты. Искусство оказывается у него поэтому сочетанием противоп оложностей: с одной стороны, оно требует строжайшего соблюдения природной иррациональности; с другой овладения абстрактно-всеобщими законами, причем и то и это Дюрер считает одинаково необходимым (см. там же, 183). Эта противоположность между "идеализм ом" и "реализмом" - не противоречие его теории, а черта, которую Дюрер считал имманентно присущей искусству. Именно потому, что Дюрер был так близок к природе, как никакой художник до него, ему удалось прийти к возрожденческой идее, что можно осмыслить з акономерность

природы, а с нею и искусства.

"Таким образом, эстетика Дюрера, - пишет Пановский, - охваченная противоречием между идеей Ренессанса и своим собственным, совершенно неренессансным мироощущением, становится особенным образом расколотой и проблематичной... но именно благодаря этой пробл ематике она достигает более глубоких интуиций, чем это было доступно радостной легкости итальянцев; она становится чудесным символом одновременно сильной и негармонической личности этого никогда не удовлетворенного немецкого художника, в мышлении которог о должны были встретиться воззрения двух народов и двух эпох" (180, 187 188).

Страстное стремление северных художников овладеть вещами природы вплоть до мельчайших и интимнейших деталей было совершенно чуждо художникам итальянского Высокого Ренессанса. Любовь к гармонии и величию научила их придавать телам и лицам своих персонажей своего рода типическое значение, сообщать их позам целенаправленную и ровную оживленность - словом, придавать действительным вещам ту формальную закругленность, которую обычно называют "идеализацией". Это не значит, что природа была для итальянцев менее близка, чем для северных художников; у старых итальянских мастеров не было лишь тревожного чувства напряженного внимания, с которым подходил к миру поздний готик (а в известной мере и итальянский мастер XV в.). Южное искусство спешило выйти к тому, что вещи обозначают, так сказать, поверх себя, - к типическому и ритмическому. Таков Рафаэль, который в письме графу Бальдассару Кастильоне пишет, что для того, чтобы изобразить прекрасную женщину, он должен выбрать лучшие черты нескольких красавиц; но, поск ольку, добавляет он, "существует недостаток и благих суждений, и прекрасных женщин, я пользуюсь некоторой идеей, которая возникает в моем уме" (там же, 189). Притом, эта идея у Рафаэля - не внечувственная абстракция действительности, а всегда нечто образ ное и картинное, никогда не приходящее в конфликт с созерцанием, а являющееся самим этим созерцанием. Природа, достигающая совершенства в идее, остается самой собой, но одновременно становится зеркалом духа, в котором она смогла стать столь совершенной.

Возможно, самым далеким от философии вообще, и в частности от философии неоплатонизма, мыслителем Возрождения был Леонардо да Винчи. Он во всем довольствовался изучением непосредственно данной природы и эмпирически найденной нормальной фигуры. В своем ст ремлении к объективной точности изображения Леонардо специально советовал даже сознательно избегать привнесения художником элементов своей индивидуальности в картину. Он с поразительной, ему одному свойственной легкостью миновал все проблемы, над которым и мог всю жизнь трудиться человек типа Дюрера. Если Дюрер стремился критически обосновать понятие красоты, то Леонардо довольствовался тем, что в природе можно найти бесконечное множество прекрасных образов, которые он рассматривал как воплощение не мате матической, а органической гармонии. Над этой последней тоже не нужно задумываться: она - следствие "необходимости", которая есть "тема и создательница природы и вечное сдерживающее начало и правило" (там же, 197). По отношению к действительности Леонард о чувствовал себя надежно и уютно, как никакой другой человек; он ощущал себя пассивным натуралистом, который всего лишь следует при помощи методов искусства и науки тому, что непосредственно дано в природе. В этом смысле его можно сравнить с Гете, котор ый писал: "Высшим достижением было бы понять, что все фактическое есть уже теория... Надо только ничего не искать за явлениями: они сами суть учение". "Леонардо, - заключает Пановский, - единственный человек, осуществивший этот идеал" (там же, 199).

Однако здесь необходимо точнейшим образом ответить на вопрос: в чем же, в конце концов, заключается разница в понимании природы у Дюрера и итальянских мастеров?

По Дюреру, законы красоты, которые невозможно вычислить математически и которые поэтому не абсолютны, а основываются на "человеческом суждении", находят свое высшее оправдание там, где они могут опираться не только на математически-логическое обоснование , но также и на опытную необходимость, когда они основаны не на фантазии одного человека, а на реальности природно данного. Искусство - это выведенное из огромного опыта "познание разума природы" (ratio naturae). "Ибо, поистине, искусство таится в природ е; кто может его оттуда добыть, тот его имеет" (180, 177 - 178). Искусство, по Дюреру, имеет две равноправные точки отсчета: реальность и разум. Благодаря этому его теория совершенно отличается от эстетики итальянских мастеров, хотя соприкасается с нею в отдельных частностях. Дюрер постоянно требует не удаляться от природы, он тщательнейшим образом копирует ее - и он же разработал чрезвычайно сложную

систему математического обоснования красоты и почти с маниакальной энергией искал ее законы (см. там же, 187). Дюрер был единственным, кто с такой остротой осознал великий дуализм между жизнью и законом. Очень глубоко переживая природу, Дюрер одновременно находился в очень напряженном к ней отношении. Вместо того чтобы наслаждаться ею со спокойной радостью человека итальянского Возрождения, он настойчиво и тревожно пытался подчинить ее субъективно формулированному человеком закону (см. там же, 187). Он неизменно занимался вопросом, который намного меньше волновал итальянских мастеров: в какой мере природа поддается рационализации? И он пришел к компромиссу: противоположность между разумом и реальностью признается таким образом, что она преодолевается. Искусство есть это постоянное преодоление. Такой подход далек от счастливой легкости итальянских художни ков.

Самый близкий к Дюреру художник итальянского Возрождения Леонардо да Винчи не искал ни философского переоформления мира, к которому стремился Дюрер, ни зрительной идеализации, как ее осуществлял Рафаэль. Для него надо было только уловить мир там, где он оказывался либо уже готовым искусством, либо готовой наукой.

В чем же различается геометрическое исчисление у Дюрера и у итальянских мастеров?

Дюрер перенял у Альберти метод делить человеческое тело на 6 "масштабов" (pedes) = 60 "единицам" (unceolae) = 600 "частям" (minutae), добавив только еще более дробное деление "части" на три "отрезка", уже после того как в 1507 г. он познакомился вообще с измерительной методикой, и, таким образом, "экземпеды" не представляли для него особенного технического новшества, как нечто совершенно отличное от того, что он делал раньше (180, 119). То, что к концу своей деятельности Дюрер помимо прочих методов ввел также и "экземпеды" (числом 1800), показывает лишний раз, как под влиянием итальянских художников он постепенно отходит от своего раннего геометризма. От более свойственной и естественной для него геометрической методики он отказывается в пользу измерит ельной методики, и даже не геометрически-измерительной, а арифметической.

Но хотя учение о пропорциях возникло у итальянских мастеров и было ими весьма решительно определено, Дюрер пошел дальше их. С основательностью, которой не хватало Альберти, он разработал измерительную систему для [26 - 26 Список сокращенных обозначений рукописей Леонардо см. в 71а, 2, 423.] типов человеческого тела, а также спец иально для головы, руки, ноги, детского тела. И с фанатической волей к системе, которой недоставало Леонардо, он организовал весь вычислительный материал в единое целое. Из работы Дюрера о перспективе хорошо видно, насколько больше сделано им здесь, чем у его предшественников в этой области, при опоре на один и тот же метод.

Можно ли наметить сдвиги или колебания в развитии Дюрера? После поездки в Италию - да, о чем уже говорилось. Понимание одновременно и нерационализируемой самостоятельности природы, и возможности отыскать в ней математические законы сопровождало, по-видим ому, всю сознательную деятельность Дюрера.

Что же невозрожденческого находим мы у него? Это подчеркивание субъективности художника, приближающее эстетику Дюрера к романтически-субъективистской. Правда, от северного идеала искусства, требовавшего лишь интенсивности впечатления и мастерства работы, Дюрер отходит, поскольку у него появляется возрожденческая ясность и рациональность. Тем не менее коренным образом отличает Дюрера от итальянских теоретиков признание двух точек отсчета искусства, о чем уже говорилось, естественной, природной реальнос ти и математического закона. Этот дуализм в итальянском Возрождении скрадывался, а у Дюрера он, по-видимому, достигает максимальной остроты (см. там же, 165; 167 - 168).

У Дюрера есть личные свидетельства, что идею измерения и расчета в живописи он перенял от итальянских мастеров. Это бесспорно. Помимо всяких прямых свидетельств можно предположить, что пребывание в Италии с 1505 по 1507 г. не прошло для Дюрера даром. Нес омненно его знакомство с творчеством Леонардо да Винчи, с теориями Альберти, Луки Пачоли. Ганс Клайбер приводит параллельные тексты Дюрера, Леонардо и Пачоли, показывающие тождество воззрений о превосходстве зрения над другими органами чувств, о том, что дух (или взор) художника подобен зеркалу, о пользе живописи; одинаковые высказывания об обучении живописью; одинаковое представление о многообразии красоты,

независимости от суждения толпы, пропорциональности членов, изменчивости человеческого облика; с ходные замечания о движении человеческого тела. Не подлежит никакому сомнению заимствование Дюрером "экземпед" у Альберти, а у Леонардо - чувства различения индивидуальностей, понимания характеристического значения индивидуальных различий, изображения ха рактерных типов (см. 155, 42 - 43).

Здесь же, в Италии, через творчество Леонардо, Луки Пачоли или каким-либо другим путем Дюрер познакомился с перспективой, в пользу которой он постепенно отказался от своей прежней методики схематического конструирования (см. там же, 44). С тех пор почти в течение 29 лет Дюрер занимался перспективой, развернув учение о ней в цельную систему. Леонардо также десятилетиями занимался опытами с перспективой. Но при большом совпадении этих художников есть и большое расхождение между схематизмом, закономерность ю и единообразием Дюрера, чьи наброски часто лишь намечаются в общих очертаниях, и проработанными, сделанными с нажимом набросками Леонардо (см. там же, 46).

Дюреру не удалось освободиться от предрассудка пропорции и вырваться из чар геометрии, считает Клайбер. Но он вовсе не требует от художника всю жизнь заниматься только измерением каждой вещи (см. там же, 48). Напротив, геометрия и расчеты должны лишь упр ажнять руку художника, чтобы он не делал неверных или напрасных ходов. Можно сказать, однако, что математик Дюрер советует и предлагает много такого, чего художник Дюрер не исполняет. Теоретик и творческий художник в нем не совпадают; за теоретиком остае тся излишек, который нужно объяснять характером эпохи, в которую жил художник, а также некоторыми его личными наклонностями.

Формализм геометрического и арифметического метода Дюрера смягчается возможностью истолкования этой математики в духе платонизма, неоплатонизма и пифагорейства. Здесь можно привести слова Дюрера о платоновских идеях как источнике художественного творчест ва: "Много сотен лет назад великое искусство живописи было в большом почете у могущественных королей, которые наделяли богатством выдающихся художников и высказывали им уважение, полагая, что богатство духа делает их подобными богу. Ибо хороший живописец всегда полон образов, и, если бы было возможно, чтобы он жил вечно, он всегда изливал бы в своих произведениях что-нибудь новое из внутренних идей, о которых пишет Платон" (159, 27). Следовательно, сам Дюрер чувствовал себя в известном смысле платоником . Правда, это высказывание Дюрера относится к 1512 г., когда он собирался писать предисловие к своему главному трактату о пропорциях. Поэтому многие исследователи считают такое суждение Дюрера далеко не окончательным и еще далеким от оформленности его эс тетических взглядов. В значительной мере такого рода оценка суждения Дюрера о Платоне может считаться правильной. Однако Дюрер в течение своей жизни так много говорил о недостаточности математических и вообще измерительных подходов к искусству и необходи мости замены их цельным восприятием жизни, что это суждение Дюрера о Платоне ни в коем случае не может считаться случайным, но есть только попытка выйти за пределы математического формализма.

Преодоление возрожденческих традиций у Дюрера

Если бы мы захотели определить общее историко-эстетическое положение Дюрера на основании исследований Э.Пановского и других, то это положение можно было бы представить в следующем виде.

Во-первых, Дюрер является одним из первых художников и теоретиков искусства в Германии, которые хорошо поняли всю отсталость старого ремесленного подхода к искусству, когда художественные приемы по традиции передавались от одного мастера к другому, когда не существовало никакой теории, а существовали только узкопрактические советы для художника и когда не ставилось никакого вопроса о широком образовании художника, о его знакомстве с письменной литературой прошлых веков. Дюрер является не только великим художником, но и весьма систематическим теоретиком искусства, который детальнейшим образом изучил единственную теорию тогдашнего времени трактаты Альберти, Леонардо, Луки Пачоли и других итальянских художников XV в. После своих двух поездок в Италию он стал крупнейшим теоретиком искусства, сторонником широчайшего образования художника и тонким ценителем отдельных художественных приемов искусства. Итальянская эстетика XV в. - вот то, что Дюрер перенес в самом начале XVI в. в Германию, и вот в чем заклю чается его теория. Тут правы те, кто считает его одним из первых представителей Возрождения

в Германии. Об этом не раз, и притом весьма красноречиво, говорил и сам Дюрер (см. 49, 30; ?17).

Во-вторых, Дюрер далеко вышел за пределы итальянской художественной практики, хотя и ценил ее очень высоко. Он настолько далеко ушел вперед, что даже самый термин "Возрождение" едва ли применим к нему в настоящем смысле слова. Правда, искусствоведы говор ят здесь по большей части не просто о Возрождении, но о Северном Возрождении. В этом невинном словечке "северное" как раз и заключается сущность дела. Рассуждая формально, Дюрер заимствовал у итальянских теоретиков искусства их общеизвестные теории персп ективы, пропорции и гармонии. Но когда мы читаем в материалах Дюрера об этих принципах, то возникает неизменное впечатление, что эти формально-технические приемы нужны художнику только для овладения своим искусством, только для того, чтобы "набить себе р уку", только для того, чтобы не затрудняться при передаче любого наблюдаемого образа. На самом же деле наставления Дюрера неудержимо идут все дальше и дальше. Он прямо говорит: "Что такое прекрасное - этого я не знаю, хотя оно и заключено во многих вещах . Если мы хотим внести его в наше произведение, и особенно в человеческую фигуру, в пропорции всех членов сзади и спереди, это дается нам с трудом, ибо мы должны собирать все из разных мест. Нередко приходится перебрать две или три сотни людей, чтобы най ти в них лишь две или три прекрасные вещи, которые можно использовать. Поэтому если ты хочешь сделать хорошую фигуру, необходимо, чтобы ты взял от одного голову, от другого грудь, руки, ноги, кисти рук и ступни и так использовал различные типы всех че нов. Ибо прекрасное собирают из многих красивых вещей подобно тому, как из многих цветов собирается мед" (49, 28 - 29). Подобного рода рассуждения Дюрера во всяком случае свидетельствуют о том, что он никак не мог сводить художественное произведение ни н а механическое копирование природы, ни на арифметически-геометрическую вычислительную практику. Правда, такого рода мысли мелькали уже у основного итальянского учителя Дюрера - Леонардо, но у Дюрера это проводится систематически. Прекрасное Дюрер понимае т весьма широко, о чем свидетельствуют его рассуждения. что прекрасное должно нравиться всем, что иной раз даже трудно сказать, что более прекрасно и что менее прекрасно, что о сущности прекрасного знает только бог, что нужно много совещаться и беседоват ь о прекрасном и т.д. Все это с полной убедительностью говорит о том, что красоты для Дюрера, по крайней мере в своем основном качестве, ни в коем случае не сводится на арифметически-геометрическую практику перспективы и пропорций. Особенно это видно по его основному трактату о пропорциях, где наряду с очень точными арифметически-геометрическими указаниями дается также еще и целая теория "искажений" предписываемых у Дюрера канонов. Эти искажения, по Дюреру, не только возможны, но даже и необходимы, согл асно велениям, исходящим от самой жизни[37 - 37 Этим искажениям у Дюрера посвящена не более и не менее как целая III кн. "Трактата о пропорциях".].

Особенно интересен в этом отношении эстетический экскурс в третьей книге трактата о пропорциях. "Бог, - пишет здесь Дюрер, - нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создавать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой" (там же, 189). Тут еще можно спорить о термине "бог", хотя этот термин имеет для Дюрера весьма непосредственное значение. Но и без этого термина в данном месте трактата о пропорциях вс тречаются другие термины, далеко выводящие художника за пределы арифметически-геометрических вычислений. Оказывается, что один художник производит таких вычислений очень много, а ничего хорошего у него не получается. Другой же исчисляет мало, а произведе ния получаются у него высокого качества. Дюрер говорит, например, об "истинном знании", которое необходимо для художника, если он хочет создать красивое произведение искусства. Художник должен иметь представление о совершенстве изображаемого предмета, хо тя окончательного совершенства он и не знает. Здесь Дюрер пишет еще и так: "Я допускаю, что один художник, созерцая и изображая более прекрасную фигуру, может сделать более доступными разуму заключенные в природе основы прекрасного, чем другой. Но он не сможет исчерпать их до конца так, чтобы невозможно было создать ничего более прекрасного" (там же, 189). Значит, кроме "истинного знания" предмета, кроме "разума" художнику необходимо использовать и доступное ему представление его "совершенства", а то и другое должно погрузить его в "основы прекрасного", "заключенные в природе".

Здесь опять возникает то предельное понятие совершенства и красоты, а именно понятие "бога", который тоже выше всякой вычислительной практики и создает в человеке художественные способности только по своей благодати. Отсюда видно, как ошибаются те исслед ователи, которые скептически относятся к приведенным у нас

выше словам Дюрера о платоновских идеях. Уже и эти последние слова относятся отнюдь не к раннему Дюреру (1512). А те слова Дюрера, которые мы только что привели, относятся к году смерти художника (1528).

В третьей книге трактата о пропорциях мы вообще на каждом шагу встречаемся с весьма ограниченным учением о пропорциях, которые сами по себе ни в какой мере не обеспечивают красоты изображаемой фигуры. Здесь Дюрер говорит о "редкостных линиях, которые не подведешь ни под какое правило". В изображаемой человеческой фигуре всякая деталь должна быть тщательнейшим образом обработана и приведена в полное соответствие с изображаемым человеком как с чем-то целым, "ибо соразмерные вещи считаются прекрасными". Од нако "пусть описанные кем-то пропорции будут очень хороши, но если воспроизводить их станет человек, не умеющий рисовать, то, взявшись своей неловкой рукой за изображение длины, толщины и ширины, он скоро испортит все, что он должен был сделать". Следова тельно, одно теоретическое знание пропорций, по Дюреру, художнику ровно ничего не дает. Чтобы эти пропорции создали красивую фигуру человека, нужно не механически копировать природу, а выбирать красоту при помощи рассмотрения бесконечно разнообразных пре дметов. Не художник создает красоту своими пропорциями, но - природа.

Однако под природой Дюрер понимает систему различных закономерностей, которые даются природе от бога, так что "искусство заключено в природе". "Чем точнее соответствует жизни твое произведение, тем оно кажется лучше... Поэтому не воображай никогда, что т ы можешь сделать лучше, нежели творческая сила, которую бог дал созданной им природе. Ибо твои возможности ничтожны по сравнению с творениями бога".

Из этого эстетического экскурса в третьей книге трактата о пропорциях необходимо еще указать на пространное рассуждение Дюрера о необходимости совмещать точность воспроизведения, включая свойственные ему пропорции, и творческую деятельность художника, дл я которого, ввиду его опыта, привычки наблюдать, умения воспроизводить и умения комбинировать целое из составляющих частей без всякого нарушения однотипности этого целого, уже отпадает всякая необходимость измерений, вычислений и правил о пропорциях (см. 49, 191 - 196). Насколько природа и разум для Дюрера совершенно тождественны, можно судить по тому, что при составлении своих первых набросков плана ненаписанной книги о живописи Дюрер заговаривает о "свободной картине, созданной одним только разумом, б ез помощи чего-либо другого" (там же, 12). Та же мысль о необходимости совмещать усердную работу над пропорциями с "вдохновением, свыше" выражена и в введении 1513 г. к первому варианту трактата о пропорциях (см. там же, 37).

Таким образом, учение итальянских теоретиков искусства о пропорциях и перспективах у Дюрера может считаться вполне преодоленным. Это не значит, разумеется, что оно не сыграло своей огромной роли. Оно-то как раз и сделало Дюрера представителем, а в живопи си прямо-таки зачинателем Северного Возрождения, а именно немецкого Возрождения. Но вся эта математическая сторона возрожденческой эстетики и искусствознания воплощена у Дюрера в совершенно оригинальном художественном методе, где от итальянских мастеров остались только четкость, выпуклость и скульптурная соразмерность изображения, тогда как само изображение исполнено отнюдь не математическими, но всякого рода философскими, натурфилософскими и эстетическими порывами самостоятельно действующего человеческ ого субъекта. Мы будем вполне правы, если скажем, что в творчестве Дюрера итальянский Ренессанс сам отрицает себя. Во всяком случае относительно художественно-математической стороны Ренессанса это необходимо сказать на основании весьма ярких и показатель ных первоисточников.

Еще большего самоотрицания итальянский Ренессанс достигает не в теориях Дюрера, а в его собственном художественном творчестве. Но об этом необходимо говорить специально.

Эстетика художественных произведений Дюрера

Художественные произведения Дюрера свидетельствуют о том, что он является прежде всего представителем угасающей готики, которую в дальнейшем он будет заменять более рационально построенными изображениями при некоторой зависимости от итальянского Возрожде ния. Но если под готикой понимать напряженную аффективность уходящего в бесконечную высь порыва, то она никогда не исчезала в художественных произведениях Дюрера, а только объединялась с объемно-рельефными

методами итальянских мастеров, свидетельствуя те м самым о полной невозможности их абсолютно точного повторения.

Еще очень молодым человеком в 1489 г. Дюрер создает рисунок "Распятие" в духе прежних алтарных картин, но уже с весьма интенсивной экспрессивностью. Характеризуя рисунок Дюрера, О.Бенеш пишет: "В этом рисунке полностью отсутствует монументальная простота его поздних произведений. Он отличается обилием живописных деталей и разнообразных мотивов на заднем плане, а также беспокойными, закрученными, трепещущими линиями. Формы вытянутые, хрупкие, динамичные и экспрессивные. Фигуры переплетены с пейзажем, изб ыток характерных подробностей приводит к утрате ясности и единства. Это признаки угасающей эпохи - эпохи поздней готики, в традициях которой рос юный Дюрер" (15, 63)[38 - 38 Искусство Дюрера будет характеризоваться нами по этому автору. Однако, делать это мы будем только ради краткости и единообразия нашего анализа. Вообще же литература о Дюрере настолько велика и разнообразна, что при сколько-нибудь более подробном иссле довании необходимо было бы привести мнение еще нескольких десятков других исследователей.]. Мы бы прибавили к этому только то, что здесь перед нами не столько угасание готики, с колько угасание итальянского Ренессанса, торжеству которого мешает слишком большая аффективная порывистость и отсутствие рационализма. В Автопортрете 1491г. также можно отметить весьма большую остроту наблюдательности - "взгляд этих темных задумчивых гла з проникает в окружающую жизнь, воспринимая ее с глубокой серьезностью". "Рисунок был для молодого Дюрера новым способом завоевания видимого мира; работал он не в тщательной и медлительной манере готического рисовальщика, а охваченный жаром и вдохновение м, под влиянием момента, побуждаемый живым восприятием действительности. Так родился новый тип рисунка" (там же, 65).

После путешествия в Италию в 1494 - 1496 гг. Дюрер делает рисунок с натуры, где изображается "сильная и изящная фигура обнаженной женщины, полная жизнерадостности и свежести" (там же, 66). К 1495 г. относится акварель "Восход солнца". То, что художник пр оявил здесь огромную наблюдательность в области изучения природы, - это черта возрожденческая. Но здесь дает себя чувствовать острая субъективная пытливость художника. Это уже не итальянский Ренессанс, а Ренессанс Северный, т.е. отрицание итальянского Ре нессанса, взятого в его чистом виде. "Широкая, круглая долина Триента, окруженная скалистыми стенами, мерцает как мираж в голубоватых, аметистово-фиолетовых и розовых тонах. Они пламенеют в лучах утреннего солнца, поднимающегося из-за горного гребня. Гор дые стены старинного мрачного города парят меж серебряным зеркалом реки и вздымающимся утренним туманом" (там же, 66 - 67). Где же тут арифметически-геометрический рационализм итальянских возрожденцев?

К 1498 г. относится гравюра Дюрера "Звучание семи труб и разрушение мира", созданная в качестве иллюстрации к сценам из Апокалипсиса Иоанна Богослова. Здесь уже совсем нет ничего итальянского. "Мы видим огненный град, смешанный с кровью, который низверга ется на землю из первой трубы; огромную гору, горящую в огне, которая рухнула в море при звуке второй трубы; звезду, которая падает на источник при звуке третьей трубы. Голос, взывающий: "Горе, горе, горе живущим", - вылетает из облаков в образе хищной п тицы, а солнце и луна заметно сокращаются, борясь с ночью". Об отсутствии здесь итальянского влияния вполне отчетливо говорит и сам О.Бенеш, неизменно именующий Дюрера представителем Северного Возрождения: "Огромным достижением Дюрера было то, что силой своего воображения и реалистического мастерства он воплотил эти гигантские видения с их заклинаниями и экстазом в образы, обладавшие жизненной убедительностью. Это не имело ничего общего с итальянским влиянием" (там же, 68 - 69).

Если и можно называть Дюрера возрожденцем, то это было, скорее, возрождением ранней и средней, пока еще героической, готики в противоположность бюргерскому миру поздней готики. Точнее же сказать, это было самоотрицанием Ренессанса, поскольку природная на блюдательность здесь переходила уже в свою полную противоположность.

В другой иллюстрации космической катастрофы Апокалипсиса, созданной тоже в конце 90-х годов, мы находим тот же аффективно готический стиль Дюрера, где верность природе доведена до такой степени, что уже отрицает себя и переходит в изображение гибели всег о мира. "В гравюре Дюрера пламенный звездообразный град низвергается на человеческий род - императора и папу, земледельцев и нищих, на всех, тщетно пытающихся укрыться в скалах. Небеса закручиваются подобно свиткам, утесы шатаются. Тяжеловесные фигуры на переднем плане бессильно погружены в

отчаяние, ибо на них с небес низвергается огненное бедствие. Сплавленные в единое целое, небеса и земля являют собой космическую сцену, восходящую к отвлеченным композициям средневековья, изображающим сверхъестествен ные катастрофы. Однако их предустановленность взрывается в этом головокружительном хаосе резко противоречащих друг другу экспрессивных образов" (15, 59 - 60). Здесь опять хочется задать себе вопрос: где же тут арифметически-геометрический рационализм ита льянских возрожденцев?

Несомненно, привычка изображать предметы в их полной четкости и в их отчетливом оформлении у Дюрера была, и была она, конечно, под влиянием итальянского Ренессанса. Но повторяем, грандиозность художественных замыслов, с одной стороны, а с другой - порыви стая аффективность многокрасочного изображения деталей приводили этот Ренессанс под кистью Дюрера к полному самоотрицанию. То, что такая своеобразная аффективно-эксагрессивная эстетика не покидала Дюрера до последних дней его жизни, можно подтвердить дву мя примерами последних лет его творческой деятельности.

Однажды, в 1525 г., Дюрер видел страшный сон, в котором ему представилось падение огромного количества воды с неба на землю и которым он был повергнут в неимоверный ужас. Наутро, встав от такого сна, он изобразил его акварельными красками с прибавлением на самой же этой картине рассказа об этом страшном сновидении. О "Потопе" Дюрера О.Бенеш пишет так: "Перед нами простирается безграничная равнина с отдаленными мелкими городами и селениями. Возникает впечатление, что земная поверхность образует обширный свод. Целое рассматривается с индивидуальной и субъективной точки зрения человеком, затерянным в бесконечной широте пространства под небесным куполом и потрясенным этим удивительным явлением. Воды, низвергающиеся вниз, окрашены в темно-синий тон, водяные струи, не достигающие земли, становятся на расстоянии светлее, чем больше высота, откуда они падают. Это обширное пространство воспринято глазом, приученным к физическому эксперименту и привыкшим строить представление о реальности, исходя из фактических наблюдений. Реальные соотношения и расстояния точно подмечены, оценены и умозрительно объединены в рациональное представление пространства" (там же, 60 - 61).

Ко всему этому мы бы прибавили еще картину Дюрера 1526 г., т.е. работу, написанную художником за два года да смерти, под названием "Четыре апостола". Это произведение интересно для нас тем, что при помощи текстов из Нового завета, помещенных Дюрером под каждым из апостолов, сам Дюрер выявляет свое отношение к очень смутному и весьма сложному лютеранскому движению его времени. Дюрер был передовым человеком своей эпохи, он сочувствовал Лютеру и тоже склонялся к пониманию христианства как религии субъектив ного общения человека с богом вне всяких внешних дел. Но в данном случае под "делами" понимаются не церковные обряды, а то высокое моральное поведение, которым как раз и не отличались последователи Лютера, быстро эволюционировавшие в сторону разного рода грубо уравнительных и даже анархистских воззрений. Сам Лютер отрекся от своих экстремистских последователей, не сочувствовал движению 1525 г., ориентируясь в своей антипапской деятельности преимущественно на князей. Что касается Дюрера, то он даже не до шел до вступления в протестантскую общину своего родного Нюрнберга. Однако это обстоятельство указывает лишь только на границы, до коих простирался его аффективный субъективизм, но которые он ни в коем случае не переступал. В своем религиозно-художествен ном мировоззрении Дюрер остался погруженным в глубокие сердечные переживания, возникшие у него вопреки итальянским учениям о математических пропорциях и перспективах. Этот аффективный субъективизм был у Дюрера настолько силен, что, несмотря на все матема тически-рационалистические тенденции, также прослеживаемые у этого художника, его субъективизм целиком перекрывал собою итальянскую практику, отчего итальянский Ренессанс достигал в его произведениях своего полного самоотрицания.

В еще гораздо большей степени это можно отнести к другому представителю немецкого Возрождения - Маттиасу Грюневальду.

М.Грюневальд

В 1515 г. в г. Изенгейме (Эльзас) в церкви св. Антония Грюневальд закончил работу над алтарем, где было изображено распятие Христа. Фигура самого Христа вдвое больше соседних фигур. Но важнее всего здесь, однако, эстетическое содержание. "Кажется, что те ло Христа со следами ужасных пыток действительно растет и почти пробивает обрамление алтаря. Его ноги скрючены и сведены

судорогой, пальцы рук, скованные пронзительной болью, указывают на небеса, его голова свисает вниз, его уста словно парализованы в пр едсмертной агонии. Сотни ран покрывают его сильное, изувеченное тело. Оно как бы возникает из черновато-синего ночного неба и призрачно-зеленого полуосвещенного пейзажа, словно вобравшее в себя трагическое предчувствие гибели Вселенной, сковавшее всю при роду. Тело Христа - того оливкового или зеленоватого оттенка, какой встречается в сиенской живописи четырнадцатого века. Здесь - это цвет разложения, безжалостно показанный потрясенному до глубины души верующему... Кровь изливается в каскадах мистически пылающего красного цвета" (15, 79).

Нам кажется, что для всякого непредубежденного читателя на основании подобного произведения Грюневальда становится вполне ясной дальнейшая эволюция аффективного субъективизма, еще больше удаляющего немецкое Возрождение от итальянского. Здесь следует напо мнить и о том новом типе видений, жанр которых вырос на почве немецкой мистики XVI в., о чем выше мы уже имели случай говорить. Что касается Грюневальда, то искусствоведы уже давно установили, что его произведения создавались под впечатлением "Откровений " св. Бригитты, изданных в Германии в 1500 г. Для охарактеризованного у нас Изенгеймского алтарного Распятия Грюневальда прямо приводится следующий текст из св. Бригитты: "Корона из терний вдавилась в его голову; она закрыла половину лба. Кровь стекала м ногими ручейками... Потом разлился смертный цвет... Когда он испустил дух, уста раскрылись, так что зрители могли видеть язык, зубы и кровь на устах. Глаза закрылись, колени изогнулись в одну сторону; ступни ног извились вокруг гвоздей, как если бы они б ыли вывихнуты... Судорожно искривленные пальцы и руки были простерты..." "Ребра выдаются, и их можно сосчитать, плоть иссохла, живот провалился" (там же, 80). Указанное Распятие Грюневальда было на створках алтаря в будние дни. Что же касается воскресень я, то в этот день открывались наружные створки центральной части алтаря с картинами уже другого, восторженно-просветленного настроения. На левой половине картины была изображена часовня в позднеготическом "пламенеющем" стиле: "Часовня ярко сияет в многоц ветной радуге своих киноварных, фиолетовых, желтых и голубых тонов. Внутри ее - коленопреклоненная фигура прославляемой и преображенной Марии. Она подобна небесному видению, сверкающему в переливах красок. Мшисто-зеленый на подоле ее плаща переходит в гл убокий зеленовато-синий, сменяется светящимся изнутри пурпурным, зажигается огненно-красным и образует вокруг ее головы желтое сияние" (там же, 81). На правой половине картины Мария изображена как Богоматерь. "...Она отличается царственностью, которую ей придает карминно-красный цвет одеяния, переливающегося и струящегося на свету подобно воде или дыму. За ней простирается сияющая панорама высоких горных вершин, мерцающих голубыми, фиолетовыми и радужно-зелеными тонами. Из синего облака, залитого желтов атым светом, струящимся из призрачной фигуры бога-отца, слетают вниз мириады ангелов" (15, 82). Здесь мы не будем упоминать о других произведениях Грюневальда, с которыми легко познакомиться по многочисленной искусствоведческой литературе. Но несомненным для истории эстетики является вывод огромной важности. По сравнению с Дюрером в творчестве Грюневальда можно наблюдать огромную эволюцию субъективизма, который заставляет художника изображать предметы не только в их обыкновенном явлении, но с огромным п роникновением в сущность изображения, доходящим до экзальтации, до бьющего в глаза экспрессионизма, до какого-то мистического натурализма. "Живопись превращается в прозрачное пламя, краски просвечивают, как стекло"; "...Грюневальд также умел совмещать вы сочайшую нематериальность света с поразительной вещественностью в изображении предметов" (там же, 83). И если итальянский Ренессанс основывался на личностно-материальном изображении жизни, рационально преподанном с помощью арифметических и геометрических методов, то в творчестве Дюрера этот личностный субъективизм уже выходит за рамки всякого рационализма, и его аффективная порывистость достигает экзальтации и мистически осязаемого натурализма. Есть данные, указывающие на сочувствие Грюневальда протеста нтским экстремистам (и это тоже в отличие от Дюрера). Вслед за многими искусствоведами творчество Грюневальда, конечно, можно на-зывать Северным Возрождением. Но это Возрождение есть полное ниспровержение итальянских возрожденческих методов.

Глава третья. ОДИН ИЗ ЧАСТНЫХ ПРИМЕРОВ (ОТКРЫТИЕ ПЕЙЗАЖА)

Эстетика субъективистски насыщенной и аффективно-экспрессивной природы у северных художников XVI в.

Такого рода субъективистски насыщенную природу можно найти (и при всей краткости изложения мы это обнаруживаем на предыдущих страницах) уже у Дюрера и

Грюневальда. Однако в общей истории эстетики Ренессанса эту стадию, пожалуй, необходимо отметить специа льно. Эта эстетика тоже была ниспровержением классического итальянского Ренессанса. Правда, и сам итальянский Ренессанс постепенно уже начинал отходить от своих рационально уравновешенных форм изображения природы. Художники Высокого Ренессанса все-таки с тавили человеческую личность выше всего. Но на картине это сводилось к тому, что пейзаж или ландшафт играл третьестепенную или даже совсем нулевую роль по сравнению с человеческими фигурами на переднем плане картины. Эта практика пошатнулась в венецианск ом и феррарском искусстве. Уже Джорджоне и Тициан выступили как великие пейзажисты, у которых пейзаж находился в более глубоком гармоническом сочетании с изображенными на его фоне человеческими фигурами.

Однако открывателями природы в этом смысле были не итальянцы, но немцы и другие народы европейского Севера. Здесь итальянский Ренессанс тоже отрицал сам себя. Ведь этот Ренессанс все время взывал к подражанию природе. И это имело свой смысл до тех пор, п ока природа мыслилась в более или менее обыкновенных очертаниях, не выходящих за пределы того, что можно видеть простыми и обыденными глазами. Но когда северные художники начинали изображать всемирный потоп, то уже никакие приемы подражания природе не мо гли удовлетворить художников и зрителей нового типа. И когда изображалась человеческая фигура, то подражание обыкновенным человеческим фигурам могло иметь свое большое значение только до известного предела, только в некоторой определенной мере. Что же ка сается Дюрера и Грюневальда, у них изображение человеческого тела достигало такого аффективного напряжения, что оказывалось составным моментом целой космической катастрофы. Ясно, что в таких случаях антропоцентрическое изображение человеческого тела у ит альянских мастеров уже входило в историю и заменялось открытием природы в полном смысле слова.

Грюневальд в одном своем изображении все в том же Изенгеймском алтаре дает такую картину природы: "Над долиной, где деревья германских лесов смешались с заморскими пальмами, спускается вечер. Этот первозданный, завороженный пейзаж выглядит так, словно то лько что схлынули воды всемирного потопа: темнеют бархатно-коричневые скалы, словно покрытые чешуей, вздымаются серые стволы деревьев, черные мхи свисают с ветвей. Погруженный в сумрак олень неслышным шагом пересекает чащу. Туман плывет сквозь таинственн ую лощину на заднем плане, где за темной рекой в величавом молчании высится синий лес. За ним - высочайшие горные вершины, воздушные очертания которых, поймав последний вечерний луч, сияют нежнейшим розовым цветом.

Здесь, как и в картинах Тициана, звучит целая колористическая симфония" (15, 90).

Такое эстетическое чувство природы уже далеко выходило за пределы итальянских теорий подражания эпохи Ренессанса. Оказывается, подражать природе тоже нужно было только до известной степени, только в определенной мере. С выходом за эти пределы итальянская теория подражания уже теряла всякий смысл, и Ренессанс, вступив на этот небывалый, субъективистски насыщенный путь, уже отрицал сам себя.

Йорг Брей из Аугсбурга в своем изображении св. Бернарда в 1500 г. давал следующий пейзаж: "Волны золотой ржи мягко колышутся под дуновением ветерка. Вздымаются и снижаются холмы, по которым проложена деревенская дорога, обозначенная отдельными деревьями и придорожными крестами. Так и хочется побродить по мирному краю от одного старого города, замка или монастыря к другому" (там же, 94).

В 1502 г. Лукас Кранах изобразил св. Иеронима на таком фоне: "Св. Иероним преклонил колена на лесной просеке; его красная кардинальская мантия и лев гармонируют с медовым цветом скал. Высоко вздымаются лохматые сосны и пихты; их темные, оливково-зеленые ветви, изображенные в форме языков пламени, покрыты яркими бликами. С берез свисают серебристо-серые мхи. В ветвях обитают птицы, среди них - сова и попугай, имеющие символическое значение. Вся картина полна летнего зноя. Между темными деревьями - сияюще е великолепие равнины, лежащей у подножия Альп, вершины которых, покрытые голубыми льдами, встают на горизонте" (там же, 95).

Все такого типа картины природы у немецких художников начала XVI в., выходя далеко за рамки итальянского Ренессанса, также далеки и от того, что обычно

именуется довольно неопределенным термином "реализм". Дело в том, что эта природа тесно смыкается как с фантастическими, сказочными представлениями, так и с прямыми пантеистическими воззрениями, которые тем не менее не перестают быть интимно понятыми и овеянными жизнью аффективно настроенного сердца. Такова, например, небольшая картина Альбрехта Альтдорф ера 1507 г.: "...под высокими пихтами и скалой - укромное убежище, где дикая жительница лесов изображена в обществе сатира... Листва образует зелено-золотистое кружево, подчеркнутое теплым коричневым тоном скалы. Далее взгляд скользит в туманную даль, пе реливающуюся легчайшими голубыми и серовато-зелеными оттенками. В маленькой картине заключены безграничная ширь пространства и мечтательность яркого летнего дня" (15, 96 - 97). Нам кажется, откровенный пантеизм вместе с глубокой интимной сердечной настро енностью говорят здесь сами за себя.

Приведем из этой эпохи еще два примера такого интимно-сердечно переживаемого пантеизма. Укажем на картину А.Альтдорфера 1511 г., изображающую Иоанна Крестителя и евангелиста Иоанна Богослова. "Святые сидят в жаркий летний полдень на опушке леса, заросшей буйной растительностью. В космическом пейзаже на заднем плане виден пар, поднимающийся из моря, превращающийся в дым, кристаллизующийся на высоте в снежные горы, которые снова растворяются в кочующих облаках. Скалы, города и корабли, подобно минеральным образованиям, вырастают прямо из воды. В этой своеобразной живописной алхимии одна форма возникает из другой" (там же, 98 - 99). Тот же художник в 1529 г. написал картину "Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием при Иссе". "В ней разверт ывается космическая панорама мира, подобная картам новой космографии. Один цвет перетекает в другой, стихии огня и воды сражаются в небесах, подобно людям на земле. Огненно-красные и оранжевые лучи заходящего солнца золотят вершины фиолетово-голубых гор; их цепи описывают круглящуюся твердь земного шара. Наступающая ночь загорается лунным светом" (там же, 100).

Доссо Досси

В 1930-х годах виднейший советский искусствовед В.Н.Лазарев обнаружил в Москве новый пейзаж итальянского художника конца XV - начала XVI в. Доссо Досси. Это открытие лишний раз доказало влияние Северного Возрождения на поздних итальянских возрожденцев. В .Н.Лазарев пишет: "Картина представляет один из самых ранних самостоятельных итальянских пейзажей. Правильнее было бы сказать - почти самостоятельных, потому что и здесь, как и у Джорджоне пейзаж еще трактуется в виде обрамления для разыгрывающихся на ег о фоне сцен. Но фигуры в такой мере растворяются в окружающей их природе, что ренессансный антропоцентризм оказывается почти окончательно преодоленным. Крохотные фигуры используются как стаффаж, оживляющий ландшафт: мы видим здесь и принимающего стигматы св. Франциска, и сидящего на камне св. Иеронима с крестом, и чудесно избавляющуюся от мучений св. Екатерину, и св. Христофора, несущего на плече младенца Христа, и св. Георгия, сражающегося с драконом. Эти маленькие фигуры выделяются веселыми и яркими г олубыми, желтыми и красными пятнами на фоне пейзажа, свидетельствующего о богатейшей фантазии художника" (66, 13). Анализируя эту картину, В.Н.Лазарев также весьма выразительно рисует и отличие вновь зародившегося северного пейзажа от пейзажей итальянски х: "Ничего подобного в чисто итальянских пейзажах мы не найдем. Не найдем мы в них и той детализированной, еще во многом связанной с традициями позднеготической миниатюры, манеры письма, в которой исполнены листва деревьев и тающие в синеватой дымке дали . Итальянские мастера трактуют обычно пейзаж в гораздо более обобщенном плане. Не теряясь в деталях, они воссоздают синтетический образ природы, подчиненный строгим композиционным принципам. В нашей же картине привлекает к себе внимание именно эта неитал ьянская выписанность деталей, аналогии к которой нетрудно найти в работах Альтдорфера и Патинира. Северное влияние выдает также подчеркнутая синева фона, обычно смягченная в чисто ренессаных пейзажах" (там же, 14).

Таким образом, если аффективно-экспрессивное творчество Дюрера и Грюневальда привело итальянскую спокойно-уравновешенную и рациональную гармонию к полному самоотрицанию, то в творчестве указанных у нас художников все это относится и к природе, которая в своей аффективно-экспрессивной красочности не только доходит до растворения субъекта в природе, но и до превращения одного элемента в другой в самой природе. Заметим, что такого же рода алхимией, правда не художественной, но все же пантеистической, заним ался и знаменитый ученый XVI в. Парацельс.

Как читатель уже давно заметил, план данной работы отнюдь не рассчитан на равномерное обозрение всех слоев возрожденческого исторического процесса в целях анализа тех эстетических элементов, которые в них содержатся. Подобного рода задача была бы невыпол нима одним автором и только в одной книге. Волей-неволей здесь пришлось ограничиться только выборочным методом и во многих случаях только самыми общими замечаниями, если не прямо пропускать тот или иной раздел целиком. То, что мы называем модифицированны м Ренессансом, и в частности самоотрицанием Ренессанса, - это глубочайший и широчайший культурно-исторический процесс, который совершался решительно во всех областях возрожденческой культуры и везде ознаменовался появлением самых замечательных произведен ий человеческого творчества. Но подобно тому как и в обрисовке Высокого Возрождения мы ограничились только некоторыми первоклассными художниками, надеясь на то, что наш метод эстетического анализа в отношении других художников без особенного труда может проводиться и самим читателем, точно так же и в отношении модифицированного Ренессанса на стадии его весьма выразительной самокритики мы ограничились более или менее подробным анализом только двух или трех основных проблем; из всех остальных проблем иску сства, а также относительно всех других культурных областей нам и сейчас придется ограничиться только краткими замечаниями в надежде, что на основании наших анализов и в остальных культурных областях периода возрожденческого самоотрицания читатель сумеет и сам разобраться в том, какие анализы мы могли бы дать здесь более подробно, если бы это позволили план и объем всей книги. Кроме того, все эти другие культурно-исторические области Ренессанса гораздо дальше отстоят от эстетики.

Глава первая. НАУКА

Коперниканство и личностно-самоотрицаюшая модификация эстетики Ренессанса

Одним из самых ярких явлений эпохи Ренессанса в традиционных изложениях обычно представляется гелиоцентрическая система Коперника и учение о бесконечных мирах Джордано Бруно.

Годы жизни Николая Коперника (1473 - 1543) и год выхода в свет его главного труда "Об обращении небесных сфер" (написанного в 1542 г. и изданного в год смерти автора) настолько бесспорно относятся к эпохе Ренессанса, что никому даже и в голову не придет рассуждать о полной противоположности системы Коперника мировоззрению Ренессанса. Тем не менее, как мы считаем, открытие Коперника было передовым и революционным событием для последующих веков, но для Ренессанса это было явлением не только упадка, но даж е возрожденческого самоотрицания.

Дело в том, что Ренессанс выступил в истории западной культуры как эпоха возвеличения человеческой личности, как период веры в человека, в его бесконечные возможности и в его овладение природой. Но Коперник и Бруно превратили землю в какую-то ничтожную п есчинку мироздания, а вместе с тем и человек оказался несравнимым, несоизмеримым с бесконечным пространством, темным и холодным, в котором лишь кое-где оказывались мелкие небесные тела, тоже несравнимые по своим размерам с бесконечностью мира. Возрождене ц любил созерцать природу вместе с неподвижной землей и вечно подвижным небесным сводом. Но теперь оказалось, что Земля - это какое-то ничтожество, а никакого неба и вообще не существует. Возрожденческий человек проповедовал могущество человеческой лично сти и свою связь с природой, которая была для него образцом его творений, а сам он тоже старался в своем творчестве подражать природе и ее создателю - Великому художнику. Но вместе с великими открытиями Коперника, Галилея, Кеплера все это могущество чело века рухнуло и рассыпалось в прах. И то, что гелиоцентризм вовсе не возрожденческая идея, доказывается тем, что только Ньютон в XVII в. логически завершил великое деяние указанных гениальных умов, без какового завершения их открытия все-таки оставались н аивным началом великого дела.

При этом очень важно отдавать себе отчет в том, что гелиоцентризм и бесконечное множество миров не просто противоречили эстетике Ренессанса. Они были именно ее самоотрицанием. И почему? А потому, что всякая категория и в логике и в истории действует толь ко в меру своих внутренних возможностей. Стоит только перейти данной категории свою меру, т.е. стоит только исчерпать ей свои внутренние возможности, как она в то же самое мгновение прямо переходит в свою противоположность. Возрожденческий человек впервы е почувствовал те огромные возможности, которые заключались в его личности и в окружающей его природе и

которые раньше оставались неиспытанными, неизведанными и часто даже просто неведомыми и неизвестными. В глубине возрожденческой личности всколыхнулись небывалые чувства, небывалые земные желания и светские мысли, а окружающая ее природа засияла неописуемыми красками, богатейшим творчеством и такими силами, которые стали пленять ум, заставляли трепетать сердце и начали звать к неизведанным наслаждениям . Но оказалось, что весь этот личностный восторг и весь этот субъективный гиперболизм был реален только до известной степени, только до известной меры. Стоило перейти эту границу, как свобода индивидуума и привольное самоутверждение субъекта вдруг стали переходить в свою противоположность. Очень хорошо было подражать природе, ее изучать и ею наслаждаться. Но вот человеческий рассудок и в его лице возрожденческий субъект стали пользоваться своей силой больше, чем того требовали возрожденческая ограниченн ость и непосредственное приятие природы, как она являлась реальному зрению и слуху. Субъективный рассудок шел все дальше и дальше. Непосредственное чувство говорило, что Земля не движется, а стоит на одном и том же месте. Но вопреки человеческому чувству новый рассудок стал обязательно требовать, чтобы Земля обязательно двигалась, и это его требование продолжало быть таким же категорическим, как и раньше того категорически хотелось иметь перед глазами и неподвижную Землю и всю прекрасную природу, общать ся со всем этим и получать от этого наслаждение. Возрожденческий субъект, который был ранее ориентирован в таком близком и непосредственном природном окружении, утверждался все дальше и дальше, вплоть до бесконечности. Но так как охватить силами одной че ловеческой личности всю бесконечную природу не было никакой возможности, то возрожденческий человек решил отказаться от своего чувства природы и от намерения овладеть природой, с тем чтобы стать ничтожной песчинкой, ничтожным винтиком, но лишь бы охватит ь все, пусть только одной наукой, пусть только одним рассудком, пусть только одной отвлеченной математикой, но лишь бы охватить и лишь бы забыть непосредственную данность природы как некую детскую наивность.

Таким образом, гелиоцентризм и учение о бесконечных мирах не просто противоречили личностно-материальной основе Ренессанса. Это было именно самоотрицание Ренессанса. Личность здесь настолько далеко выходила за свои собственные пределы, что перед лицом вн овь открытого бесконечного космического бытия она стала чувствовать себя ничтожеством, механически зависящим от этих безумных и ни с чем не сравнимых пространств и времен, холодных и черных, пребывающим перед лицом ни с чем не сравнимых расстояний и безу мных временных процессов, безумных, потому что познаваемых едва-едва.

Из властителя и художника природы возрожденец стал всего только ее ничтожным рабом. И это вполне понятно даже материально и экономически: о механизмах и машинах Леонардо только еще мечтал, потому что механизм, машинное производство - это не возрожденческ ая реальность; но когда в последующие века механизмам и машинам будет дан полный ход, то человеческая личность тут же окажется рабом машин и потеряет свою свободу, став винтиком в мировом механизме. Другими словами, если возрожденческий человек умилялся перед красотами природы, то перед бесконечной холодной и пустой Вселенной он мог испытывать только чувство ужаса.

Из всего этого отнюдь не надо делать вывода, что с наивно-личностным Ренессансом кончилась вся эстетика и что в условиях коперниканской Вселенной невозможна никакая эстетика. Наоборот, эстетика в дальнейшем, пожалуй, только обогащалась. Но только это был а не возрожденческая эстетика. Сколько угодно находилось и больших и малых умов, и больших и малых философов, а также и больших и малых поэтов, которые восторгались этой бесконечной Вселенной, испытывали сладкое чувство и трепет перед этими безумными пус тотами бесконечного мира и перед величием человека, создавшего науку об этих пространственно-временных расстояниях. Находились даже и богословы, которые доказывали всемогущество и величие божие именно в силу наличия этих бесконечных пустот, безумных и ни с чем не сравнимых расстояний и этого холода в 273' ниже нуля по Цельсию. Эстетика нисколько не погибла, а продолжала интенсивно развиваться дальше. Но это, повторяем, не была эстетика Ренессанса.

Эстетическая ограниченность коперниканства

Важно иметь в виду также и то, что гелиоцентрическая система Коперника вовсе не базируется на точных математических данных. Дело здесь вовсе не в математике и не в механике, а только в интенсивнейшем аффекте, заставлявшем во что бы то ни стало вырваться за пределы возрожденчески цельной личности и преклоняться перед бесконечными пустотами пространства и времени. Один из крупнейших советских

астрономов, академик А.А.Михайлов, пишет: "Иногда говорят, что Коперник доказал, что Земля движется, но такое утве рждение не совсем правильно. Коперник обосновал движение Земли, показав, что этим полностью объясняются наблюдаемые в мире планет явления и вводится простота в сложную и путаную систему геоцентризма. Но прямых доказательств, т.е. таких фактов, явлений ил и экспериментов, которые можно было бы объяснить движением Земли, и ничем другим, у него не было. Даже, более того, было обстоятельство, которое противоречило орбитальному движению Земли. Это - отсутствие параллактического, т.е. перспективного, смещения звезд, представляющего собой отражение движения Земли" (79, 56).

Далее, гелиоцентрическая система была доказана только в смысле пространственного устройства солнечной системы, но совершенно не была доказана в отношении кинематики, в которой Коперник вполне продолжал пользоваться геоцентрическими образами Птолемея. Ака демик В.А.Амбарцумян четко разъясняет: "Но не надо забывать, что проблема устройства планетной системы имела два аспекта: пространственный и кинематический. Мы указывали, что характер системы требовал совместного рассмотрения этих двух аспектов, но это н е значит, что полученное должно было оказаться одинаково совершенным в обоих аспектах. Из приведенных фактов ясно, что Коперником было найдено решение задачи о пространственном устройстве планетной системы, не вызывающее никаких принципиальных возражений . Что касается кинематического аспекта, то здесь было дано лишь приближенное описание. Окончательное решение проблемы кинематики было дано Кеплером" (10, 44).

Наконец, Коперник вообще не доказал того, что именно Земля движется вокруг Солнца, а не Солнце вокруг Земли. Он только дал в точной и простейшей форме подвижное соотношение этих двух небесных тел. Но это подвижное соотношение останется тем же самым и в с лучае нашего предположения о движении Земли вокруг Солнца, и в случае если мы признаем движение Солнца вокруг Земли. Современная наука безусловно склоняется к движению Земли вокруг Солнца, а Солнце, если оно и движется, то вовсе не вокруг Земли, а своим собственным путем, о котором существует своя собственная теория.

Кроме того, у академика В.А.Фока мы читаем: "Если ускорение имеет абсолютный характер, т.е. если можно выделить группу систем отсчета, в которых ускорение данного тела имеет одно и то же значение, то прав Коперник: для солнечной системы привилегированной является система отсчета с началом в центре инерции Солнца и планет и с осями, направленными на три неподвижные звезды... Если же ускорение имеет, подобно скорости, относительный характер, т.е. если привилегированных систем отсчета не существует, а все системы отсчета, как угодно движущиеся, одинаково мало позволяют приписывать ускорению определенное значение, то обе точки зрения - Коперника и Птолемея - равноправны: первая связана с Солнцем, вторая с Землей, но ни одна из них не имеет преимуществ пере д другой. В этом случае спор между сторонниками системы Коперника и сторонниками системы Птолемея становится беспредметным" (109, 180 - 181). Правда, для самого В.А.Фока, как и для А.Эйнштейна, ускорение отличается абсолютным характером, и тогда гелиоцен трическая система оказывается предпочтительной. Но если ускорение считать тоже относительным, то это будет противоречить скорее интуитивной картине движения, чем картине математической. И следовательно, если не гнаться за интуитивной и математической про стотой, то выбор между Коперником и Птолемеем все-таки остается неопределенным. Поэтому и у Коперника доказано не столько движение Земли вокруг Солнца, сколько дана более простая картина соотношения движения Солнца и Земли, а картина эта остается одной и той же при любых системах отсчета.

Таким образом, не математические и механические доказательства привели Коперника к его гелиоцентризму; а, наоборот, сначала ему страстно хотелось, чтобы двигалась именно Земля, а не Солнце, а уже потом он приспособил астрономию к своему антивозрожденческ ому эстетическому аффекту. Но это обстоятельство очень важно как раз именно для истории эстетики. Стала другой именно картина мира, в которой человек должен был превратиться в ничтожество и только бесконечно раздувался его рассудок.

Ужас перед бесконечным пространством у Паскаля и Гегеля

а) Чтобы понять это антивозрожденческое человеческое самосознание, почитаем то, что говорит, например, Паскаль, который еще в XVII в. ужасался этим

антивозрожденческим миром. Он писал: "Я не знаю, кто меня послал в мир, я не знаю, что такое мир, что тако е я. Я в ужасном и полнейшем неведении. Я не знаю, что такое мое тело, что такое мои чувства, что такое моя душа, что такое та часть моего я, которая думает то, что я говорю, которая размышляет обо всем и о самой себе и все-таки знает себя не больше, чем все остальное. Я вижу эти ужасающие пространства Вселенной, которые заключают меня в себе, я чувствую себя привязанным к одному уголку этого обширного мира, не зная, почему я помещен именно в этом, а не в другом месте, почему то короткое время, которое дано мне жить, назначено мне именно в этом, а не в другом пункте целой вечности, которая мне предшествовала и которая за мной следует. Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе как атом я как тень, которая продолжается тол ько момент и никогда не возвращается. Все, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть, но то, чего я больше всего не знаю, это смерть, которой я не умею избежать. Как я не знаю, откуда я пришел, так же точно не знаю, куда уйду... Вот мое пол ожение; оно полно ничтожности, слабости, мрака" (108, 301 - 302).

Эти слова Паскаля мы приводим вовсе не для характеристики Паскаля, но исключительно для характеристики эстетики Ренессанса или, вернее, для характеристики ее самоотрицающей модификации. Прибавим к этому, что вопрос о причислении Коперника, Кеплера, Галил ея и Ньютона к эпохе Ренессанса (последние три деятеля относятся уже к XVII в.) является для автора настоящей работы вопросом чисто терминологическим. Если Данте - это проторенессанс, а флорентийские академики - это расцвет Ренессанса, то линия Коперника ничего общего не имеет с таким Ренессансом. Конечно, можно и вообще всех упомянутых сейчас деятелей относить к Ренессансу, но тогда Ренессанс уже нельзя определять как эпоху выступления свободомыслящей личности, привольно ориентирующей себя среди красот природы. Тогда Ренессанс нужно будет определять и как эпоху свободомыслящей личности, и как эпоху сознания личностью своего ничтожества и своей механистической предопределенности во всеобщей мировой и бездушной машине. Можно поступать и так и так. Мы же следовали только традиционному признанию освобожденной личности в Ренессансе. А если под Ренессансом понимать и механистическое закабаление личности, то против этого мы тоже не возражаем. Повторяем, это вопрос терминологический. Для тех, кто особенно хо тел бы сохранить для Ренессанса и свободомыслие, и абсолютный детерминизм, мы могли бы даже подсказать имена некоторых возрожденцев, которые как раз пытались трактовать человека таким образом. Тот же Джордано Бруно, который растворил человеческую личност ь во всеобщем и бесконечном мировом механизме, твердо стоял на почве коперниканства, проповедовал героический энтузиазм как наивысшее проявление человеческой личности. Тот же Ньютон, впервые продумавший до конца механистическую Вселенную, отличался такой напряженной религиозностью, которая нашла отражение во всех его биографиях.

Таким образом, глубочайший переворот в науке, связанный с именами Коперника, Кеплера, Галилея и Ньютона, можно и связывать с мировоззренческими основами Ренессанса, а можно и не связывать, расценивая его не как Ренессанс, но как самоотрицание Ренессанса, но это - вопрос о методах изложения.

б) Вселенную, которая лишена всяких границ и во всех смыслах, а только состоит из дурной бесконечности искания этих границ, очень хорошо понимал Гегель, который так изображал вечное искание мировых границ и вечное их ненахождение: "...мысль изнемогает, и в итоге - падение и головокружение. Приводит же мысль к изнеможению, вызывает ее падение и головокружение не что иное, как скука от повторения, которое заставляет границу исчезать и снова появляться и снова исчезать, и так всегда одно из-за другого и од но в другом, в потустороннем - посюстороннее, в посюстороннем - потустороннее, постоянно возникать и исчезать, вызывая лишь чувство бессилия этого бесконечного или этого долженствования, которое хочет и не может справиться с конечным" (31, 308). В этом и зображении мира без конца и края Гегель, следовательно, ничего не находит, кроме головокружения, бессилия и скуки.

В этой дурной бесконечности, по Гегелю, вовсе не содержится реального описания объективного мира, но только субъективное "барахтание" в целях достижения картины этого объективного мира, причем "барахтание" это удивительным образом принимается за прогресс . "Этот прогресс не раз служил поводом для тирад, которыми восхищались как возвышенными произведениями. Но на самом деле эта модная возвышенность возвеличивает не самый предмет, который скорее ускользает, а только субъект, поглощающий в себя столь больши е количества" (там же, 307).

Гегель, конечно, знает и о существовании таких астрономов, которые на этом отсутствии границ мироздания строят свое неимоверное уважение к предмету их науки, свои восторги: "Пустое удивление, которому они при этом предаются, вздорные надежды, что в загро бной жизни они будут перекочевывать с одной звезды на другую и, странствуя так по неизмеримому пространству, будут приобретать все новые и новые сведения того же рода, - эти свои пустое удивление и вздорные надежды они выдавали за один из главных моменто в превосходства своей науки. А между тем она достойна изумления не из-за такой количественной бесконечности, а, напротив, в силу тех отношений меры и законов, которые разум познает в этих предметах и которые составляют разумное бесконечное в противополож ность той неразумной бесконечности" (там же, 308 - 309).

В Гегеле, понимавшем дурную бесконечность мира как скуку, изнеможение и ужас, а вовсе не как какое-нибудь благоговение и восхваление, говорил именно возрожденческий человек, устрашенный наступлением века разного рода обожествленных рассудочных абстракций .

Глава вторая. РЕЛИГИЯ

Подготовка протестантизма в более ранней возрожденческой эстетике

Религиозная жизнь Ренессанса по своей обширности необозрима, и связанная с этим религиозная эстетика до сих пор еще остается неохватной. Однако, подобно точной науке, хронологически связанной с Ренессансом, и в религии совершается колоссальный переворот, о котором можно спорить, соответствует ли он по самому существу своему религии Ренессанса или является ее полной противоположностью. Мы считаем, что этот религиозный переворот связан с Ренессансом только хронологически. По существу же здесь мы находим п одлинное самоотрицание Ренессанса Речь идет о зарождении в первой половине XVI в. в Германии протестантизма, разновидностей которого тотчас же появилось очень много; мы коснемся только самого принципа протестантизма.

Уже у тех мыслителей XV в., которых мы считаем наиболее яркими представителями возрожденческой эстетики, например флорентийских академиков, мы находили такое учение о религии, которое не могло не производить на нас несколько странного впечатления, поскол ьку эти мыслители были связаны со средневековой ортодоксией, а многие из них даже прямо являлись служителями католического клира. И Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, рассуждая о религии, хотели охватить решительно все ее исторические формы. Доказыв алось, что и католик, и буддист, и магометанин, и древний иудей, и даже все язычники идут к богу, хотя с внешней стороны и разными путями, но по существу своему это один и тот же, всеобщий и единственный религиозный путь, который дан человеку от природы. Поэтому Моисей и Орфей - это одно и то же, Платон и Христос - это в существе своем одно и то же, католик и язычник одно и то же. Однако для современного исторического критика совершенно ясно, что не только флорентийским академикам, но и вообще никому никогда не возможно было идти сразу всеми этими путями, несмотря на их сходство во многом. Объединить христианство, например, и язычество можно было, но как?

Нельзя было одновременно участвовать в церковных таинствах и в то же время приносить в жертву козла и причащаться его крови с надеждой найти в этом путь к божеству. Все исторические религии настолько своеобразны, настолько отягощены местными и историческ ими особенностями, что объединить их в одном религиозном акте было совершенно невозможно. По существу говоря, при такой проповеди единой и вселенской религии можно было только отказаться от всех исторических особенностей отдельных религий. Нужно было уже совершенно отойти от религиозного культа, который в разных религиях был чрезвычайно различен, так что из-за него в свое время даже велись ожесточенные войны. Но очевидно также, что и теоретическая сторона религии при таком мировом единстве и тождестве в сех религий тоже должна была до крайности упроститься и лишиться всех своих исторически возникших своеобразных черт. При таком единстве и тождестве всех исторических религий верующий мог говорить только о боге вообще, не входя ни в какую характеристику е го исторических особенностей, и о своем отношении к такому божеству верующий тоже мог говорить только в самых общих чертах. Из всех исторических религий оставался только внешний, хотя и очень строгий морализм, но уже не оставалось никаких своеобразных ми стических путей.

Сознательно встать на такой обобщенно религиозный путь - это и значило для

верующего XVI в. отколоться от католической церкви и стать протестантом. Протестантизм, так же как и коперниканство, был продуктом все того же необычайного развития возрожденческо го свободомыслия. Покамест человеческая личность тех времен мыслила себя свободной и могущественной только до известного предела, она действительно оставалась и свободной и могущественной. Церковная жизнь теряла в те времена свои обветшавшие формы, богос лужение становилось более живым, более ярким и интересным, а церковное искусство приобретало те небывало выразительные формы, каких не знало средневековье. Но вот оказалось, что этого церковного свободомыслия очень мало. Захотелось обнять в своем субъект ивном восприятии не только католическое средневековье, но и все религии вообще; но обнять их в субъективно-имманентном смысле, так, чтобы все они сразу охватывались во всем своем безбрежном историческом своеобразии, уже нельзя было при помощи какого-нибу дь одного конкретного культа или священного догмата и психологически, и социально, и общественно-политически, и даже физически.

Обнять все эти религии в порядке имманентной субъективности можно было только рассудочно, в понятии и в крайнем случае только морально. Для католика это и значило отколоться от католической церкви с ее слишком своеобразным культом и с ее слишком своеобра зными религиозными догматами. Раньше церковь мыслилась как некоторого рода таинственный коллективный организм, в котором каждый его член имеет самое непосредственное общение с Христом. Теперь же все таинства обряда были отменены, а церковь превратилась в молитвенный дом, где, кроме пения молитв и слушания проповедей, уже ничего не оставалось. Быть членом такого коллектива молящихся вне всякой церковной иерархии, которая производила себя от самих апостолов, и вне всяких таинств и обрядов, в которых непос редственно присутствовал сам Христос, - это и значило отколоться от католической церкви и стать протестантом. Таким образом, протестантизм появился как результат столь огромного развития свободной личности, что эта личность конкретно уже не могла обнять собою все исторические религии, из которых каждая расценивалась теперь как нечто узкое и стеснительное и стала обнимать их только в понятии, в рассудке, в абстрактной метафизике, но уже не в мифологии.

Нам кажется, что свободная личность переходила в протестантизме те же самые католические границы, как это совершалось и в коперниканстве. Поэтому если протестантизм и можно считать детищем Ренессанса, то это детище можно понимать только хронологически, п о существу же оно было полной противоположностью Ренессансу. И поскольку протестантизм оказался безмерным развитием начал свободомыслия, которое было уже и в Ренессансе, постольку протестантизм стал подлинным и настоящим самоотрицанием Ренессанса.

Антиэстетические тенденции протестантизма

Искусствоведы иной раз говорят о весьма неблагоприятном влиянии протестантизма на искусство. В некотором смысле это действительно так. Ведь эстетика и искусство Ренессанса были основаны на свободной и материально ощущающей себя личности. Такая возрожденч еская личность, лишенная своей свободы и материального воплощения и превращенная только в борьбу субъективных страстей, в чисто психологическую и субъективистскую расценку мироздания и, наконец, подчиненная только строгим правилам моралистики, такая ли чность, конечно, не способствовала расцвету эстетических чувств и новых художественных форм. Если взять мрачную моралистику Кальвина (это, правда, крайний пункт протестантизма), то трудно себе представить, какие произведения искусства мог бы восхвалять т акой абстрактный протестантизм и какую эстетику он мог бы проповедовать, кроме подчинения всего художественного одной унылой, мрачной и абстрактной моралистике.

И все же упомянутое мнение некоторых искусствоведов не вполне отвечает исторической действительности. Во-первых, протестантских группировок было очень много, и отношение их к искусству было разным. А во-вторых, речь может идти только о падении религиозно го искусства в смысле Ренессанса и религиозной эстетики в том же смысле слова, но не о падении искусства вообще и не о падении эстетического сознания целиком. Наоборот, после падения Ренессанса продолжало развиваться огромное искусство, за которым следов ала и соответствующая эстетика, едва за ним поспевавшая. Однако это было уже не искусство Ренессанса и не эстетика Ренессанса. Тут стояли свои огромные задачи, которые, строго говоря, были даже и немыслимы для деятелей самого Ренессанса. Так, например, м ы уже знаем, что творчество Торкватто Тассо возвещало наступление совершенно новых стилей в искусстве, а именно барокко и классицизма. Для этих двух стилей не

замедлила появиться и своя собственная теоретическая эстетика.

Глава третья. ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

Общественно-политическая жизнь, как всем известно, была прогрессивной в течение раннего и Высокого Ренессанса, т.е. в течение почти всего XV в. в Италии. Общеизвестно возвышение городов, установление простого товарно-денежного хозяйства, глубокое шатание всей феодальной системы. С другой стороны, однако, ни один из итальянских режимов XV в. не отличался большой устойчивостью. Для достижения этой устойчивости власть иной раз переходила в руки тиранов. Но вся такого рода тирания слишком была связана с рел игиозно-моральными особенностями Ренессанса и с теми возрожденческими предрассудками, которые заставляли деятелей тогдашних времен все-таки мечтать о свободе и по крайней мере о прогрессирующих силах нового общества. Деньги покамест еще не стали идолом, и производство еще не превратило его организаторов и работников в рабов безличной и абсолютизированной товарно-денежной системы. Человеческая личность все еще отличалась большим свободомыслием и мечтой о справедливом устроении общественно-государственной жизни.

Эти мечтания уже к концу XV в. в Италии начинали вызывать определенного рода разочарования. И так как индивидуализм, теперь уже столетней давности, все еще казался единственным путем общественно-политического развития, то выходом из хаоса итальянской жиз ни XV в. стало теперь представляться только усиление все того же индивидуализма. Но мы видели и в других областях истории итальянской культуры, что индивидуализм, осуществляемый только до известной меры, остается действительно возрожденческим, т.е. допод линно свободомыслящим индивидуализмом. Переходя же известную меру и известные свои границы, индивидуализм тотчас же начинает противоречить сам себе и переходить в свое самоотрицание. Так и случилось в творчестве и деятельности знаменитого итальянского мы слителя Макиавелли.

Никколо Макиавелли (1469 - 1527)

Макиавелли был историк, писатель, общественный и государственный деятель Флоренции в период изгнания Медичи в 1498 г., вновь удаленный из Флоренции с появлением Медичи в 1512 г. Он прославился своим трактатом "Князь" (или "Монарх", "Государь"), написанны м в 1513 - 1515 гг. и напечатанным уже после смерти автора в 1532 г. Происходя из обедневшего дворянства, Макиавелли навсегда остался сторонником умеренного демократического и республиканского строя. Но свои демократические и республиканские взгляды Маки авелли проповедовал только для будущих времен. Что же касается тогдашнего фактического положения Италии, то ввиду ее раздробленности и хаотического состояния Макиавелли требовал установления жесточайшей государственной власти и беспощаднейшего правления этого деспотического государства для приведения Италии в упорядоченное состояние.

У Макиавелли не было ровно никаких религиозных и моральных иллюзий. Как позднее Гоббс, он базировался только на повсеместном и зверином эгоизме людей и на полицейском укрощении этого эгоизма любыми государственными средствами с допущением жестокости, вер оломства, клятвопреступления, кровожадности, убийства, любых обманов, любой бесцеремонности. Идеалом Макиавелли был не кто иной, как развращеннейший и жесточайше настроенный в отношении всех людей вплоть до принципиального аморализма и нигилизма известны й герцог Цезарь Борджиа, о зверствах которого мы уже имели случай упомянуть выше (с. 131). Вот до чего дошло возрожденческое свободомыслие! И тут уже каждый скажет, что перед нами самоотрицающе-модифицированный Ренессанс. К.Маркс изображает оригинальност ь макиавеллизма, представляя его в виде политики, освобожденной решительно от всяких своих связей с моралью и религией (см. 2, 314).

Но это как раз и означает, что в учении Макиавелли Ренессанс сам отказывается от самого себя. Это действительно значит что Макиавелли был "революционером", но то была "революция" против возрожденческих религиозно-моралистических и эстетических ценностей (см. 75, 370 - 371). Мы не будем, однако, отождествлять самого Макиавелли с его "макиавеллизмом". Он все-таки был патриотом своего народа, он мечтал об изгнании из Италии ее захватчиков и верил в справедливое будущее. Но предлагавшиеся им методы государс твенного правления являются жесточайшим и античеловеческим механицизмом, возникшим в виде полной противоположности эстетическим и свободомыслящим идеалам возрожденческой Италии.

Государь Макиавелли формально тоже является возрожденческим титаном. "Макиав еллизм" - все тот же возрожденческий титанизм; этот титанизм освобожден не только от христианской морали, но и от морали вообще, и даже от гуманизма.

Правда, вовсе не государство является у Макиавелли последней целью, и вовсе не этатизм является его последней идеологией. Последняя идеология для него - это единство народа и восстановление его родины. Поэтому "макиавеллизм" для самого Макиавелли был тол ько разновидностью трагизма, в котором цели и средства оказывались в мучительном противоречии.

В качестве характеристики этой страшной трагедии итальянской титанической эстетики эпохи Ренессанса мы бы привели следующие высказывания Р.И.Хлодовского: "В "Рассуждениях" человеческая личность в значительной мере уже утратила не только свою неоплатониче скую "божественность", но и в какой-то мере свою самоценность. Индивидуум здесь нередко приносился в жертву "общественному благу", отождествляемому, однако, не с "государственным интересом", как это будет у идеологов контрреформации и абсолютизма, а с Ро диной. Гуманистический индивидуализм трансформировался у Макиавелли не в этатизм, а в тот страстный и в основе своей гуманистический патриотизм, который резко выделял автора "Государя" и "Рассуждений" на фоне литературы Чинквеченто. Не абсолютистское гос ударство, а Родина-Народ стала у Макиавелли конечным критерием общественной и индивидуальной морали" (56, 28).

Подобного рода суждения о Макиавелли вносят существенную поправку в этатизм этого мыслителя. Действительно, идеалом для него, которому он был готов служить с начала до конца, является не абстрактное государство, но конкретный народ и любимая им родина. Т ем не менее уже элементарная историческая справедливость заставляет нас признать, что для устроения своего народа и горячо любимой им родины Макиавелли был готов на любые ужасы абсолютистски-полицейского государства и на любые кошмары в обращении с отдел ьными личностями и группировками. Если угодно выставлять на первый план цели, преследуемые Макиавелли, то это действительно какой-то гуманизм, и Ренессанс присутствует здесь в полной мере. Но гуманизм Макиавелли основан не только на гуманных целях, но и на нечеловеческих средствах достижения этого человеческого идеала. Следовательно, гуманизм здесь уже вполне антивозрожденческого типа. Поскольку этот гуманизм все же формулируется в виде цели, правильнее будет говорить не просто об антивозрожденчестве Ма киавелли, но, скорее, о модифицированном Ренессансе, правда ужасном и в подлинном смысле слова трагическом.

Уже самая личность Макиавелли обладает настолько страшными чертами, что заслуживает хотя бы краткого упоминания[39 - 39 Многие черты этой сложнейшей личности читатель может найти у А.К.Дживелегова в его вступительной статье к переводу Сочинений Макиавелли, из которых вышел один том (см. 74, 19 - 123).]. Ренессанс требовал всестороннего развития личности, и Макиавелли тоже был всесторонне развит. Но эта всесторонняя развитость доходила у нег о до полной беспринципности, всегда и всюду оставляла по себе самые неприятные чувства и сделала его откровенным циником, лишала его возможности иметь друзей и близких людей и открывала для него дорогу к разного рода безобразнейшим предприятиям. Ренессан с требовал от человеческой личности быть принципиальной, собранной в себе и артистически себя проявляющей. Когда мы знакомимся с материалами, относящимися к Макиавелли, мы вполне ощутительно воспринимаем этот его единый принцип. Он заключается в полной б еспринципности, в озлобленном отношении к людям и не то чтобы просто эгоизме, но в такой абсолютизации своего Я, которая отталкивала от него всех, кто с ним жил и работал, и заставляла презирать его как человека и как работника в Синьории.

В своих сочинениях он сам достаточно нагло и цинично рассказывает о своем безобразном поведении. Это не просто разложение той человеческой личности, которую так высоко ставил Ренессанс и о воспитании которой так глубокомысленно заботился. Это полная прот ивоположность возрожденческой личности. Это такой модифицированный Ренессанс, который уничтожает самую идею Ренессанса и при всей структурной общности возрожденческого и антивозрожденческого человека приводит возрожденческую личность Макиавелли к полному развалу и к ее самой настоящей гибели. После всего этого не будут удивительными для читателя те слова и выражения, которые мы сейчас приведем из "Князя" Макиавелли.

Изложив все политические гнусности герцога Цезаря Борджиа, Макиавелли пишет: "...кто в своем новом княжестве считает необходимым оградить себя от врагов,

заручиться друзьями, побеждать силой и обманом, внушить народу любовь и страх, солдатам преданность и почтение, истребить тех, кто может или должен тебе вредить, перестраивать по-новому старые учреждения, быть суровым и милостивым, великодушным и щедрым, уничтожить ненадежное войско, создать новое, поддерживать дружбу к себе королей и князей, так чтобы им с удовольствием делать тебе добро и бояться тебя задеть, - тот не сможет найти более живой образец, чем дела этого человека" (74, 244 - 245).

Далее у Макиавелли читаем: "...надо хорошо помнить, что, овладевая государством, захватчик должен обдумать все неизбежные жестокости и совершить их сразу, чтобы не пришлось каждый день повторять их и можно было, не прибегая к ним вновь, успокоить людей и привлечь к себе благодеяниями. Кто поступает иначе по робости или под влиянием дурного совета, тот вынужден постоянно держать в руке нож; никогда не может он положиться на своих подданных, они же из-за постоянных и все новых притеснений никогда не могут чувствовать себя в безопасности. Дело в том, что обиды следует наносить разом, потому что тогда меньше чувствуешь их в отдельности и поэтому они меньше озлобляют; напротив, благодеяния надо делать понемногу, чтобы они лучше запечатлелись" (там же, 250 - 251). "Ведь тот, кто хотел бы всегда исповедовать веру в добро, неминуемо погибает среди столь многих людей, чуждых добра. Поэтому Князю, желающему удержаться, необходимо научиться умению быть недобродетельным и пользоваться этим, смотря по необходимост и" (там же, 277).

Иногда, рассуждает Макиавелли, спорят, что должен внушать князь, - любовь или страх. Совместить оба этих качества трудно, так что лучше уж внушать страх и при этом не быть любимым. "Ведь о людях можно вообще сказать, что они неблагодарны, изменчивы, лице мерны, трусливы перед смертью, жадны до наживы. Пока ты им делаешь добро, они все твои, предлагают тебе свою кровь, имущество, жизнь, детей, все до тех пор, пока нужда далека, как я уже сказал, но, как только она приближается, люди начинают бунтовать. Кн язь, который всецело положится на их слова, находя ненужными другие меры, погибнет. Дело в том, что дружба, приобретаемая деньгами, а не величием и благородством души, хоть и покупается, но в действительности ее нет, и, когда настанет время, на нее невоз можно рассчитывать; при этом люди меньше боятся обидеть человека, который внушал любовь, чем того, кто действовал страхом. Ведь любовь держится узами благодарности, но так как люди дурны, то эти узы рвутся при всяком выгодном для них случае. Страх же основан на боязни, которая не покидает тебя никогда" (там же, 283 - 284). "Итак, разумный правитель не может и не должен быть верным данному слову, когда такая честность обращается против него и не существует больше причин, побудивших его дать обещание. Есл и бы люди были все хороши, такое правило было бы дурно, но так как они злы и не станут держать слово, данное тебе, то и тебе нечего блюсти слово, данное им" (там же, 287). "Наконец, он должен быть всегда готов обернуться в любую сторону, смотря по тому, как велят ветры и колебания счастья, и, как я говорил выше, не отклоняться от добра, если это возможно, но уметь вступить на путь зла, если это необходимо" (там же, 289).

Чтобы продемонстрировать политическое мировоззрение "Князя" в концентрированном виде, мы позволим себе привести одно место из другого труда Макиавелли, под названием "История Флоренции". Здесь изображается одно из первых рабочих восстаний в Европе, а име нно восстание чомпи во Флоренции в 1378 г., но агитационная речь, которую произносит один из восставших, целиком повторяет то, что мы находим в "Князе" самого Маккиавелли. Это, между прочим, свидетельствует о том, что аморальная, беспринципная и бездушна я политика, которую проповедует Макиавелли, мыслится им совершенно одинаково, кто бы ни занимался этой политикой, князь ли или же порабощенные и эксплуатируемые низы общества. Вот это место (III 13): "И вот эти люди из низов, как из подчиненных цеху шерс тяников, так и из подсобников других цехов, и ранее полные недовольства по уже сказанным причинам, теперь испытывали к тому же страх перед последствиями, которые могли для них иметь учиненные ими поджоги и грабежи. Несколько раз в ночь собирались они для обсуждения происшедших событий и все время толковали друг другу о грозящей им всем опасности. Наконец, один из тех, кто был посмелее и поопытнее других, решил вдохнуть в них мужество и заговорил так: "Если бы нам надо было решать вопрос, следует ли брат ься за оружие, чтобы жечь и громить дома граждан и расхищать церковное имущество, я был бы первым из тех, кто полагал бы, что вопрос этот нельзя решать необдуманно и что, пожалуй, бедность в мире и покое лучше, чем связанное с такими опасностями обогащен ие. Но раз оружие все равно уже у нас в руках и бед уже наделано немало, надо нам думать о том, как это

оружие сохранить и как избежать ответственности за содеянное. Я думаю, что если никто нас научить не может, то научит сама нужда. Как видите, весь гор од пылает к нам гневом и злобой, граждане объединяются, а Синьория всегда на стороне магистратов. Будьте уверены в том, что нам готовят какую-то западню и над головой нашей собираются грозные тучи. Следовательно, надо нам добиваться двух вещей и совещани я наши должны ставить себе две цели. Во-первых, - избежать кары за все, что мы натворили в течение последних дней, во-вторых, - зажить более свободно и счастливо, чем мы жили раньше. И вот я считаю, что для того, чтобы добиться прощения за прежние наши в ины, нам надо натворить еще худших дел, умножить их, повсюду устраивать поджоги и погромы и постараться вовлечь во все это как можно больше народу. Ибо когда виновных слишком много, они остаются безнаказанными: мелкие преступления караются, крупные и важ ные вознаграждаются. Когда все страдают, мало кто стремится к отмщению, ибо общая всем беда переносится легче, чем частная обида. Так что именно в усилении бедствий и смуты должны мы обрести прощение, именно они откроют нам путь к достижению того, что ну жно нам для свободной жизни. И я думаю, что ожидает нас верная победа, ибо те, кто могли бы воспрепятствовать нам, богаты и разъединены. Их разъединение обеспечит нам победу, а их богатства станут нашими, помогут нам эту победу упрочить. Не допускайте, ч тобы вас смущали древностью их родов, каковой они станут кичиться. Все люди имеют одинаковое происхождение, и все роды одинаково старинны, и природа всех создала равными. Если и мы, и они разденемся догола, то ничем не будем отличаться друг от друга; есл и вы оденетесь в их одежды, а они в ваши, то мы будем казаться благородными, а они простолюдинами, ибо вся разница - в богатстве и бедности. Я весьма скорблю, когда вижу, что многие из нас испытывают угрызения совести от содеянного и хотят воздержаться о т дальнейших действий. И если это действительно так, то вы не те, за кого я вас принимал. Не следует пугаться ни раскаяния, ни стыда, ибо победителей, какими бы способами они ни победили, никогда не судят. ...Бог и природа дали всем людям возможность дос тигать счастья, но оно чаще выпадает на долю грабителя, чем на долю умелого труженика, и его чаще добиваются бесчестным, чем честным ремеслом. Потому-то люди и пожирают друг друга, а участь слабого с каждым днем ухудшается. Применим же силу, пока предста вляется благоприятный случай, ибо более выгодным для нас образом обстоятельства не сложатся..." (75, 114 - 116).

Это замечательное место из трактата "История Флоренции" очень ярко свидетельствует о трех пунктах мировоззрения Макиавелли.

Во-первых, несмотря на полное пренебрежение к тем или другим личным идеалам, личность здесь все-таки продолжает выдвигаться на первый план, и потому мы все еще продолжаем иметь дело не с чем другим, как с Ренессансом. Во-вторых, выдвигаемая здесь личност ь совершенно лишена всех своих внутренних идеалов и рассматривается просто как некоего рода арифметическая единица. Эта арифметическая единица у Макиавелли имеет значение сама по себе, без всяких возможных влияний на нее со стороны, например, религии, мо рали, искусства, личных симпатий или антипатий, быта и всякого рода предрассудков, общественных или исторических. И все общество мыслится у Макиавелли в виде того или иного объединения этих арифметических единиц. Ничто другое его не интересует. Его интер есует, правда, родина, а не государство. У него патриотизм, а не этатизм. Но положение современной личности от этого нисколько не становится легче. С отдельной личностью в политике все равно надо обращаться как с отдельными камнями при построении здания.

В-третьих, отсюда вытекает и своего рода эстетика, по своей прямолинейности и последовательности едва ли не единственная во всей истории эстетической мысли. Общество и история, возникающая как упорядоченное множество этих безличных, бездушных и аморально понимаемых арифметических единиц, если угодно, есть самый настоящий гуманизм, поскольку речь здесь только и идет о создании правильного человеческого общества. Но эти арифметические единицы-личности внутренно опустошены и превращены лишь в строительный материал. Нам кажется, что в этой железной последовательности и прямолинейности, несомненно, есть своего рода эстетика, явно продиктованная идеалами полноценного Ренессанса. И потому во всей этой железно проводимой системе арифметических единиц есть нечт о красивое, хотя и ужасное, страшное, звериное и нечеловеческое. Ведь безобразное тоже есть эстетическая категория наряду с прекрасным, и низменное тоже есть эстетическая категория наряду с возвышенным. Поэтому и макиавеллизм, это суровое детище изжившег о себя Ренессанса, тоже должен рассматриваться нами как определенная эстетическая система. И эстетической эту систему делает как раз ее железная прямолинейность, ее не доступная никаким посторонним влияниям последовательность

и бесчеловечность.

Утописты

Другой формой общественно-политической модификации Ренессанса был утопизм. Утопизм не был столь ярким явлением, как доктрина Макиавелли. Однако черты возрожденческого самоотрицания здесь вполне заметны. Уже одно то, что создание идеального общества припи сывалось весьма отдаленным и вполне неопределенным временам, достаточно ярко свидетельствовало о неверии авторов такой утопии в возможность создать идеального человека немедленно и в результате вполне элементарных усилий людей текущего времени. Здесь поч ти ничего не оставалось от возрожденческого стихийно человеческого артистизма, который доставлял такую неимоверную радость возрожденческому человеку и заставлял его находить идеальные черты уже в состоянии тогдашнего общества. Самое большее, что было в э той области до сих пор, - это уверенность в либеральных реформах текущего и ближайшего настоящего времени, которая и внушала иллюзию стихийной самоутвержденности реального тогдашнего человека. Утописты же отодвигали все это в неопределенное будущее и тем самым обнаруживали свое полное неверие в идеальный артистизм современного им человека.

а) Первый утопист эпохи Ренессанса - это Томас Мор (1478 - 1535), весьма либерально настроенный английский государственный деятель, сторонник наук и искусств, пропагандист веротерпимости и яркий критик тогдашних феодальных и зарождавшихся капиталистическ их порядков. Но он оставался верным католиком, выступал против протестантизма и после отхода Генриха VIII от католической церкви был беспощадно казнен за свои католические убеждения. В целом его деятельность относится либо к гражданской истории, либо к и стории литературы. Нас может интересовать здесь только одно его произведение, которое вышло в 1516 г. под названием "Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии", поскольку вся эстетика Рене ссанса основана на стихийном самоутверждении человеческой личности в том государстве, которое сам Мор считал идеальным. На самом деле изображение утопического человека у Мора представляет собою причудливую смесь всякого рода старых и новых взглядов, част о либеральных, часто вполне реакционных, но, по-видимому, с одним основным отличием: от яркого возрожденческого артистизма в утопическом государстве Мора, можно сказать, ровно ничего не осталось. Рисуется человек довольно серого типа, по-видимому управля емый государством все же достаточно абсолютистским. Все должны заниматься физическим трудом по государственному распределению, хотя науки и искусства вовсе не отрицаются, но даже превозносятся у Мора, особенно музыка. Общество разделено на семьи, но семь и эти понимаются скорее производственно, в силу чего принадлежность к той или иной семье определяется не только естественным происхождением членов семьи, но в первую очередь также и государственными декретами, в силу которых члены семьи могут быть перево димы из одной семьи в другую ради производственных или других государственных целей. В брачные дела государство у Мора тоже вмешивается самым существенным образом, и многое в них определяется просто государственным декретом. Религия, вообще говоря, допус кается любая, включая языческое поклонение небесным светилам. Требуется полная веротерпимость. Священники должны избираться народом. Деятельность атеистов весьма ограничена, поскольку отсутствие религиозной веры мешает нравственному состоянию общества. В о всяком случае, открытые выступления атеистов запрещаются. Кроме того, высшей религией все-таки признается христианство или вообще монотеизм.

Семьям рекомендуется столоваться не отдельно, но в общих столовых. Кроме некоторых отдельных случаев, и одежда должна быть у всех одинаковой. В этом идеальном государстве рабы тоже играют не последнюю роль. Не только утверждается самый институт рабства, но показывается даже и весьма выгодным как для государства, получающего в лице рабов дешевую рабочую силу, так и для всего населения страны, для которого рабы оказываются примером того, чего не нужно делать. Материальные удовольствия признаются. Однако у Мора мы читаем: "Утописты особенно ценят духовные удовольствия, их они считают первыми и главенствующими, преимущественная часть их исходит, по их мнению, из упражнения в добродетели и сознания беспорочной жизни". Другими словами, яркая и блестящая арти стическая эстетика Ренессанса сведена здесь только на моралистику, которая и объявлена высшим "духовным удовольствием" (82, 159).

Бросается в глаза превознесение производства в сравнении с потреблением. Вместе с тем у Мора выпирает на первый план уравниловка в трудах и обязанностях, а

также примат государства над любыми общественными организациями и над семьей. Ясно, что все такого рода черты утопизма Мора были связаны с детским состоянием тогдашнего буржуазно-капиталистического общества. Но для нас важнее то, что это является модифицированным Ренессансом и что модификация эта направлена у Мора в сторону ликвидации стихийно-личног о и артистически-субъективного индивидуализма классического Ренессанса.

б) Другой представитель возрожденческого утопизма - упоминавшийся у нас выше среди итальянских натурфилософов Томмазо Кампанелла (1568 - 1639). Это крупный писатель и общественный деятель своего времени, пострадавший за подготовку антииспанского заговора в Неаполе и проведший 27 лет в тюрьме, монах и убежденный коммунист раннего утопического типа. Черты раннего утопического коммунизма выступают у Кампанеллы гораздо ярче, чем у Мора. В своем трактате 1602 г. под названием "Город Солнца" (59) Кампанелла в ыдвигает на первый план учение о труде, об отмене частной собственности и об общности жен и детей, т.е. о ликвидации семьи как первоначальной общественной ячейки. В яркой форме ничего этого не было у Мора. Говорили о влиянии на Кампанеллу идей раннего хр истианства. Однако внимательное изучение идей Кампанеллы свидетельствует о том, что это влияние почти равно нулю. А что несомненно повлияло на Кампанеллу, так это, конечно, учение Платона в его "Государстве".

В идеальном Государстве Солнца Кампанеллы, как и у Платона, во главе стоят философы и мудрецы, созерцатели вечных идей и на этом основании управляющие всем государством не столько светские правители, сколько самые настоящие жрецы и священнослужители. Они - абсолютные правители решительно всего государства и общества вплоть до мельчайшей бытовой регламентации. Браки совершаются только в порядке государственных декретов, а дети после вскормления грудью немедленно отбираются у матери государством и воспиты ваются в особых учреждениях не только без всякого общения со своими родителями, но даже и без всякого знакомства с ними. Мужей и жен вовсе не существует как таковых. Они являются таковыми только в моменты декретированного сожительства. Они даже не должны знать друг друга, как не должны знать и своих собственных детей. В античности это ослабленное чувство личности вообще было явлением естественным, и у Платона лишь доводилось до своего предела. Что же касается Ренессанса, то человеческая личность была ту т уже во всяком случае на первом месте. А поэтому то, что мы находим у Кампанеллы, есть, конечно, отказ от идей Возрождения.

Тем не менее сказать, что Кампанелла совсем не имеет никакого отношения к Ренессансу, тоже нельзя. Он не только проповедник позитивно понимаемого труда; вся его утопия, несомненно, носит на себе следы возрожденческих воззрений. Поэтому точнее будет сказа ть, что тут перед нами именно модифицированный Ренессанс и именно Ренессанс, критикующий сам себя в общественно-политическом отношении.

Что касается отдельных деталей, то утописты Кампанеллы издеваются над такими правителями, которые при случении лошадей и собак очень следят за их породой, а при случении людей никакого внимания на эту породу не обращают. Другими словами, с точки зрения К ампанеллы, человеческое общество должно быть превращено в идеальный конный завод (см. 59, 36). "Начальник деторождения", подчиненный правителю Любви, обязан входить в такие интимности половой жизни, о которых мы здесь не считаем нужным рассказывать, прич ем астрология применяется в половых делах в первую очередь (см. там же, 51 - 56). Чистейшей наивностью являются указания на то, что люди днем должны ходить все в белых одеждах, а ночью и за городом - в красных, причем шерстяных или шелковых, а черный цве т запрещается совсем (см. там же, 60). Такого же рода советы о труде, торговле, плавании, играх, лечении, о вставании утром, об астрологических приемах при основании городов и много других. Палачей при осуществлении смертной казни не полагается, чтобы не осквернять государства, а забивает преступника камнями сам народ, и в первую очередь обвинитель и свидетели. Солнце почитается почти на языческий манер, хотя истинное божество считается все-таки выше. Коперниканство отвергается, и небо признается в сред невековом смысле (см. там же, 99 - 100).

У Кампанеллы поражает смешение языческих, христианских, возрожденческих, научных, мифологических и целиком суеверных воззрений. Тем самым эстетически модифицированный Ренессанс обрисован в этой утопии самыми яркими чертами. Главное же - это игнорирование того стихийно человеческого и артистического индивидуализма, которым эстетика Ренессанса отличалась с самого начала. Если мы скажем, что здесь мы находим самокритику и даже самоотрицание Ренессанса, то в

этом мы едва ли ошибемся.

Глава четвертая. САВОНАРОЛА

Нам бы хотелось обратить внимание читателя еще на одну колоссальную фигуру эпохи Ренессанса, получающую обыкновенно весьма примитивную и элементарную оценку в полном расхождении с теми фактическими данными, которыми располагает история. Речь идет о знаменитом Савонароле (1452 1498), которого либерально-буржуазная наука буквально затоптала в грязь и уже в течение нескольких веков трактует как символ средневекового мракобесия. Получается, что гуманисты и возрожденцы - это представители передовой культуры и защитники чистой, высокой и человеческой красоты, а Савонарола - безумный монах и мракобес, который только и знал, что уничтожал все тогдашние передовые культурные ценности. На самом же деле, как это ясно из безусловно достоверных исторических фактов , Савонарола действительно, будучи представителем средневековой ортодоксии, максимально ее очеловечивал, максимально делал передовой и, между прочим, находился под сильным влиянием флорентийской Платоновской академии. И если кого нужно считать мракобесам и, то это тогдашних представителей высшего клира, которых действительно возрожденческие вольности развратили до предела и которые, конечно, уже не могли выносить ортодоксов вроде Савонаролы, воспитавшихся на высоких и благородных идеалах Ренессанса. Гибель Савонаролы, сначала повешенного, а потом сожженного, является для нас символом не торжества Ренессанса, но его глубокой развращенности, его общественно-политического падения и его неспособности быть длительным оформлением подлинно возрожденческого, т. е. всегда благородного и возвышенного, титанизма. Кроме того, сохранились весьма существенные высказывания Савонаролы о красоте и искусстве, что мы далеко не всегда находим в наследии известных возрожденческих деятелей. Поэтому, рисуя общественно-политическое падение Ренессанса, мы считаем, что фигура Савонаролы заслуживает быть у нас рассмотренной. Основные культурно-исторические силы, выступившие в жизни и сочинениях Савонаролы, во всяком случае весьма характерны для Ренессанса в те периоды, когда его развал и историческая обветшалость весьма сильно бросались в глаза (см. 91. 27. 133. 189. 156).

Жизнь Савонаролы до начала его преследования

Джироламо Савонарола родился в 1452 г. в Ферраре и был сыном и внуком знаменитых врачей. Он получил хорошее домашнее образование как по естественным наукам (ему тоже прочили карьеру врача), так и по гуманитарным. Одновременно он отличался глубокой религиозностью, и его настольными книгами были Библия и сочинения Фомы Аквинского. В 1475 г. Савонарола уходит из дому и поступает в доминиканский монастырь в Болонье, где он пробыл около семи лет. Здесь ему было поручено обучение новициев, которым Савонарола читал лекции по философии и богословию. Это было время позорное в истории папства. Занимавшие папский престол Сикст IV, а затем Иннокентий VIII прославились симонией, непотизмом, развратной жизнью и всякими другими злоупотреблениями. Глубоко и страстно верующий и даже мистически настроенный Савонарола скорбел об этом церковном неустройстве и написал даже стихотворение-молитву "О разрушении церкви". В 1481 г. Савонарола переходит во Флоренцию, в доминиканский монастырь св. Марка, где отныне развертывается вся его деятельность. И здесь монастырское начальство, оценившее глубокую ученость, ум и строгий характер Савонаролы, вскоре поручает ему занятия с новициями. Надо сказать, что первое время Савонарола чувствовал себя одиноко и неуютно во Флоренции, где его терзали вечные сомнения и отсутствие твердых позиций у многих тогдашних образованных людей, с которыми Савонарола встречался. Но постепенно его начинают ценить, посылают проповедовать в другие города, у Савонаролы появляются первые почитатели и последователи. К ним принадлежал Пико делла Мирандола, который услышал одну из проповедей Савонаролы против развращенности клира и церкви и был потрясен силой и пламенем его слов.

К этому же времени относится большинство философских сочинений Савонаролы и некоторые важные богословские. Мы считаем нелишним подробнее остановиться на этих его ранних сочинениях ввиду укорененности старого либерально-буржуазного предрассудка, видящего в Савонароле средневекового реакционера и мракобеса, хотя еще в прошлом веке известный исследователь П.Виллари вполне убедительно доказывал несостоятельность и нелепость подобных взглядов. В частности, П.Виллари писал: "Только тот, кто близко не знает Савонаролы, может подумать, что он как бы хочет возвратиться к средним векам, принести землю в жертву небу, жизнь гражданскую - церковной. Но тому, кто хорошо изучил его жизнь, его труды, он открывается таким, каким он был на самом деле. Он жаждал всего идеального в

христианском смысле этого слова, настойчиво твердил современникам, что без добродетели, без самоотречения, без нравственного величия как отдельный человек, так и целое общество неминуемо идут к погибели. Окруженный учеными, философами, поэтами и артистами, между которыми насчитывалось немало горячих его последователей, он вовсе не был врагом итальянского Возрождения. Но он лишь ясно видел, чувствовал, чего недоставало этому движению и что впоследствии привело эту эпоху к гибели. Вере в доброд етель, освящаемую религией и освящающую человеческую свободу, он посвятил всю свою жизнь и за нее умер. В итальянском Возрождении, существенную часть которого он составляет, Савонарола является фигурой героической, окруженной ореолом мученичества..." (27 , X - XI).

Савонароле принадлежат четыре философских трактата, опубликованные как единое сочинение "Краткое изложение философии, морали, логики, разделение и достоинства всех наук". В них Савонарола вовсе не выступает закоснелым школьным аристотеликом и схоластом, хотя, конечно, влияние Аристотеля остается у него огромным. Савонарола признает исключительное значение опыта в познании. Всякое познание начинается с ощущения, поэтому в философии отдел, занимающийся миром чувственных вещей, должен предшествовать учению о мире, недоступном чувственному познанию. В основе всякого знания лежат, во-первых, данные чувственного восприятия и, во-вторых, первоначальные принципы, служащие основой всех опытных данных. Главная трудность заключается не в познании этих априорных п ервопринципов, а в установлении связи между первоидеями и первоначальными ощущениями.

В гносеологии, а еще более в этике Савонаролы можно констатировать как аристотелистские и фомистские идеи, так и сильное влияние неоплатонизма, воспринятое им при посредстве Марсилио Фичино и Платоновской академии. Вместе с тем Савонарола не является раб ским последователем древних философов, единственным руководителем человеческого познания он признает разум и на основе этого естественного разума строит все здание христианской веры. Савонарола постоянно утверждает свободу и свободную волю человека и в с воем теологическом трактате "О смирении и милосердии". В другом сочинении этого времени, "О молитве умной", он превозносит как высшую молитву молитву бессловесную, умную и говорит при этом о состоянии экстаза.

Все эти сочинения Савонаролы наряду с его проповеднической деятельностью имели чрезвычайный успех и обеспечили большую популярность Савонаролы во Флоренции. В 1491 г. Савонарола избирается настоятелем монастыря и проповеди его переносятся в кафедральный собор Флоренции. С этого времени начинается его конфликт с режимом Медичи. Надо сказать, что Лоренцо Медичи установил во Флоренции довольно жестокий и тиранический режим, связанный со многими злоупотреблениями и преступлениями. Савонарола в своих пропове дях резко обличал деспотизм, продажность чиновников, ограбление трудящихся, развращенность и скептицизм образованных литературных и артистических кругов, что, естественно, не могло нравиться Лоренцо Медичи. Медичи пытался приласкать непокорного монаха, ч асто заходил в монастырь св. Марка послушать мессу, делал богатые вклады и милостыни, посылал к Савонароле делегации и всячески старался сблизиться с ним, но этим он только укрепил невыгодное представление о себе в глазах Савонаролы, который вскоре заяви л, что в Италии ожидаются великие перемены, поскольку Лоренцо Медичи, папа и неаполитанский король близки к смерти. Наконец, Медичи, ничего не добившись, отстал от Савонаролы, чувствуя к нему невольное уважение. В это время он уже был тяжело болен и ужас но мучился из-за своих грехов, так как отпущению своих духовников всесильный правитель Флоренции не верил, зная их низкопоклонство и то, что они ни в чем не посмеют ему отказать. Он призвал к себе Савонаролу, желая исповедаться у него и покаяться ему в с воих многочисленных грехах, на что Савонарола отвечал, что для прощения необходимы три условия: упование на бесконечную милость и благость божию, исправление допущенного зла или завещание этого сыновьям Лоренцо и, в-третьих, возвращение флорентийскому на роду свободы. Последнее условие привело Лоренцо Медичи в негодование, и Савонарола ушел, не дав отпущения грехов. Мучимый ужасными терзаниями, Лоренцо Медичи умер 8 апреля 1492 г.

Наследовавший ему сын Пьеро был красивым и распутным молодым человеком и притом отличался грубостью и высокомерием, которые вызывали всеобщее возмущение. Аудитория Савонаролы увеличивалась с каждым днем, и в нем начинали видеть главу партии противников М едичи. В том же году умер папа Иннокентий VIII, и новым папой в обстановке анархии и всеобщих злоупотреблений стал при помощи подкупа испанский кардинал Борджиа, принявший имя Александра VI. Развращенность и

преступления этого семейства стали известны на все времена, и мы уже говорили о них.

В следующем году Савонарола добился в Риме отделения своего монастыря от Ломбардской конгрегации доминиканцев и основания собственной Тосканской конгрегации во главе с монастырем св. Марка. Начальником конгрегации был утвержден Савонарола. Это было важно для него потому, что прежде его противники высылали его из Флоренции на время великого поста (в это время он всегда особенно много проповедовал) под предлогом служебных поездок или поручений от начальства. В своем монастыре Савонарола провел ряд реформ: он восстановил во всей строгости обет нищеты, ввел строгий устав, запретил предметы роскоши и излишние украшения, с тем чтобы монахи занимались трудом, устроил школы, где изучались живопись, архитектура и скульптура. Особое внимание уделялось повышению образования монахов, и с этой целью им преподавались богословие, философия и мораль, но прежде всего Священное писание, для лучшего уразумения которого Савонарола ввел изучение греческого, еврейского и других восточных языков. Все эти реформы проходили н е без труда, но в конце концов с полным успехом, вызывая восторг и энтузиазм всего города, в том числе и таких светских и образованных возрожденцев, как Полициано и Пико делла Мирандола.

В это же время Савонарола продолжал, и еще более резко, обличать тиранию и разложение Медичи, предсказывая их скорое падение. И действительно, в ноябре 1494 г. Пьеро Медичи был низложен за неспособность управлять государством и бежал в Венецию, а затем в Рим, где сразу же начал мечтать о возвращении и кровавой мести и плести с этой целью нескончаемые интриги и заговоры. В спорах о новом государственном устройстве была принята программа Савонаролы, предусматривавшая вслед за любовью к богу, моральным обн овлением и всеобщим примирением и амнистией (в том числе и сторонникам прежнего правительства) учреждение демократического правления с Большим советом, в котором могли принимать участие все достигшие 29 лет, и осуществлявшим практическую власть Малым сов етом. Савонарола становится фактическим главой и вдохновителем правительства. Проводится также реформа судопроизводства и всеобщая амнистия; для помощи бедным и ликвидации ростовщичества устраивается ломбард с низким процентом. Все эти политические мероп риятия Савонаролы, проведенные им без всякого кровопролития, резни и межпартийной борьбы, были вполне демократические, возрожденческие по духу и глубоко патриотические. Многие итальянские политические деятели и патриоты последующих веков считали государс твенное устройство Флоренции 1494 г. идеальным и видели в Савонароле выдающегося политического теоретика, практика и в полном смысле гуманиста, поражаясь его реализму и глубокому знанию людей.

Одновременно Савонарола продолжает проповедовать покаяние и моральное возрождение. Собор не может вместить всех жаждущих слушать его; количество монахов в монастыре св. Марка увеличивается с 50 до 300, среди них много людей из знатных флорентийских фамил ий, известных ученых, художников и врачей. Многие банкиры и купцы возвращают свое неправедно нажитое имущество, всюду творятся щедрые милостыни и молитвы, женщины снимают свои богатые украшения. Перед началом великого поста в эти годы устраивались уже не карнавальные оргии и непристойные развлечения, но, напротив, религиозные торжества, на которых, между прочим, были преданы огню некоторые непристойные книги и картины, шутовские наряды и карнавальные маски.

Либеральным мещанам Нового времени это всегда давало повод шельмовать Савонаролу как средневекового варвара и мракобеса. Иначе думали великие люди Ренессанса. Среди восторженных почитателей и последователей Савонаролы мы находим главу Платоновской академ ии во Флоренции Марсилио Фичино и его ученика неоплатоника Джованни Кози, поэтов Бенивьени и Нарди, художников Бартоломео делла Порта, делла Роббиа, Лоренцо ди Креди, Боттичелли. Наконец, Микеланджело посещал все проповеди Савонаролы, до конца своей жизн и постоянно перечитывал их и всегда с благоговением вспоминал о потрясающем впечатлении, которое производили на него голос и жесты этого человека, которого он считал святым. Более того, Савонарола купил для своего монастыря знаменитую библиотеку Медичи,

которой угрожали раздробление и переход в руки иностранцев, для чего монастырю пришлось сделать тяжелый заем и продать принадлежавшие ему земли, а потом открыл эту библиотеку для всеобщего пользования. Этот "дикарь" и "мракобес" спас для Италии крупнейше е собрание греческих и латинских рукописей.

Таким образом, существует множество разного рода фактов, игнорируемых либерально-буржуазными исследователями, рисующих Савонаролу как образцового гуманиста своего времени, который и всю средневековую ортодоксию глубоко преобразовал в стиле передового воз рожденческого сознания. И это как раз больше всего относится к истории эстетики.

Эстетика Савонаролы

В проповедях Савонаролы мы читаем: "В чем состоит красота? В красках? Нет. В линиях? Нет. Красота - это форма, в которой гармонично сочетались все ее части, все ее краски... Такова красота в предметах сложных, в простых же она - свет. Вы видите солнце и звезды; красота их в том, что они имеют свет. Вы видите блаженных духов, красота их - свет. Вы видите Бога, который есть свет. Он - сама красота. Такова же красота мужчины и женщины: чем она ближе к красоте изначальной, тем она больше и совершеннее. Итак , что же такое красота? Это также качество, которое вытекает из пропорциональности и гармоничности всех членов и частей тела" (цит. по: 27, 377).

Из этих слов Савонаролы. видно, что перед нами типичная эстетика Ренессанса. Она представляет собою почти буквальное воспроизведение и того, что мы видели еще в проторенессансе у Фомы Афинского, а также и в раннем и Высоком Ренессансе у Николая Кузанског о, Марсилио Фичино и у других флорентийцев. Если угодно, это можно считать средневековой ортодоксией. Однако будет совершенно несправедливо не сказать ничего, кроме этого.

Нужно обязательно подчеркнуть легкость, озаренность и интимно-человеческий характер понимания красоты у Савонаролы. Если это и ортодоксия, то, несомненно, гуманистически преображенная и возрожденчески очеловеченная. Продолжая возвышенно-гуманистическую л инию возрожденческой эстетики, Савонарола так развивает ее далее в духе Фомы Аквинского, Николая Кузанского и Марсилио Фичино: "Ты ведь не назовешь женщину красивой только потому, что она имеет красивый нос или красивые руки; она красива тогда, когда в н ей все пропорционально. Откуда проистекает эта красота? Вникни, и ты увидишь, что из души... Поставь рядом двух женщин одинаковой красоты. Одна из них добра, нравственна и чиста, другая - блудница. В доброй светится красота почти ангельская, а другую нел ьзя даже и сравнивать с женщиной чистой и нравственной, хотя она и блистает внешними формами. Ты увидишь, что та, святая, будет любима всеми, что на нее обратятся взоры всех, не исключая даже и людей плотских! Это происходит оттого, что прекрасная душа с опричастна красоте божественной и отражает свою небесную прелесть в теле человека. О Пресвятой Деве мы читаем, что все изумлялись ее необычайной красоте, и тем не менее благодаря той святости, которая светилась в ней, не было никого, кто по отношению к н ей почувствовал бы что-нибудь скверное: к ней относились с величайшим благоговением" (цит. по: 27, 377 - 378). Таким образом, все мракобесие Савонаролы сводится только к тому, что он не выносил психологического разврата, возраставшего вместе с гуманизмом , а все время оставался гуманистом в благородном и величавом смысле этого слова. То же самое мы находим и в его обращениях к женщинам и деятелям искусства, которые вовсе нельзя назвать проповедью об уничтожении всякой красоты и искусства, но только пропо ведью об их благородном содержании и об их величавых художественных методах: "Женщины, вы кичитесь своими украшениями, своими волосами, своими руками, я же говорю, что вы все некрасивы. Хотите видеть настоящую красоту? Посмотрите на человека благочестиво го, мужчину или женщину, в котором преобладает дух. Посмотрите на него, говорю я, когда он молится, когда его согревает божественная красота, когда он кончает молитву: небесная прелесть светится в его лице, вид его уподобляется ангельскому". "А молодые л юди говорят потом знакомым дамам: вот Магдалина, вот св. Иоанн, вот святая Дева. Это потому, что вы пишете их портреты в церквах, к великой профанации святыни. Вы, живописцы, поступаете нехорошо. Если бы вы знали, как я, о соблазне, который происходит от этого, вы, конечно, так не поступали бы. Вы привносите в церковь всякую суету. Вы думаете, что Дева Мария была разукрашена так, как вы ее изображаете? А я вам говорю, что она одевалась, как самая бедная женщина" (цит. по: 27, 378 - 379).

Савонарола о поэзии

Савонарола в письме своему другу Верино пишет: "Я никогда не думал осуждать поэзию, как в этом многие обвиняли меня и устно, и письменно, а лишь злоупотребление ею, какое замечается у многих. Я не хотел обращать внимания на

эти обвинения по пословице: не отвечай глупцу на его глупости. Но теперь слова твои заставляют меня взяться за перо... Некоторые хотели бы ограничить поэзию лишь формой. Они жестоко ошибаются: сущность поэзии состоит в философии, в мысли, без которой не может быть и истинного поэта.

Если кто думает, что все дело в дактилях и спондеях, долгих и коротких слогах, в украшении речи словами, тот, конечно, впадает в грубую ошибку" (цит. по: 27, 380 - 381). "Цель поэзии состоит в том, чтобы убедить читателя посредством силлогизма, называемо го фигурою. Силлогизм этот должен быть выражен изящно, ибо поэзия должна убеждать и услаждать в одно и то же время. И так как душа наша в высшей степени услаждается гармонией и певучестью, то древние и изобрели размеры стихов, чтобы легче вести людей к д обродетели. Но эти размеры суть не что иное, как только простая форма, и поэты могут излагать свои мысли и в прозе. Это мы видим на Священном писании, в котором Господь восхотел дать нам истинную поэзию мудрости, истинное красноречие правды: оно не остан авливает нашего внимания на словах, но возносит наш дух, углубляет нас в самую сущность истины и дивным образом питает наш ум, свободный от земной суеты. В самом деле, к чему служит красноречие, не достигающее предположенной цели? К чему служит корабль р азукрашенный и расписанный, который постоянно борется с волнами, который никогда не приводит путешественников в порт, а, напротив, удаляет их от него? О, великое стяжание для душ! Услаждают уши народа, восхваляют самих себя божественными похвалами, в гро мких фразах делают ссылки на философов, изысканно декламируют стихи поэтов, а Евангелие Христово оставляют или вспоминают весьма редко" (там же, 381).

Такое учение Савонаролы имеют право называть мракобесием только те, кто считает мракобесием вообще все христианство. Но либерально-буржуазные исследователи как раз не считают все христианство целиком мракобесием. А в таком случае нельзя считать мракобеси ем и проповеди Савонаролы относительно искусства. Иначе пришлось бы признать мракобесием вообще всякие рассуждения о естественной человечности искусства вопреки его неестественно раздутым формам.

Савонарола дальше вообще осуждает фальшь и неестественность привлечения древних там, где они совсем не у места. Но тут же мы припомним, что привлечение древних и вообще не было обязательно для Ренессанса, так что многие знатоки древнего мира и к тому же сторонники передовой поэзии в эпоху Ренессанса отнюдь не требовали всегда и всюду механически использовать античную литературу. Тут тоже требовался свой вкус и своя умеренность во избежание всякого формализма и всякой фальши. Савонарола в этих случаях от личается от неумеренных поклонников античности только гораздо более развитым художественным чувством и только стремлением соблюдать художественную меру в поэзии. Называть это мракобесием не только антиисторично, но и вполне постыдно для тех, кто считает себя знатоками Ренессанса и знатоками античности. Савонарола пишет: "Есть люди, претендующие, однако, на звание поэтов, но не умеющие делать ничего другого, как только следовать грекам и римлянам, повторяя их идеи. Они подражают формам и размерам их стих ов, даже делают обращения к их богам, как будто мы не такие же люди, как они, и не имеем собственного разума и собственной религии. Это не только фальшивое стихотворство, но и губительнейшая язва для молодежи". "Опыт, этот единственный учитель жизни... я сно доказал весь вред... такого рода стихотворства" (там же, 381 - 382).

В эстетике Савонаролы, правда, имеется один пункт, за который можно ухватиться в целях осуждения абсолютизма художественных воззрений этого автора. Но пункт этот взят из утопии Платона, а все так называемые утописты тоже проводили абсолютизм Платона вопр еки той свободе личного творчества, которая возвещала о себе на всех знаменах Ренессанса. Этих возрожденческих утопистов обыкновенно никто не критикует за их непризнание личных прав в области человеческого творчества. Но зато все критикуют Савонаролу, хо тя во многих отношениях он проповедует гораздо более скромную общественно-политическую теорию, чем общепризнанные утописты. Вот слова Савонаролы, подчиняющего искусство общественно-политическим целям: "Но знаете ли вы, что и сами язычники осуждали подобн ого рода поэтов? Разве Платон, превозносимый теперь до небес, не настаивал на необходимости закона, по которому такие поэты изгонялись бы из города за то, что они, ссылаясь на пример и авторитет нечестивых богов, в гнуснейших стихах воспевают скверные пл отские страсти и нравственный разврат? Что же делают наши христианские правители? Зачем они замаскировывают это зло? Зачем не издадут закона, который изъял бы из города не только ложных поэтов, но и их книги, а также книги древних авторов, рассуждающие о блуде, восхваляющие ложных богов? Было бы большим счастьем, если

бы все такие книги были уничтожены и остались бы только те, которые побуждают людей к добродетели" (там же).

Наконец, можно даже указать на целый трактат, в котором Савонарола защищает не то чтобы абсолютную свободу всякого творчества (это вообще было бы антивозрожденческой идеей), а только своеобразие и специфику каждой области творчества, в отличие от других его областей. Это раздел "Апология творчества" в его трактате "Разделение и достоинства всех наук" (издано посмертно в 1534 г.).

Преследования Савонаролы и его гибель

Не следует, однако, думать, что вся Флоренция объединилась вокруг Савонаролы. Все это время шла то тайная, то вырывающаяся на поверхность борьба партий и группировок. И здесь врагами Савонаролы оказывались не только прямые сторонники Медичи, получившие б лагодаря ему полное прощение и до поры до времени таившие свои замыслы, но и так называемая партия "озлобленных" - приверженцы олигархической республики богачей, не желавшие терпеть ни Медичи, которых они стремились уничтожить всеми возможными средствами , ни демократическую и религиозную республику Савонаролы. Заговоры, интриги, козни следовали одни за другими. Правительство беспрестанно сменялось, одна Синьория оказывалась более расположенной к Савонароле, другая - к его врагам.

Но главное - среди врагов Савонаролы очень скоро оказался папа Александр VI, которому, конечно, не могли нравиться постоянные обличения Савонаролой развращенности клира и церкви. Александр VI сначала сделал попытку заманить Савонаролу в Рим, а там устран ить его; он вызвал Савонаролу ласковым письмом, но тот был тогда тяжело болен и мог с чистой совестью сослаться на это. В ответ папа прислал новое послание, в котором говорилось уже о "сеятеле смут и соблазнов и любителе новшеств"; конгрегация св. Марка распускалась, а разрешение всех вопросов о конгрегациях передавалось ломбардскому викарию. Папа, очевидно, желал скрыть свою враждебность к республике (он не столько поддерживал Медичи, сколько хотел захватить владения для своих сыновей, но во всяком слу чае вел непрестанные интриги против Флоренции и внешне заботился о восстановлении Пьеро Медичи, который жил при нем в Риме) и стремился свести все дело к вопросу о соединении и разделении монастырей. Савонарола отвечал, что он был, есть и будет верным сы ном католической церкви, никаких новых учений не выдвигал, пророком себя не объявлял, но что предоставление решения вопроса о конгрегациях ломбардскому викарию означает поставить судьей заведомого противника монахов св. Марка. Александр VI не мог ничего возразить по существу, поскольку обвинению Савонаролы в ереси не верили сами обвинители; негласно, через посредников, Савонароле была предложена кардинальская шапка с тем условием, что он прекратит свои обличения и замолчит. Негодование Савонаролы было б еспредельным: теперь он имел прямое доказательство, что в Риме торгуют всем святым. В следующей своей проповеди он гневно обрушивается на царящие в Риме разврат и злодеяния и восклицает: "Итак, бегите от Рима и обратитесь к покаянию!"

В это время провалился очередной заговор Медичи и к власти пришла партия "озлобленных", ярых противников как Медичи, так и Савонаролы. В день Вознесения 1497 г. группа знатной молодежи устроила в церкви Савонаролы безобразный скандал, но осталась безнака занной. В мае того же года папа отлучил Савонаролу от церкви по подозрению в ереси. Савонарола отвечал знаменитым "Письмом всем христианам и возлюбленным бога против отлучения, добытого обманом", в котором заявлял, что это отлучение основано на вымышленн ых обвинениях и потому не имеет силы, и вновь объявлял себя верным сыном церкви, признающим все ее догматы и таинства. Монахи, многие видные горожане и правительство республики, снова состоявшее из сторонников Савонаролы, просили папу снять отлучение с э того святого и благочестивого человека, жизнь и деятельность которого была у всех на виду. Официального снятия не последовало, но Савонароле было дано знать, что за взятку отлучение будет снято. Разумеется, Савонарола с негодованием отверг это постыдное предложение.

В феврале 1498 г. Александр VI отправил новое послание Синьории, теперь уже враждебной Савонароле, где требовал выдачи Савонаролы или во всяком случае его изоляции и строжайшего запрещения проповедовать, угрожая в случае неповиновения интердиктом (отлуче нием) всему городу. В Совете происходили непрестанные совещания и споры, в результате которых было решено не допускать проповедей Савонаролы, хотя там же говорилось, что Флоренция убеждена в святости жизни монаха и его учения. Савонарола все последнее вр емя требовал созыва собора,

которому он хотел представить свое дело и жизнь, как и порочную жизнь и поведение Александра VI. Он надеялся, что само избрание папы, как явно симоническое, будет отменено, что наиболее опозоренные прелаты будут отстранены и м ожно будет начать реформу и моральное обновление церкви.

Папа вследствие этих непереносимых для него призывов дошел в своей ненависти к Савонароле до последнего предела и готов был использовать любой предлог и любые средства, чтобы уничтожить Савонаролу. 7 апреля 1498 г. некий францисканский монах и ярый враг Савонаролы вызвал ближайшего сподвижника Савонаролы фра Доменико на испытание огнем (т.е. оба они должны были войти в костер, и тот из них, кто останется целым, тот, следовательно, прав). Благоговейно преданный своему учителю, фра Доменико с радостью сог ласился; Савонарола, хотя и не мог одобрить полностью такого мероприятия, все же не очень возражал, тоже будучи абсолютно уверенным в своей правоте и победе. Все враги Савонаролы ухватились за это дело, рассчитывая, что если он войдет в костер, то, без с омнения, сгорит, а если не решится войти, то потеряет весь свой престиж у народа. Синьория издала по этому вопросу специальное постановление, в котором предписывало в обязательном порядке провести "испытание огнем".

С утра на площади собралась беснующаяся толпа, жаждущая чуда. В городе начались волнения. Сторонники Савонаролы явились на площадь и были готовы к испытанию, но враги его испугались и не явились. Их ждали целый день, после чего сама же Синьория отменила испытание огнем. Разъяренный народ обрушился на Савонаролу, обвиняя его в том, что он один не вошел в огонь. Произошли уличные беспорядки и нападения на монастырь св. Марка. Через несколько дней Савонарола и два его ближайших сподвижника, фра Доменико и фра Сильвестро, были арестованы, заключены в тюрьму и преданы суду, составленному из самых ярых и озлобленных врагов Савонаролы. Были проведены два следствия с применением жесточайших пыток, составлены ложные показания, и все-таки Савонарола ни от чего н е отрекся, не наклеветал на себя, но признал себя снова верным сыном церкви, жаждущим ее обновления, раскрывающим глаза христианам на злоупотребления в ней и потому призывающим к созыву собора. Враги Савонаролы спешили покончить с ним, пока снова не смен илось правительство. Во Флоренцию приехали папские эмиссары с предписанием как можно скорее довести дело до конца. Когда при их въезде в город толпа потребовала смерти Савонаролы, один из эмиссаров, епископ Гомонило, с улыбкой ответил: "Умрет во всяком с лучае", а затем заявил хозяину дома, в котором остановился: "Мы устроим хороший костер, приговор мой по этому делу уже написан".

Снова были применены пытки, снова попытались вырвать лжепризнания и снова ничего не добились. Савонарола и два его главных сподвижника были противозаконно приговорены к смерти. Смерть Савонарола встретил мужественно; принимая последнее причастие, он еще раз произнес полное исповедание своих церковных убеждений, а до этого занимался толкованием псалмов 50-го и 30-го. Савонарола был повешен, а затем сожжен 23 мая 1498 г. Ему было 45 лет.

Выводы

Всякий честный читатель и исследователь, который ознакомится с приведенными у нас материалами, должен сделать по крайней мере три заключения: а) Савонарола, несомненно будучи представителем ортодоксии, впитал в себя все передовые идеи Ренессанса и гумани зма и оказался большим противником церковных и общественных язв, чем прямые представители церкви и государства. Он защищал не старомодное и обветшавшее католичество, но гуманистически обновленное и возрожденное теми же методами, как это делали в Платонов ской академии во Флоренции; б) враги Савонаролы вовсе не были гуманистами или возрожденцами, а тоже были представителями ортодоксального понимания церкви и государства, но понимания развращенного, гнусного, такого, которое из гуманизма и Ренессанса делал о самые беспринципные, самые анархические и самые преступные выводы с одним принципом - "все позволено"; в) таким образом, гибель Савонаролы была не результатом борьбы гуманизма с мракобесной ортодоксией, но результатом борьбы гнусной развращенности и пр еступности высших слоев церкви и государства против честного, демократически настроенного и гуманистически просвещенного простого человека. Эстетика Савонаролы была типичной возрожденческой эстетикой, в то время как его враги приносили всякую эстетику и всякую философию в жертву своему гнусно понимаемому благополучию. Собственно говоря, тут не было даже и политической борьбы, а было гнусное озверение определенной группировки людей или определенной касты против самостоятельно мыслящего гуманиста, правда, с

остервенелым использованием служебного положения высоких представителей церкви и государства в их борьбе с людьми, вооруженными только честным и гуманистически облагороженным пониманием задач церкви и государства. Таким образом, Ренессанс доходил здес ь до последних выводов и толковал человеческую мораль как учение о том, что "все позволено". Это, несомненно, было символом назревающей и уже назревшей гибели всего возрожденческого понимания человеческих идеалов. Титанизм превращался здесь в зверство и самую гнусную кастовую или лично-кастовую обособленность; высокое и благородное понимание человеческого самоутверждения переходило в малую, но кровавую склоку, месть и интригу в борьбе за ничтожную, но злую и беспощадно жестокую самозащиту и самообслугу. Но даже при таком положении дела папе Александру VI и его флорентийским сторонникам не удалось сделать главой Флорентийской республики Пьеро Медичи. И вообще Медичи не было во Флоренции до 1512 г., а когда они вернулись, деспотизм во Флоренции опять вод ворился. В 1527 г. им снова пришлось покинуть Флоренцию, после чего их новое правление уже не было таким вызывающим деспотизмом, а являло обычный в те времена реакционно-феодальный порядок с буржуазными чертами вплоть до времени Наполеона. Все вышеизложе нное должно помочь нам понять особенности флорентийской эстетики, в том числе и эстетики Савонаролы, в связи с бурно развивавшимся социально-политическим потоком тогдашнего времени.

РАЗЛОЖЕНИЕ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА В ЛИТЕРАТУРЕ XV - XVI вв.

Глава первая. РАЗЛОЖЕНИЕ ВОЗРОЖДЕНЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВО ФРАНЦИИ В XV - XVI вв.

Во французской литературе XV - XVI вв. имеется немало мотивов, свидетельствующих не только о переходной эпохе вообще, но особенно о человеческой личности, растерявшей свои жизненные ценности, но все еще продолжающей чувствовать свою глубину и оригинально сть, свою неповторимость. Французским поэтам подобного рода состояние личности удалось выразить более остро, чем это делали поэты в других странах. Поэтому мы позволим себе остановиться на двух или трех примерах этого близкого к разложению или прямо разл оженческого индивидуализма.

Франсуа Вийон (1431/2 - год смерти неизвестен)

Вийон - весьма любопытный поэт, получивший хорошее образование, но постоянно попадавший в разные истории из-за своего неугомонного и в высшей степени непостоянного нрава. Он общался со всяким сбродом и опустившимися людьми, не раз обвинялся в убийстве, а однажды даже был приговорен за убийство к повешению, правда с последующим помилованием. Личность эта в общем необыкновенно сумбурная и хаотическая, хотя в то же самое время добродушная, критически настроенная ко всему, и прежде всего к самой себе. В ист ории литературы Вийон часто квалифицируется как продукт средневекового разложения. Однако это разложение гораздо более глубокого типа. Вийон уже успел вкусить все сладости индивидуального самоутверждения; в его богемной биографии очень много глубоких про зрений как в области быстротекущей и ненадежной жизни, так и в критике своих внутренних состояний. Его эстетику никак нельзя назвать такой эстетикой, которая выходила бы за пределы возрожденческого индивидуализма. Он очень глубоко чувствовал себя, свою н еудавшуюся жизнь, иронически и в то же самое время добродушно высмеивая свои неудачи, свои недостатки и свою же собственную самовлюбленность.

Из его произведения под названием "Большое завещание" мы приведем стихи, в которых неизвестно чего больше - сознания своей собственной неудачливости и никчемности, упования на милость божию или просто иронии над жизнью в целом. Мы читаем то, что он сам п редлагает в качестве своей собственной эпитафии:

Да внидет в рай его душа!

Он столько горя перенес,

Безбров, безус и безволос,

Голее камня-голыша,

Не накопил он ни гроша

И умер, как бездомный пес...

Да внидет в рай его душа!

Порой на господа греша,

Взывал он: "Где же ты, Христос?"

Пинки под зад, тычки под нос

Всю жизнь, а счастья - ни шиша!

Да внидет в рай его душа!

(Пер. Ф.Мендельсона. Здесь и далее цит. по: 26)

Тут перед нами несомненно дошедший до саморазложения Ренессанс, убедившийся из опыта повседневной людской жизни в недостаточности того стихийного и артистического индивидуализма, на котором вначале он хотел построить всю свою жизнь и все свое мировоззрен ие.

У Вийона имеется стихотворение, где он говорит о том знании вещей, которое дала ему жизнь. Он знает и понимает решительно все на свете. И только одного он не понимает - это самого себя. Здесь возрожденческая личность, так высоко ставившая свои собственны е знания, а также и глубины своего собственного самоутверждения, несомненно, приходит к признанию краха такого напряженного индивидуализма. Из этого признания невозможности понять самого себя наряду с пониманием всего окружающего мы приведем последнее че тверостишие:

Я знаю, как на мед садятся мухи,

Я знаю Смерть, что рыщет, все губя,

Я знаю книги, истины и слухи,

Я знаю все, но только не себя.

(Пер. И.Эренбурга)

Наконец, нам хотелось бы привести еще одно стихотворение из Вийона, и на этот раз уже целиком. Название этого стихотворения мало о чем говорит "Баллада поэтического состязания в Блуа". Но в этом стихотворении Вийон выразительно формулировал те противор ечия, на которые рассыпается человеческая личность, осознавшая всю порочность исходного стихийно-артистического индивидуализма. В XV и XVI вв. в европейских литературах мало кто осознавал эту острую и безнадежно трагическую антиномику ничем не сдерживаем ого индивидуализма так, как это удавалось Вийону.

От жажды умираю над ручьем.

Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.

Куда бы ни пошел, везде мой дом,

Чужбина мне - страна моя родная.

Я знаю все, я ничего не знаю.

Мне из людей всего понятней тот,

Кто лебедицу вороном зовет.

Я сомневаюсь в явном, верю чуду.

Нагой, как червь, пышнее всех господ,

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Я скуп и расточителен во всем.

Я жду и ничего но ожидаю.

Я нищ, и я кичусь своим добром.

Трещит мороз - я вижу розы мая.

Долина слез мне радостнее рая.

Зажгут костер - и дрожь меня берет,

Мне сердце отогреет только лед.

Запомню шутку я и вдруг забуду,

И для меня презрение - почет.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не вижу я, кто бродит под окном,

Но звезды в небе ясно различаю.

Я ночью бодр и засыпаю днем.

Я по земле с опаскою ступаю,

Не вехам, а туману доверяю.

Глухой меня услышит и поймет,

И для меня полыни горше мед.

Но как понять, где правда, где причуда?

И сколько истин? Потерял им счет,

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не знаю, что длиннее - час иль год,

Ручей иль море переходят вброд?

Из рая я уйду, в аду побуду.

Отчаянье мне веру придает.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

(Пер. И.Эренбурга)

Франсуа Рабле (1494 - 1553)

Рабле - крупнейший французский гуманист, но тоже слишком уж погруженный в пестроту человеческой жизни, слишком неуверенный в себе как в глубокой и твердой личности и слишком откровенно рисующий картину жизни, не стесняясь никакими ее натуралистическими п одробностями, откровенно вскрывающий жизненное противоречие гуманизма своего времени. В молодости он провел четырнадцать лет в одном из францисканских монастырей, а потом четыре года в одном из бенедиктинских монастырей, до конца жизни остался священнико м, но связь его с монашеством, по-видимому, довольно рано прекратилась. Его неразборчивое отношение к жизни выразилось хотя бы в том, что он, будучи критиком церковной жизни, поддерживал дружескую связь с кардиналом дю Белле, причем связь эта, по-видимом у, была довольно глубокой и граничила с настоящей дружбой. Четыре стороны в творчестве Рабле интересуют нас здесь, в обрисовке возрожденческого разложения.

Первое, на что нужно обратить внимание, - это картина Телемского аббатства, нарисованная Рабле в первой книге его романа "Гаргантюа и Пантагрюэль" (102) и выставляемая им, насколько можно судить, в качестве идеала человеческого

общежития. Это аббатство п остроено в виде прямой противоположности монастырским порядкам. Если в монастырях кроме молитвы требовался еще и труд, то здесь не требовалось ни молитвы, ни труда. И если в монастырях требовалось исполнение строгого устава, то здесь устав сводился тольк о к одной заповеди: делай, что хочешь. В этом аббатстве можно было жить богато и можно было жить бедно. Можно было красиво одеваться, а можно было совсем за этим не следить. В брак можно было вступать кому угодно и с кем угодно. Вступать в аббатство тоже можно было кому угодно, и уходить из него тоже можно было кому угодно и когда угодно. Здания, парки, библиотеки, жилые помещения были устроены согласно самому изысканному вкусу. Но это изображение Телемского аббатства у Рабле с поразительной откровеннос тью рисует всю беспомощность и все бессилие такого рода достаточно потешной для нас иллюзии. Ведь естественно возникает вопрос: на какие же средства будет существовать такого рода райское блаженство и кто же будет трудиться? С неимоверной откровенностью

Рабле заявляет, что это аббатство существует на королевские дотации, что около каждой красавицы существуют здесь всякие горничные и гардеробщицы. Кроме того, около самого аббатства целый городок прислужников, которые снабжают жителей этого аббатства не т олько всем необходимым, но и всем максимально красивым. В этом городке живут ювелиры, гранильщики, вышивальщики, портные, золотошвеи, бархатники, ткачи. И опять спрашивается: кто же доставляет материалы, необходимые для всех этих работников, и кто достав ляет им все необходимое для материального существования? На все такого рода вопросы Рабле дает невинный и очень милый ответ: все это попросту содержится за счет государства. Нам представляется, что большей критики и большего издевательства над всем возро жденческим индивидуализмом нельзя себе и представить. И тут уже неважно, сознательно или вполне бессознательно проявлялась у Рабле эта глупая мечта о самоутверждении человеческой личности. Во всяком случае такая утопия не могла быть осуществлена без план омерно проводимой системы рабства. И если этой самокритики возрожденческого индивидуализма сам Рабле не замечал, то тем хуже для него. Для нас это является во всяком случае примером жесточайшего саморазоблачения стихийно-артистического самоутверждения че ловека в эпоху Ренессанса. Это такая критика или, лучше сказать, самокритика эстетического мировоззрения Ренессанса, лучше которой и глубже которой ровно ничего нельзя себе и представить. Получается, что утопический социализм аббатства Телем есть социали зм дармоедов и тунеядцев, вырастающий на рабовладельчески-феодальных отношениях.

Второе, что бросается в глаза не только литературоведу, но и историку эстетики (и последнему даже больше всего), - это чрезвычайное снижение героических идеалов Ренессанса. Что бы мы ни думали о Ренессансе, это прежде всего есть эпоха высокого героизма, или, как мы обыкновенно выражаемся, титанизма. Ренессанс мыслит человека во всяком случае как мощного героя, благородного, самоуглубленного и наполненного мечтами о высочайших идеалах. Совершенно противоположную картину рисует нам знаменитый роман Рабле, где вместо героя выступает деклассированная богема, если не просто шпана, вполне ничтожная и по своему внутреннему настроению, и по своему внешнему поведению. Печать какой-то деклассированности и даже нигилизма лежит на этих "героях" Рабле. В этом смысл е весьма хорошую характеристику одного из таких героев, а именно Панурга, дает А.К.Дживелегов, который пишет: "Панург - студент, умный циник и сквернослов, дерзкий, озорной бездельник и недоучка, типичная "богема"... В его голове хаотически навалены всев озможные знания, как в его двадцати шести карманах навалена груда самого разнообразного хлама. Но и его знания, подчас солидные, и арсенал его карманов имеют одно назначение. Это наступательное оружие против ближнего, для осуществления одного из шестидес яти трех способов добывания средств к жизни, из которых "самым честным и самым обыкновенным" было воровство. Настоящей, крепкой устойчивости в его натуре нет. Он может в критическую минуту пасть духом и превратиться в жалкого труса, который только и спос обен испускать панические нечленораздельные звуки. В момент встречи с Пантагрюэлем Панург был типичным деклассированным человеком с соответствующим прочно сложившимся характером, с которым он не может разделаться и тогда, когда близость к Пантагрюэлю оку нула его в изобилие. Его деклассированное состояние воспитало в нем моральный нигилизм, полное пренебрежение к этическим принципам, хищный эгоизм. Таких авантюристов много бродило по свету в эпоху первоначального накопления" (57, 266).

Эту деклассированность Панурга не нужно понимать слишком элементарно и монотонно. Он, конечно, вообще говоря, есть полное ничтожество. Но лишить его

всяких черт обаяния тоже невозможно, хотя обаяние это достаточно грубое: "В нем столько нескладного бурса цкого изящества и бесшабашной удали, он так забавен, что мужчины прощают ему многое, а женщины млеют. И сам он обожает женщин, ибо природа наделила его вулканическим темпераментом. Ему не приходится жаловаться на холодность женщин. Но беда той, которая о твергнет его домогательства. Он устроит с ней самую последнюю гадость, вроде каверзы с собаками, жертвою которой стала одна парижская дама" (там же).

И наконец, что особенно поразительно, это наличие у Панурга, при всем его ничтожестве, каких-то смутных ожиданий лучшего будущего. "Он смутно, но взволнованно и с энтузиазмом предчувствует какое-то лучшее будущее, в котором люди деклассированные, как он, найдут себе лучшее место под солнцем, будут в состоянии трудиться и развивать свои способности" (там же). Однако эту черту Панурга мы приводим только ради научной справедливости при характеристике этого героя. Это его смутное мечтательство, конечно, ест ь только жалкий остаток благородных иллюзий старого и добротного Ренессанса. Оно нисколько не возвышает образ Панурга в наших глазах; он все равно остается нигилистическим и деклассированным ничтожеством, которое может свидетельствовать только о гибели в еликих мечтаний Ренессанса.

Если подвергнуть обозрению творчество Рабле, то станет ясным, что развал Ренессанса и переход его высокой и благородной эстетики в свою противоположность вовсе не ограничивается у писателя только изображением отдельных героев. Существует и другое, пожалуй, даже еще более важное обстоятельство, характерное для антивозрожденческой эстетики Рабле. Дело в том, что материализм подлинного Ренессанса всегда глубоко идеен и земное самоутверждение человеческой личности в подлинном Ренессансе отнюдь не теряет сво их возвышенных черт, наоборот, делает его не только идейным, но и красивым и, как мы хорошо знаем, даже артистическим. У Рабле с неподражаемой выразительностью подана как раз безыдейная, пустая, бессодержательная и далекая от всякого артистизма телесност ь. Вернее даже будет сказать, что здесь мы находим не просто отсутствие всяких идей в изображении телесного мира человека, а, наоборот, имеем целое множество разного рода идей, но идеи эти - скверные, порочные, разрушающие всякую человечность, постыдные, безобразные, а порою даже просто мерзкие и беспринципно-нахальные. Историки литературы часто весьма спешат со своим термином "реализм" и рассматривают эту сторону творчества Рабле как прогресс мирового реализма. На самом же деле о реализме здесь можно г оворить только в очень узком и чисто формальном смысле слова, в том смысле, что в реализме Рабле было нечто новое. Да, в этом смысле Рабле чрезвычайно прогрессивен; те пакости, о которых он с таким смаком повествует, действительно целиком отсутствовали в предыдущей литературе. Но мы, однако, никак не можем понимать реализм столь формалистически. А если брать реализм Рабле во всем его содержании, то перед нами возникает чрезвычайно гадкая и отвратительная эстетика, которая, конечно, имеет свою собственну ю логику, но логика эта отвратительна. Мы позволим себе привести из этой области только самое небольшое количество примеров. Часть этих примеров мы берем из известной книги М.М.Бахтина о Рабле (14), однако нисколько не связывая себя с теоретико-литератур ными построениями этого исследователя, которые часто представляются нам весьма спорными и иной раз неимоверно преувеличенными.

Огромную роль у Рабле играют мотивы разинутого рта, глотания, сосания, обжирания, пищеварения и вообще животного акта еды, пьянства, чрезмерного роста тел, их совокупления и беременности, разверзшегося лона, физиологических актов отправления. Героями отд ельных эпизодов романа прямо являются кишки, требуха, колбасы и т.д. Так, образ жаркого на вертеле является ведущим в турецком эпизоде Пантагрюэля, пиром и обжорством кончаются все вообще многочисленные войны Гаргантюа и Пантагрюэля. Из разверзшегося лон а рожающей матери Пантагрюэля выезжает обоз с солеными закусками. 2-я книга начинается эпизодом убоя скота и обжорства беременной матери Гаргантюа Гаргамеллы, которая объелась кишками, в результате чего у нее самой выпала прямая кишка и ребенок, вылезший через ухо, сразу же заорал на весь мир: "Лакать! Лакать! Лакать!" В 4-й книге дается прославление Гастера (желудка), превозносимого как изобретателя и творца всей человеческой культуры. Рассказывая о происхождении рода гигантов, потомком которых являетс я Пантагрюэль, Рабле изображает чудовищно громадные горбы, носы, уши, зубы, волосы, ноги, невероятной величины половые члены (своим фалом они могут шесть раз обернуться вокруг своего тела) и т.п. В 1-й книге много страниц занимает перечень подтирок, кото рыми пользовался Гаргантюа, и их сравнительные оценки, причем в качестве подтирок здесь выступают бархатные полу-маски, шейные платки, шляпы, наушники, чепцы, простыни, одеяла, подушки, занавески, туфли,

сумки, куры, петухи, цыплята, зайцы, голуби, кошки , розы, репа, укроп, анис, ботва разных растений и пр. и пр. Исключительное место занимают всюду испражнения. Так, в конце 4-й книги Панург, наклавший от страха в штаны и затем оправившийся, дает 15 синонимов кала, в передаче которых русский переводчик Н .Любимов проявил незаурядное мастерство и изобретательность.

Большую роль у Рабле играют также забрасывание калом, обливание мочой и потопление в моче. Гаргантюа обливает своей мочой надоевших ему любопытных парижан, которые тонут в количестве 260418 человек; Пантагрюэль затопляет мочой лагерь Анарха; кобыла Гарга нтюа также затопляет в своей моче войско врага.

Одной парижской даме, не ответившей ему взаимностью, Панург подсыпает в платье размельченные половые органы суки, в результате чего за этой дамой шли 600014 собак и мочились на нее. Находят свое место и менее значительные выделения - слюна, рвота, пот и т.д. Недаром Гюго говорил, что у Рабле "весь человек становится экскрементом" (totus homo fit excrementum).

Наконец, совершенно необозримы материалы, относящиеся к той области, которую М.М.Бахтин называет материально-телесным низом. Брюхо, утроба, кишки, зад, детородные органы упоминаются и описываются здесь в огромном количестве со всеми возможными подробност ями и преувеличениями, с неимоверным смакованием и упоением. Зад у Рабле - это "обратное лицо или лицо наизнанку" (14, 405). "Сивилла задирает юбки и показывает места, куда все уходит и откуда все происходит". В книге дается 303 эпитета для характеристик и мужского полового органа в хорошем и дурном состоянии, из которых 153 положительных и 150 отрицательных, причем Панург и брат Жан обмениваются ими в форме акафиста. Итак, реализм Рабле есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости. И если вам угод но считать такой реализм передовым, пожалуйста, считайте.

Наконец история эстетики не может пройти мимо еще одной стороны творчества Рабле, теперь уже четвертой, которая весьма ярко рисует творческие методы, а также и само мировоззрение Рабле и которая, с нашей точки зрения, все еще не получила для себя окончат ельной характеристики. Это проблема смеха у Рабле. Нам представляется, что советское литературоведение очень много сделало для выяснения характера этого смеха у Рабле, причем особенно много потрудился в этом отношении Л.Е.Пинский (см. 95, 87 - 223).

Именно этот исследователь убедительно доказал, что смех у Рабле вовсе не есть какая-нибудь сатира на те или иные язвы личной и общественной жизни, он направлен вовсе не на исправление пороков жизни, а, наоборот, имеет некоторого рода вполне самостоятельн ое и самодовлеющее значение. Л.Е.Пинский пишет: "Это в целом не сатира в точном смысле слова, не возмущение против порока или негодование против зла в социальной и культурной жизни. Пантагрюэльская компания, прежде всего брат Жан или Панург, никак не сат иричны, а они - основные носители комического. Комизм непринужденных проявлений чувственной природы - чревоугодие брата Жана, похотливость Панурга, непристойность юного Гаргантюа - не призван вызывать негодование читателя. Язык и весь облик самого расска зчика Алькофрибаса Назье, одного из членов кружка пантагрюэльцев, явно исключают какой бы то ни было сатирический тон по отношению к Панургу. Это скорее близкий друг, второе "я" рассказчика, как и его главного героя. Панург должен забавлять, смешить, уди влять и даже по-своему учить раблезианскую аудиторию, но никак не возмущать ее" (там же, 188).

Однако этого мало. Комический предмет вовсе не является таким простым, чтобы здесь речь шла только о смехе как о смехе. Комический предмет у Рабле чрезвычайно противоречив. "Одна из самых удивительных черт смеха Рабле многозначность тона, сложное отнош ение к объекту комического. Откровенная насмешка и апология, развенчание и восхищение, ирония и дифирамб сочетаются" (там же, 181). Здесь Л.Е.Пинский подошел к весьма глубокой стороне раблезианского смеха, хотя, как нам кажется, даже и этот крупный иссле дователь не поставил последней точки в той характеристике смеха у Рабле, которую можно было бы счесть окончательной. Комический предмет у Рабле не просто противоречив. Необходимо обратить внимание на то, что ясно и самому Л.Е.Пинскому, но только не форму лировано им с окончательной четкостью. Дело в том, что такого рода смех не просто относится к противоречивому предмету, но, кроме того, он еще имеет для Рабле и вполне самодовлеющее значение: он его успокаивает, он излечивает все горе его жизни, он делае т его независимым от объективного зла жизни, он дает ему последнее утешение, и тем самым он узаконивает всю эту комическую

предметность, считает ее нормальной и естественной, он совершенно далек от всяких вопросов преодоления зла в жизни. И нужно постави ть последнюю точку в этой характеристике, которая заключается в том, что в результате такого смеха Рабле становится рад этому жизненному злу, т.е. он не только его узаконивает, но еще и считает своей последней радостью и утешением. Только при этом услови и эстетическая характеристика раблезиансхого смеха получает свое окончательное завершение. Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех. И реализм Рабле в этом смысле есть сатанизм.

Обычно смех Рабле толкуется "реалистически", и этот реалистический смех относят к самому Ренессансу. Выше мы уже не раз говорили о том, что все модифицированные стороны Ренессанса можно относить и к самому Ренессансу, и к его развалу и гибели. Но мы повт оряем, что для нас это является только терминологическим вопросом. Можно сколько угодно относить смех Рабле к чистейшему Ренессансу, как это делает, например, Л.Е.Пинский (см. там же, 25)[40 - 40 Роман Рабле, как считает Л.Пинский, "наиболее полное и цельное выражение ренессансного гуманизма".], но тогда Ренессанс придется понимать не просто как человеческое самоутверждение и не просто как героический артистизм, но включать сюда также и всевозможные модификации возрожденческой эстетики. Что касается нас самих, то мы бы отнесли этот "смех" Рабле не к самому Ренессансу в чистом виде, но именно к тому модифици рованному Ренессансу, который граничит уже с полной гибелью всей возрожденческой эстетики. Это вопрос терминологический. Тут важно только одно - это понимать эстетику Ренессанса как в ее прямом смысле, так и со всеми ее модификациями, включая полное ее и звращение и даже гибель. Эстетика Рабле есть та сторона эстетики Ренессанса, которая означает ее гибель, т.е. переход в свою противоположность.

Мишель Монтень (1533 - 1592)

Знаменитый французский скептик XVI в. Монтень, конечно, не представляет собою столь яркого явления в истории эстетики Ренессанса, как Макиавелли или Рабле. Тем не менее для истории эстетики фигура эта все же весьма интересная, хотя для ее понимания требу ется расчищать "авгиевы конюшни" огромного числа всякого рода историко-литературных и историко-философских предрассудков.

Прежде всего важно с полной точностью установить отношение Монтеня к средневековой ортодоксии и к классическим формам Ренессанса. В этом отношении у Монтеня очень много передового. Он не признает ведовства, критикует процессы над ведьмами, отвергает пытк и и другие отживавшие в его время формы судопроизводства. Весьма критически настроен к официальной католической теологии, является поборником разума и науки и многое предвосхищает из того, что получило свое полное развитие только в XVIII в. у просветител ей. Все эти черты, характеризующие культурно-исторический облик Монтеня, вполне несомненны и опираются на точно указуемые тексты из его произведений, составивших три тома его "Опытов" (1580 - 1588). Однако теперешняя литературно-критическая наука с ее то нкими методами не может допускать никаких преувеличений в этой области и никакой вульгарной схематизации.

Так, многие считают, что Монтень не только порвал с церковью, но и дошел до полного атеизма. Это совершенно неправильно. Он не только защищал интересы церкви, занимая высокие государственные должности в надежде при помощи церковных правил и обрядов сдерж ать нараставшее тогда моральное разложение. Он и теоретически являлся самым настоящим католиком, хотя и не любил схоластического школярства и принудительной, к тому же насильственно проводимой теологии. В своих "Опытах" Монтень, выступая не в качестве до гматика, но в качестве только ищущего истину, пишет: "...сам я сочту нечестием, если окажется, что по неведению или небрежению позволил себе высказать что-либо противное святым установлениям католической апостольской римской церкви, в которой умру и в ко торой родился... Не знаю, ошибочно ли мое мнение, но, поскольку богу угодно было по особой своей милости и благоволению предписать нам и продиктовать собственными устами особый вид молитвы, мне всегда казалось, что мы должны были бы пользоваться ею чаще, чем мы это делаем. И по убеждению моему, перед едой и после еды, перед сном и после пробуждения и при всех обстоятельствах вообще, при которых мы имеем обыкновение молиться, христианам следовало бы читать "отче наш" если не в качестве единственной молит вы, то во всяком случае неизменно... Этой именно молитве следовало бы дать то преимущество, чтобы она постоянно была на устах у людей. Ибо не подлежит сомнению, что в ней сказано все необходимое и что она подходит для всех случаев жизни. Это единственная молитва, которой я

пользуюсь неизменно..." (80, 1, 395 - 396). Из дальнейшего видно, что Монтень только против показного благочестия, но вовсе не против самого благочестия, являясь даже его убежденным сторонником.

С точки зрения истории мысли весьма важно отдавать себе отчет в том, как нужно правильно расценивать соотношение скептицизма и религиозной тенденции у Монтеня. Он является сторонником той доктрины, которая известна нам еще из античного мира и которая тре бует признавать истины веры именно вследствие недостатка и слабости человеческого разума. Казалось бы, если философ настроен скептически, то этот его скептицизм должен был бы проявиться прежде всего в религии, поскольку всякая религия оперирует теми или иными абсолютными существами. Но у античных скептиков и у их последователя Монтеня дело обстоит как раз наоборот. Они защищают религию именно в результате своего скептицизма, в результате своего неверия в возможность постигать абсолюты путем разумного ра ссуждения (ср. особенно "Опыты", II 12).

Необходимо сказать даже больше. Монтень не только не любил старой теологической догматики, вместо которой он признавал лишь непосредственное и искреннее чувство веры, но он отвергал также и современные ему реформатские течения, которые тоже отличались ог ромной нетерпимостью и фанатизмом, порою не меньшими, чем в старые времена. Тут нужно иметь в виду, что расцвет деятельности Монтеня как раз падает на период весьма фанатических религиозных войн, имевших место во Франции во второй половине XVI в. Вот что пишет Монтень по поводу тогдашних религиозных новшеств, которые пытались поставить на место старых догматов католической церкви ("Опыты", I 23): "В настоящее время мы охвачены распрей: дело идет о том, чтобы убрать и заменить новыми целую сотню догматов , и каких важных и значительных догматов; а много ли найдется таких, которые могли бы похвастаться, что им досконально известны доводы и основания как той, так и другой стороны? Число их окажется столь незначительным - если только это и впрямь можно назв ать числом, - что они не могли бы вызвать между нами смятения. Но все остальное скопище - куда несется оно? Под каким знаменем устремляются вперед нападающие? Здесь происходит то же, что с иным слабо и неудачно примененным лекарством; те вредные соки орг анизма, которые ему надлежало б изгнать, оно на самом деле, столкнувшись с ними, только разгорячило, усилило и раздражило, а затем, наделав всех этих бед, осталось бродить в нашем теле. Оно не смогло освободить нас от болезни из-за своей слабости и вмест е с тем ослабило нас настолько, что мы не в состоянии побороть его, и его действие сказывается лишь в том, что нас мучат долго не прекращающиеся боли во внутренностях" (80, 1, 157). Таким образом, Монтень, будучи натурой несомненно либерального склада, в есьма страдал от абсолютизма всякого рода, и старого и нового, так что фанатически настроенные протестанты были ему так же чужды, как и старые процессы над ведьмами.

Совершенно неверным является также и выдвижение на первый план у Монтеня его опоры на разум и на науку. Он, конечно, был сторонником научного прогресса. Но в принципиальном отношении наука для него давала так же мало, как и любое традиционное суеверие. П роблемы разума ему были близки, его даже можно считать прямым предшественником картезианства, ставшего философской основой классицизма XVII в. со всем присущим ему рационализмом. Но до чрезвычайности ошибаются те, кто возводит учение Монтеня о разуме до степени какой-то абсолютистской доктрины. Монтень был очень мягкой натурой и не любил никаких крайностей. Он прекрасно видел, что наука, как она ни важна, все-таки не способна давать нам последнее и окончательное объяснение всего происходящего. Поэтому п усть не удивляются те, кто считает Монтеня прямым предшественником просветительства, если мы скажем, что последним абсолютом, уже на самом деле объясняющим собою все существующее, была для него судьба. У Монтеня читаем: "Вот до чего неверная и ненадежная вещь - человеческое благоразумие, ибо наперекор всем нашим планам, решениям и предосторожностям судьба всегда удерживает в своих руках власть над событиями" (там же, 164). И далее: "Бывает, однако, и так, что судьба, могущество которой всегда превосходи т наше предвидение, ставит нас в настолько тяжелое положение, что законам приходится несколько потесниться и кое в чем уступить" (там же, 157). "Но в сущности, сами наши мнения и суждения точно так же, по-видимому, зависят от судьбы и она придает даже им столь свойственные ей смутность и неуверенность. Мы рассуждаем легкомысленно и смело, - говорит у Платона Тимей, - ибо как мы сами, так и рассуждения наши подвержены случайности" (там же, 359).

Едва ли мы ошибемся, если скажем, что у Монтеня в очень яркой форме выражено ослабленное самочувствие человеческой личности, какая-то ее подавленность и

безусловная растерянность перед существующим хаосом жизни. Кое-где он еще говорит об удовольствии или жизненном наслаждении, играющем у него как будто бы некоторую принципиальную роль. Но литературоведы и здесь слишком спешат с интерпретацией философии Монтеня как некоторого рода принципиального гедонизма. Если придерживаться текстов Монтеня, то, безусл овно, нужно согласиться с тем, что для него существует какое-то общежизненное наслаждение, способное создать в человеке то или иное, более или менее нормальное самочувствие. Но это наслаждение, по Монтеню, глубочайшим образом ослабляется самим же человек ом, который бесконечно придумывает разного рода малореальные идеи, способные только ослабить и рассеять нашу потребность в наслаждении. Эта неуверенность в сколько-нибудь абсолютном значении наших удовольствий сказывается у Монтеня особенно в том месте е го "Опытов", где он это общечеловеческое удовлетворение базирует не на чем ином, как на Священном писании. Он пишет: "И в самом деле, либо наш разум смеется над нами, либо, если это не так, он должен стремиться только к одной-единственной цели, а именно обеспечить нам удовлетворение наших желаний, и вся его деятельность должна быть направлена лишь на то, чтобы доставить нам возможность хорошо жить в свое удовольствие, как сказано в Свяшенном писании" (80, 1, 102). После подобного рода ссылок на Священно е писание нам становится уже непонятным, что же такое в конце концов этот гедонизм Монтеня. Во всяком случае, он не свидетельствует о силе личности подобного рода гедониста; Прибавим к этому также и то, что в своих "Опытах" Монтень помещает целую большую главу (XX), которая так и называется: "О том, что философствовать это значит учиться умирать".

Подводя итог, необходимо сказать, что воззрения Монтеня - это сплошная критика возрожденческого титанизма, это признание слабости и ничтожества человеческого существа и это бессилие перед хаосом жизни. Вместе с тем Монтень - чрезвычайно тонкая натура, ко торую невозможно сводить ни на какие абстрактные категории. Ни традиционный католический теизм, ни атеизм, ни безусловная опора на разум и науку, ни опора на жизненное удовольствие или эмпирическое искание истины, ни вообще что-нибудь твердое и определен ное, абсолютное не признается у Монтеня в качестве окончательной и принципиальной данности, хотя ровно ничего из этого также и не отрицается. Монтеню совершенно не повезло с признанием этого тонкого своеобразия и текучего самочувствия его личности. Но чт о касается нас, то мы во всяком случае исходим из этой тонкой текучести внутренне-личностного самочувствия и не станем навязывать Монтеню признания каких-нибудь категорических абсолютов. Это тонко текучее самочувствие, для которого всегда характерна реля тивистская оценка действительности, и есть подлинная эстетика Монтеня. И подобного рода неустойчивая, всегда разнообразная, слабосильная, хотя часто и весьма острая эстетика Монтеня сказывается даже в том новом жанре, который он изобрел в литературе. Его "Опыты" лишены всякой системы, всякого порядка, всякой последовательности в развитии мыслей, пересыпаны античными цитатами, хотя из античности ему сначала были близки только стоики, а потом стали близкими исключительно скептики. В трех томах его "Опытов " затрагиваются без всякого специального намерения любые темы, любые вопросы, любые факты и ровно ни о чем не высказывается никакого окончательного суждения. В этом особенная прелесть его эстетики. Но это, конечно, безусловная критика Ренессанса и полн ая чуждость возрожденческому титанизму, возрожденческому артистизму и возрожденческому самоутверждению человеческой личности в ее принципиальном и нерушимом антропоцентризме.

Глава вторая. ГИБЕЛЬ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА

Эстетика Ренессанса, как мы видели, основана на превознесении человеческой личности, утверждающей себя стихийно и действующей титанически и артистически. Этот красивый возрожденческий индивидуализм возможен был только в ту эпоху, когда самоутвержденный и ндивидуализм чувствовал для себя твердую опору в окружающей среде, т.е. в природе, в обществе и в истории. Такое титаническое самоутверждение и связанное с ним свободомыслие предполагали вполне безопасную и чисто эстетическую данность жизни и бытия. Жизн ь и бытие не отвергались в их субстанции, но эта их субстанциальность была обезврежена их самодовлеюще-созерцательной данностью. Можно было не опасаться ее стихийных и катастрофических последствий для самоутвержденного индивидуума, и этот индивидуум был с ними в полной гармонии или имел иллюзию такой гармонии, он чувствовал себя во всяком случае в полной безопасности от разного рода абсолютов, античных, средневековых или современных ему. Однако очень быстро оказалось, что эта самодовлеющая личность вовс е не находится в столь безопасной гармонии с окружающим, чтобы она могла с полным бесстрашием осуществлять свой

артистический титанизм.

Уже представители раннего и Высокого Ренессанса, величайшие итальянские художники XIV - XVI вв., с самого начала чувствовали невозможность полной опоры на этот артистически-субъективистский индивидуализм. Но у них еще оставалась иллюзия эстетического сам одовления и потому жизненной безопасности всего реально-исторического окружения возрожденческой титанической личности. Скоро оказалось, что эта гармония является только иллюзией, что время уходит очень быстро вперед и возрожденческий титан уже не может у гнаться за этим течением времени. Чем дальше, тем больше нарастало чувство трагического разлада возрожденческого титанизма и фактических, жизненных возможностей. В этом отношении историко-литературные, историко-художественные и вообще исторические матери алы XV - XVI вв. настолько многочисленны и даже прямо бесчисленны, что нет никакой возможности просто перечислить формы этой трагической гибели эстетики Ренессанса. Мы вынуждены ограничиться здесь, может быть, только двумя-тремя примерами, но примеры эти потрясающие, безысходно-трагические и свидетельствующие об окончательной гибели эстетики Ренессанса, о ее окончательном уходе в безвозвратное прошлое.

Мигель де Сервантес (1547 - 1616)

Знаменитый испанский писатель Сервантес занимался дипломатической, военной и экономической работой, участвовал в войнах, находился в тяжелом алжирском плену, был ранен, несколько раз побывал в тюрьме. Перед смертью он постригся в монахи. Роман, принесший Сервантесу мировую славу, "Дон-Кихот Ламанчский" был написан в 1602 - 1615 гг. Бессмертный образ Дон-Кихота, бесконечное число раз излагавшийся и анализировавшийся, далеко не всегда получал верную оценку и уже совсем редко привлекался для характеристики тогдашней эстетики. Образ этот, однако, еще и до настоящего времени производит волнующее впечатление, оставаясь, при всей своей интуитивной понятности, все же весьма трудным для эстетического анализа.

Если говорить кратко, то сущность этого образа заключается в трагическом противоречии самосознания Дон-Кихота и его жизненных возможностей. Прежде всего это чисто возрожденческий человек, если иметь в виду его индивидуальную и, конечно, артистическую сам оутвержденность, если иметь в виду его веру в свое рыцарское достоинство и в свои рыцарские обязанности и если в то же самое время отдавать себе отчет в том, что в его время уже исчезла та социально-историческая обстановка, которая превращала рыцарство в огромную силу, самоотверженно защищавшую самые высокие идеалы человеческой справедливости и самые высокие стремления помогать ближнему и делать его жизнь прекрасной. Такое ужасающее противоречие делало весь героизм Дон-Кихота и весь его жизненный подвиг чем-то несвоевременным, неуместным и, в конце концов, даже смешным. Это не значит, что сам Сервантес хотел создать из своего Дон-Кихота какую-то комическую фигуру. Наоборот, он его всячески превозносит, он старается сделать его прекрасным героем Ренесса нса, и он даже бесконечно любит его, преклоняется перед ним. Однако тем ужаснее эстетический эффект, производимый Дон-Кихотом на любого читателя во все время существования этого романа. Дон-Кихот оказывается безусловно смешной фигурой, но не потому, что он в чем-то виноват, что он чего-то не знает, что он преследует какие-то дурные цели или что он создан для увеселения читательской публики. Все дело в том, как мы уже сказали, что в те времена уже исчезла сама обстановка, которая делала рыцарство реально й, красивой и притом необходимой силой. Пришел человек другого типа, настроенный уже не так идеалистически, уже не так преданный общечеловеческому делу, человек гораздо более мелкий и деловой, а мы теперь сказали бы - и притом без всякого преувеличения и без всяких кавычек - гораздо более буржуазно настроенный человек, для которого все такого рода титанические фигуры классического Ренессанса были ненужной обузой, мешали его мелкому предпринимательству и пошлому самодовольству в результате наживы и накоп ления. Вот почему, читая этот роман Сервантеса, мы еще и теперь горько чувствуем всю нереальность донкихотского титанизма, и само слово "донкихотство" уже давно стало для нас синонимом иллюзорного самомнения, постановки нереальных задач и наивной веры в свой давно уже исчезнувший титанизм.

Эстетическое мировоззрение романа Сервантеса требует от нас самой тонкой и внимательной оценки. Поэтому то отграничение "Дон-Кихота" от других форм испанского романа, которое формулирует Л.Е.Пинский, должно приниматься нами в первую очередь (см. 95, 307 - 311).

Прежде всего это не просто рыцарский роман. "Развернутые описания сказочных стран, рыцарского убранства, роскоши пиров или турниров занимали большое место уже в куртуазном романе - в противоположность строго повествовательному стилю эпоса, но там они игр али орнаментальную самодовлеющую роль, поражая воображение наряду с необычайными деяниями героя. Более скупые, но выразительные описания обстоятельств в "Дон-Кихоте" выполняют конструктивную функцию, обосновывая характер героя и сюжет. В них нет ничего н еобычайного, исключительного" (там же, 311). Необходимо также отличать "Дон-Кихота" и от популярного в те времена плутовского романа. Этот последний характеризовался мелочным реализмом в изображении обстоятельств и вещей, духовной незначительностью дейст вующих лиц, опорой на приключенчество, на ловкачество и на близость к разнообразным бытовым ситуациям. Фигура Дон-Кихота далека от всякой мелочности и натурализма, она не имеет ничего общего с приключенчеством и ловкачеством и отличается каким-то торжест венным и грандиозным характером. Была еще и пасторальная форма романа. Но это уже имеет совсем ничтожное отношение к эстетике "Дон-Кихота".

Во всех формах традиционного в те времена романа не было окончательного и бесповоротного трагизма, не было и чувства гибели великой эпохи и не было горького сознания невозможности для большого человека настолько утверждать себя в своем самодовлеющем арти стизме, чтобы этому поверили все, чтобы перед этим все преклонились и чтобы это несло с собой огромную общественно-политическую нагрузку. Дон-Кихот - символ гибели возрожденческой эпохи, символ гибели крупной, богатырской личности, которая титанически и красиво утверждала себя на все времена как в своих собственных глазах, так и в глазах всей окружающей общественности. Эстетика романа Сервантеса это эстетика гибели стихийно утверждающей себя и титанически-артистически действующей богатырской личности человека Возрождения. Это эстетика безусловно трагическая и безысходная.

Вильям Шекспир (1564 - 1616)

Знаменитый но в о европейский драматург Шекспир еще в самом начале буржуазного индивидуализма дал потрясающее пророчество гибели этого индивидуализма. Однако в настоящем месте нашей работы нас интересует не столько судьба буржуазной Европы в течение посл едующих четырех столетий, сколько судьба Ренессанса, одним из последних представителей которого Шекспир, безусловно, является.

Находясь под неотразимым влиянием времени, Шекспир тоже хочет создать небывалую картину гибели могучего возрожденческого титана и богатыря. Как и Сервантес, он обладает беспощадной убежденностью в бессмыслице индивидуализма перед лицом наступающих новых времен, либо исключающих весь старый возрожденческий индивидуализм, либо требующих его коренной реформы. Ведь для возрожденческого индивидуализма, как мы знаем, требовалась своя собственная общественно-политическая и вообще социально-историческая почва.

Чувствуя себя укорененным на этой твердой всемирно-исторической почве, возрожденческий титан не знал для себя никакого удержу, и его эстетика была эстетикой стихийно-индивидуального артистизма. Глубоко чувствуя гибель возрожденческой гармонии и неизбежно сть трагической обреченности возрожденческого индивидуализма, Шекспир подбирает такие исторические эпохи и такие социально-исторические отношения, которые демонстрируют именно эту возрожденческую трагедию[41 - 41 Л.Е.Пинский основательно и глубоко анализирует гибель возрожденческого героизма у Шекспира (см. 95, 273 - 285). Этими материалами Л.Е.Пинского мы отчасти и воспользуемся.].

Такова прежде всего трагедия "Юлий Цезарь" (1599). Герой этой трагедии Брут - защитник Рима, того грандиозного, в его глазах все еще нерушимого полиса, который одновременно является для него и всем миром. На самом же деле Брут - представитель только респ убликанских слоев населения, и убийство Цезаря, в котором он участвует, оказывается вовсе не убийством врага римского народа, а, наоборот, бессильной попыткой задержать водворение всемирного римского принципата. Этот римский титан теперь уже никому не ну жен, поскольку единый римский полис уже уходит в историю, а понимание нового периода, в который вступает Рим, Бруту недоступно. Здесь ярко выраженная эстетика гибели героя, отдающего свою жизнь за благо народа, а фактически уже далекого от целостной римс кой республики, от которой оставалась только старинная сенатская аристократия. В силу злой иронии судьбы Брут если кого фактически и защищал, то не весь римский народ как таковой, а только старую аристократию, к которой народ относился вполне враждебно.

В трагедии "Кориолан" (1607) главный герой тоже мыслит себя защитником Рима, но и здесь эта защита является напрасным и в конце концов трагическим предприятием, поскольку цельного Рима давно уже нет, так что герой находится только во власти глубочайшей и сторической иллюзии.

Более принципиален трагизм в "Гамлете" (1601), "Отелло" (1604) и "Макбете" (1606). Тут тоже изображены герои титанического характера. Но сначала формулируем то, что мешает этим титанам осуществить свои идеалы и из-за чего они должны погибнуть. Вместо чис то возрожденческой веры в гармонию титанической личности с ее общественно-политическим окружением здесь мы находим новую стихию жизни, которую можно было бы характеризовать так: "Прозаический формализм и лицемерие "твердого" порядка в политике - и животн о-эгоистические инстинкты, эгоизм в семейных и общественных отношениях, в быту, а главное, нивелирование человеческого достоинства равно в верхах, как и в низах общества, - такова картина складывающейся абсолютистской и буржуазной культуры в трагедиях Ше кспира" (95, 284). В борьбе с этой стихией растущего буржуазного общества гибнет всякая героическая индивидуальность, воспитавшаяся на более гармонических идеалах Ренессанса. Это относится не ко всем шекспировским героям, но без этого нельзя формулироват ь существо шекспировского трагизма.

Отчего погибает Гамлет? Гамлет - это прежде всего вера в свободного и разумного человека. Это ученый и философ, учившийся в Вюртембергском университете. Он привык думать, что для человека вполне естественно быть справедливым и разумно пользоваться своей волей. В этом он воспитан, в этом его идеалы, и от этого он никуда отступить не может. Это вполне возрожденческий человек. В его венах бьется титаническая кровь благородной эстетики Ренессанса, привыкшей возвеличивать отдельную личность, прославлять ее у м, храбрость, мужество, сколь и героическое самоотдание за благо общества и народа. И все это рушится у Гамлета после того, как он узнает о том, что творится при датском дворе. Ему никогда не хотелось кого-нибудь убивать, так как всякое убийство представ ляется его благородному сознанию черным злом, не совместимым ни с какими человеческими идеалами. И вот, вступая в неравный бой с указанной выше стихией, жесточайшим образом осуществившей себя в придворном обществе, Гамлет неожиданно для себя убивает пред ставителей этого двора и сам гибнет в борьбе с ними. Вся эстетика трагедии Гамлета есть не что иное, как трагедия гибели возрожденческого индивидуализма.

Отелло подходит к окружающей его общественности с полным доверием. Он воспитан иначе, чем Яго; в его душе тоже, как и в душе Гамлета, заложены благородные возрожденческие идеалы, и он тоже хотел бы быть не -убийцей и не рабом своих страстей, но титаном, который защищает все благое и справедливое в человеческой жизни. Тем не менее он сталкивается с той полузвериной общественностью, которой отличалась восходящая буржуазная эпоха. И он тоже погибает в результате бури своих собственных страстей, а эта буря как раз и вызвана новыми общественными и личными порядками, к которым возрожденчески настроенный Отелло не привык.

В этой связи фигура Макбета, может быть, еще более показательна. Дело в том, что на этот раз выступающая против окружающей среды титаническая личность сама воспитана на зверином эгоизме нового типа. Макбет - уже не возрожденческий герой, а герой нового, антивозрожденческого общества. И тем не менее получается, что в результате длительных кровавых интриг ему самому приходится погибать, поскольку оказывается, что не только возрожденческий индивидуализм отжил свое время, но даже и индивидуализм нового типа тоже не находит для себя никакой почвы и должен погибать от своего собственного звериного эгоизма. В конце концов и трагедия Макбета является не чем иным, как результатом гибели все того же возрожденческого индивидуализма. Ведь у Шекспира погибают не то лько возрожденческие титаны "чистой крови", но и те, кто, расставшись с возрожденческими идеалами, все еще пытается индивидуалистическими путями создать свое благополучие. Эстетика "Макбета" есть тоже результат гибели возрожденческого индивидуализма, но только гибель эта происходит не просто в силу дисгармонии титана с окружающей его общественностью, но еще и в результате отказа от собственной возрожденчески настроенной идеологии. Поэтому, если угодно, "Макбет" Шекспира основан на эстетике еще более жес токой гибели возрожденческого титанизма, чем мы это находим в других трагедиях Шекспира. Индивидуализм, дошедший до озверения в своих оценках всего окружающего, начинает отличаться озверевшей оценкой самого себя, откуда и окончательный, бесповоротный тра гизм всего Ренессанса, взятого в целом. С нашей точки зрения, это есть

эстетика гибели возрожденческого титанизма, дошедшая до своего логического предела (см. 83. 105. 11. 12. 96).

Эстетику гибели возрожденческого титанизма выше (с. 120 слл.) мы формулировали (для предварительного ознакомления) яснее и проще. Всякий титан хочет владеть всем существованием. Но в этом стремлении он наталкивается на других титанов, каждый из которых т оже хочет владеть всем. А так как все титаны, вообще говоря, равны по своей силе, то и получается, что каждый из них может только убить другого. Вот почему гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира, есть ужасающий символ полной безвыходност и и гибели титанической эстетики Возрождения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ОБЩИЙ ИТОГ ЭСТЕТИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Экономическая основа

Экономической основой Ренессанса является та особая форма товарно-денежного хозяйства, которую В.И.Ленин считает предшествующей капиталистическому производству (5а, 87. 5б, 21), возникшему только в XVI столетии (4, 728). Феодализм был основан на системе личных отношений, когда производители труда были внеэкономически прикреплены к потребителям продуктов этого труда, так что и подчиненные и правящие взаимно были лично прикреплены друг к другу, образуя собою непоколебимую иерархическую систему. Уже в глуб ине средних веков эта система начинает проявлять свою недостаточность и нерентабельность. В конце концов стало гораздо более выгодным освобождать крестьянина от его крепостной зависимости и делать его одновременно как работником, так и владетелем средств производства. На этой почве вырастает городская культура, противоположная культуре монастыря, замка, закрепощенного села и армии, обслуживающей феодальную систему. В этом смысле городской работник стал зависеть только от самого себя. Он жил своим собств енным трудом и торговлей, причем его труд ограничивался рамками ремесла, т.е. такого производства, когда он создает весь свой продукт с начала и до конца собственными руками, а "торговля господствует над промышленностью" (5, 363). "Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, отграничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников", так что "люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограничен ными" (3, 347, 346).

Таким образом, Ренессанс в экономическом смысле, согласно учению классиков марксизма-ленинизма, вовсе не был началом буржуазно-капиталистической формации, а только ей непосредственно предшествовал. Но простое денежное хозяйство, на котором вырос Ренессан с, не было также уже и феодализмом. Поэтому в экономическом отношении Ренессанс обычно характеризуется как переходная эпоха. Но эта его характеристика мало что дает, потому что в истории, как мы уже не раз отмечали, только и существуют одни переходные эп охи. Здесь необходимо определение предмета по его существу. А определение это гласит, что Ренессанс есть эпоха простого товарно-денежного хозяйства и тем самым период восходящей социально-политической роли города. Именно здесь образовалась социально-исто рическая почва для крупного, сильного и независимого человека, который, не будучи связан ни с чем другим, утверждал себя стихийно, а будучи единственным и окончательным создателем своего собственного продукта, утверждал себя еще и артистически. Гуманизм и Ренессанс были явлением исключительно городским. Именно в городах с их свободными и независимыми мастерами и мастерскими зародилось представление о некоем абстрактном и идеальном человеке, ни от чего не зависимом и всегда свободомыслящем (см. 4, 69 - 7 0; 89).

Здесь важно только зарождение свободомыслящей личности. А где и как она себя проявляет - в ремесле, в литературе, в искусстве, в общественно-политической жизни или в мистике, - это уже зависит не просто от нее самой, но также и от специфики соответствующ их слоев исторического процесса, часто тоже ничего общего не имеющих ни со способом производства той или иной эпохи, ни вообще с экономикой (ср. 102а).

Вытекающий отсюда индивидуалистический характер эстетики Ренессанса

Совершенно несомненно то обстоятельство, что указанный городской характер

культуры Ренессанса и связанный с ним возрожденческий индивидуализм отразились на всех слоях тогдашней культуры и, в частности, эстетика Ренессанса навсегда осталась в глазах культ урного европейского общества как эстетика индивидуалистическая. Однако и здесь требуется установление специфики данного индивидуализма, поскольку такие понятия, как "индивидуум", "личность", "человек", всегда и во все времена были показателями историческ ого прогресса, будь то при переходе от первобытного строя к цивилизации, или от классического эллинства к эллинизму, или от всей античности к средним векам, или от средних веков к Ренессансу. Специфика возрожденческого индивидуализма в эстетике заключала сь в а) стихийном самоутверждении человека, б) мыслящего и действующего артистически и в) понимающего окружающую его природную и историческую среду не субстанциально (чего он должен был бы бояться), но самодовлеюще-созерцательно (чем он мог только наслаж даться и чему мог только мастерски подражать). Это определило собою как свободное и независимое отношение к средневековой ортодоксии, ставшей в возрожденческую эпоху вместо грозной картины бытия и жизни только нестрашной и безвредной эстетической данност ью, так и телесно-пластическое использование античности, ставшей в эту эпоху вместо музейного экспоната опорой земного человеческого самоутверждения. Поэтому никак нельзя говорить о полной независимости индивидуалистической эстетики Ренессанса как от сре дневековой ортодоксии, так и от античной скульптурной телесности. Зависимость эта была, и была весьма интенсивной, но специфической.

Точно так же эстетика Ренессанса, исторически существовавшая между средневековой ортодоксией и буржуазным индивидуализмом, не была вполне свободна и от этого последнего. Проповедуя цельного и артистического человека, она действительно резко отличалась от метафизически-абстрактного послевозрожденческого человека и нисколько не чуждалась религии и мифа, каковое отчуждение характерно для более абстрактных эстетических представлений послевозрожденческого времени. Но нечто абстрактное было свойственно и возр ожденческой эстетике, которая мыслила самоутвержденного человека тоже земным образом, тоже научно, тоже либерально-прогрессивно и часто тоже абстрактно-метафизически или иллюзорно-утопически.

Всем этим определяется человек возрожденческой эстетики по его содержанию и существу. Однако ему была свойственна и своя собственная, тоже вполне специфическая духовная структура, которая проявлялась в двух видах, всегда переходивших один в другой и част о даже с трудом различавшихся, а именно в неоплатонизме и гуманизме.

Эстетика Ренессанса есть, прежде всего, неоплатонизм

Эстетика Ренессанса есть, прежде всего, неоплатонизм, но не античный, который был бы для нее слишком нечеловеческим и слишком космологическим, и не средневековый, который был бы для нее слишком надчеловеческим и слишком теологическим. Это был антропоцент рический неоплатонизм, который потому-то и использовал антично-средневековые формы неоплатонизма, что они были переводом абстрактно-всеобщих форм старого идеализма на язык интимного переживания как в области слишком жестких законов природы, так и в облас ти слишком аскетических форм внутренней жизни человека. Неоплатонизм Ренессанса придавал его эстетике возвышенный, оживленный, всегда поэтический и часто даже веселый, художественно-игривый и жизненно-радостный, почти богемный характер. При этом неоплато низм эстетики Ренессанса сохранял свою специфику и в сравнении с античностью, и в сравнении со средними веками. Он развивался и в недрах средневековой ортодоксии (Фома Аквинский, Данте, Николай Кузанский, Платоновская академия во Флоренции), и в своих вп олне вольнодумных формах (единство и тождество всех религий у Марсилио Фичино или собственное создание человеком самого себя у Пико делла Мирандола), и, наконец, в полном разрыве с церковной ортодоксией (какова была, например, пантеистическая эстетика Дж ордано Бруно). Эту эстетику неоплатонизма можно проследить решительно на всех этапах Ренессанса, начиная от проторенессанса еще в XIII в. и кончая маньеризмом, характерным и для всего Ренессанса, и особенно для его конца в XVI в. Искреннее, восторженное и радостно-праздничное внутреннее самочувствие возрожденческого человека навевалось не чем иным, как неоплатонизмом.

Своим пониманием природы как наполненной божественными силами, всегда живой и оживленной, всегда прекрасной и художественно-творческой возрожденческая эстетика тоже была обязана неоплатонизму. Своими внутренними восторгами, исключавшими скучную аристотел евскую схоластику, возрожденческий человек тоже

был обязан неоплатонизму, с позиций которого он только и мог критиковать сухую аристотелевскую и школьную логику. Наконец, само божество трактовалось в эстетике Ренессанса как вечно творящее начало, так что сам бог понимался всегда как "мастер" (opifex) и художник" (artifex), и воспринимался он поэтически-восторженно, вплоть до экстатического наития. Мы видели, что почти все великие художники Высокого Ренессанса всегда были неоплатониками, хотя этот неопла тонизм понимался не в античном и не в средневековом смысле, а вполне специфически.

Эстетика Ренессанса обязательно есть гуманизм

В отличие от теоретического неоплатонизма мы понимаем гуманизм как практическую систему свободомысленных убеждений в области морали, общественности, политики, педагогики и вообще исторического прогресса. В сущности говоря, все возрожденческие неоплатоник и тоже были гуманистами, включая и тех, которые были ближе всего к средневековой ортодоксии. Очень многие гуманисты тоже были и пифагорейцами, и платониками, и неоплатонизмами, и каббалистами, и вообще пантеистами, даже представителями магии, алхимии и а строгии.

Однако с исторической точки зрения ничто не мешает различать для эпохи Ренессанса неоплатонизм и гуманизм. Точнее будет сказать, что оба этих направления мысли могли и бесконечно близко сходиться одно с другим, вплоть до полного тождества, и довольно зна чительно расходиться, вплоть до их полного противопоставления. В глазах историка эстетики это скорее не тождество, но и не противопоставление, а только вполне естественное различие теоретического и практического образа мышления. Все, что говорилось сейча с в трех пунктах, совершенно одинаково подходит и к неоплатонизму, и к гуманизму. В глазах историка, повторяем, это было только вполне естественным разделением умственного труда и практической деятельности, хотя даже и такое разделение случалось далеко н е очень часто, далеко не очень четко и всегда при сохранении общевозрожденческой эстетической направленности. Поэтому лучше говорить не столько о неоплатонизме эстетики Ренессанса и не столько о ее гуманизме, сколько о ее общей гуманистически-неоплатонич еской культурно-исторической направленности.

Однако и всем этим содержательно-структурным наполнением характеристика эстетики Ренессанса отнюдь не исчерпывается. И тут гуманистически-неоплатонический индивидуализм эстетики Ренессанса отнюдь не выявляется в своей полной специфике. Специфика эта внос илась весьма глубоким чувством ограниченности того самого индивидуализма, на котором вырастал и весь Ренессанс, и вся его эстетика.

Ограниченность возрожденческого индивидуализма

В самом деле, индивидуализм эстетики Ренессанса был очень силен, стихиен, красив и социально-исторически обоснован. Тем не менее человеческий субъект, взятый в изоляции от всей окружающей среды, как в природе, так и в обществе и истории, не мог всегда и везде трактоваться в эпоху Ренессанса как последнее и абсолютное основание и для природы, и для общества, и для истории. Весь Ренессанс пронизан чувством недостаточности и неокончательности такого человеческого субъекта. С одной стороны, Ренессанс и его эстетика полны чувства мощи и бесконечных возможностей стихийно самоутвержденного человеческого субъекта. С другой же стороны, изолированный и самообоснованный человеческий субъект - и это весьма естественно - не мог взять на себя какие-то общемировые и божественные функции. При всем своем напоре, при всей своей стихийной мощи, при всем своем прогрессивном рвении, при всем своем артистизме - и в природе, и в науке, и в искусстве, и в обществе, и во всей истории - такой субъект не мог не ощущать свои нед остатки, свое очень частое бессилие и свою невозможность сравняться со всеми бесконечно мощными стихиями природы и общества.

Две стихии пронизывают собою всю эстетику Ренессанса и все его искусство. Мыслители и художники Ренессанса чувствуют в себе безграничную силу и никогда до того не бывшую возможность для человека проникать в глубины и внутренних переживаний, и художествен ной образности, и всемогущей красоты природы. До художников Высокого Ренессанса никто и никогда не смел быть настолько глубоким философом, чтобы прозревать глубины тончайшего творчества человека, природы и общества. Однако, повторяем, даже самые крупные, самые великие деятели Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то его, и притом весьма частую, беспомощность в преобразовании природы, в

художественном творчестве и в религиозных постижениях. И эта удивительная двойственность эстетики Ренессанса является, пожалуй, столь же специфической для нее, как и ее мощный антропоцентризм, как ее всемирно-историческое по своей значимости художественное творчество и как ее небывалое по грандиозности и торжественности поним ание самоутвержденного на земле и стихийно-артистического человека.

В конце концов это даже вполне естественно. Может ли изолированный от всего, и прежде всего от человеческого коллектива, индивидуум быть такой абсолютной основой вечно прогрессирующего исторического процесса? Не следует ли считать естественным для гения понимать всю ограниченность изолированного человеческого субъекта? Рассуждая теоретически, это ведь вполне естественно для всякого реалистически мыслящего и гения и даже негения. Поразительно тут не просто теоретическое соображение, поразительно то, с ка кой силой, с какой откровенностью и с какой беспощадностью возрожденческий всесильный человек сознавал свое бессилие. В тексте нашей книги мы постоянно встречались с этим в анализе творчества почти каждого крупнейшего возрожденческого мыслителя, художник а и эстетика. Там это могло показаться для неподготовленного читателя чем-то странным и маловероятным. Но теперь, пересмотрев все главнейшие эстетические факты Ренессанса, мы едва ли будем считать этот неимоверный дуализм эстетики Ренессанса чем-то неожи данным и маловероятным. Дуализм этот сказывался в эстетике Ренессанса чем дальше, тем больше.

Модифицированный РенессансСпасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке http://filosoff.org/ Приятного чтения!

Лосев Алексей Эстетика возрождения
ВВЕДЕНИ
Глава первая. ВОСТОЧНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

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

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

Вот, например, что он пишет по поводу взглядов историка Мак-Илуэйна (см. 171, 275 - 288). Мак-Илуэйн "касается не только идеологической сферы, но и структуры социально-политических институтов позднего средневековья, подчеркивая качественно новый характер ее по сравнению с периодом перед первым крестовым

походом, не говоря уже о более раннем времени: идеи "частного права", "конституции" и даже "парламентаризма" (sic!) возникли, по его мнению, у болонских юристов уже в это время, внушенные перипетиями бор ьбы папства с империей. Признание ценности эксперимента в науке, продолжает Горнунг, - он считает возникшим еще до Роджера Бэкона (XIII в.) и связывает его с развитием ремесленной техники. В сфере идеологии усвоение античного наследия дало огромный эфф ект уже в XII в., но писатели и художники этого времени не видели разрыва между античностью и средневековьем и ассимилировили классическое наследство на потребу своей христианской культуре. Изучение Аристотеля в XII в. основывалось (еще до Фомы Аквинског о) не только на латинских переводах с арабского и еврейского, но и на греческом тексте, и знание греческого языка (через марсельских и авиньонских греков) было у заальпийских схоластиков XII - XIII вв. распространено более широко, чем среди итальянских г уманистов XIV в. "Во всех этих четырех сферах общественной и культурной жизни (социальные институты, наука, философия, литература), по мнению ряда современных медиевистов (не только Мак-Илуэйна и Холмса), развитие с XII в. (и даже с конца XI в., на чем н астаивал еще Хаскинс) до XIV - XVI вв. шло эволюционно (и наиболее медленно и "фрагментарно" в Италии), а созданная итальянскими гуманистами фикция исторического "перерыва" толкала их на "открытие" античности "в чистом виде" (не ассимилированной христиан ством), хотя, как только они выходили за пределы филологии и подражательно-стилизаторского литературного творчества, они стремились "приспособить" античность к тому же христианскому мировоззрению..." (33, 277 - 278).

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

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

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

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

Что касается автора настоящего труда, то твердые очертания эстетической теории Западного Ренессанса он нашел только в XIII в. Именно с этого века мы и начнем изложение Западного Ренессанса. Однако, имея в виду дальнейшее бурное развитие эстетики Ренессан са, явления XIII в. лучше будет назвать пока проторенессансом. Весь XIV век в Италии и в других западных странах тоже является все еще только подготовкой подлинного Ренессанса. Термин "Ренессанс" в точном смысле слова относится лишь к Италии XV и XVI вв. К этому еще нужно добавить, что подлинная и основная эстетика Западного Ренессанса никогда не выступала в чистом виде. Ее настоящие представители всегда, волей или неволей, оказывались выразителями и прежнего, вполне довозрожденческого эстетического соз нания, а также и такого сознания, которое по-настоящему развилось только в последующие века. Подавляющее большинство эстетиков (да и художников) Возрождения весьма часто проявляли разного рода колебания, неуверенность, скептицизм, а иной раз даже и глубо кое отчаяние в своих возрожденческих стремлениях. Такое, например, направление, как маньеризм, пронизывает собою весь XVI век, и даже имело место еще раньше. А ведь объединить его с основной линией Ренессанса задача совсем не легкая. Объединить

Северны й Ренессанс с итальянским или объединить готику с Ренессансом тоже не так просто, хотя данные явления одновременны. Однако все это вполне естественно, ведь Ренессанс все-таки является в конце концов переходной эпохой и совмещения в нем противоречивых эле ментов, конечно, не может не быть. От исследователя эпоха такого рода требует не только тончайшей наблюдательности, но главное, еще и буквально умственной эквилибристики при учете и интерпретации всех этих бесконечных "капризов" возрожденческой культуры.

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

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

Китай

Н.И.Конрад много сделал для того чтобы мы с полным правом могли говорить о китайском Возрождении еще в VII - VIII вв. н.э. Так, Хань юй (768 - 824) проповедовал идеалы настоящего гуманизма, т.е. тех закономерностей человеческой природы, которые не завися т ни от чего надприродного и которые только развивают заложенные в самом же человеке "человеколюбие" и "должное". Речь доходила у этого философа даже до понятий естественности, разумности и полнейшей самостоятельности человека в условиях порождения ею и всякой целесообразности[2 - 2 В этом вполне убеждает работа Н.И.Конрада "Хань юй и начало китайского Ренессанса", где можно найти и русские переводы из произведений этото мыслителя (см. 61, 103 - 131).]. Но Хань юй был не более как только отдаленным предшественником подлинного философского Ренессанса в Китае, где в течение XI - XVI вв. наблюдалось настоящее Возрождение той древней эпохи китайской истории, которая была вполне ана логична античной. Здесь мы находим натурфилософское учение о "свете и тени" в связи с основными бытийными элементами - водой, огнем, деревом, металлом и землей. Это, правда, не совсем те элементы, о которых идет речь в античной натурфилософии но философы китайского Возрождения уже строили на них вполне отчетливую диалектику (которая в Европе была создана еще греками). Таким образом, Возрождение с присущей ему автономией человека, а также с учением о его самостоятельной и вполне естественной природе имел о место вовсе не только в одной Европе, но и в Китае, причем частично даже раньше, чем в Европе (см. 61, 174 - 207)

Необходимо отметить, что Н.И.Конрад очень далек от какой-нибудь узости понимания Возрождения, от признания одинаковости его содержания в разных странах и тем более его повсеместной одновременности. Сначала мы приведем общее суждение Н.И.Конрада о Возрожд ении применимое, с его точки зрения, решительно ко всем типам Возрождения в разных странах, и прежде всего в Китае. "... Колюччо Салютати (1331 - 1406) и Леонардо Бруни (1369 - 1444), пишет Н.И.Конрад, - оба - последователи Петрарки, пустили в ход слов о humanitas, которое они нашли в древности - у Цицерона: они сочли, что это слово лучше всего определяет... его (человека. - А.Л.) человеческое достоинство и влечет к знанию. Такое же слово - в китайской языковой формуле оно звучит жэнь - пустил в ход Ха нь юй и именно для того, чтобы им обозначить отличие "Пути" его времени от "Пути" до него. Слово же это он нашел также в древности - у Конфуция. Какой смысл имеет китайское жэнь у самого Конфуция, предельно ясно: на вопрос, "что такое жэнь" он ответил: " любовь к человеку". Хань юй сказал иначе: "любовь ко всем"" (там же, 221 222). И далее: "Гуманизм и Возрождение (в изложенной интерпретации этих культурно-исторических категорий. - А.Л.) - таковы наиболее общие и в то же время основные движущие силы эп охи Ренессанса, какою она предстает в истории человечества в своих двух вариантах - итальянском и китайском. Все явления культуры этой эпохи либо прямо созданы этими силами, либо целиком определяются ими....Определялся ими и самый стиль жизни: для гумани стов как Италии, так и Китая характерно стремление к практической деятельности, к распространению своих

идей. Одинаковыми в обоих случаях были и средства их распространения: публичные выступления, занятия с учениками, беседы с друзьями, дискуссии с проти вниками; послания, памфлеты, статьи, трактаты, образовавшие научную, публицистическую литературу: исследования, комментарии к классикам, составившие специально возрожденческую филологию. Вся эта многообразная деятельность показала нам существование особо го общественного слоя - интеллигенции, по своему положению, характеру деятельности, по самому своему типу резко отличного от деятелей культуры прежних времен выступавших в облике пророков, мудрецов, учителей, мастеров. Гуманисты Возрождения - писатели, ученые, художники - положили начало новому типу интеллигенции нового времени, а круг их деятельности во многом очертил круг деятельности интеллигенции последующих эпох" (там же, 238).

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

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

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

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

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

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

В.И.Семанов не видит в Китае четкого различия феодализма и капитализма, классицизма и новейших литературных методов и вообще больше обращает внимание на мягкость, постепенность и неспешную последовательность в развитии явлений жизни

и литературы. Так, на пример, Китаю совершенно чужд резкий индивидуализм, восторжествовавший в эпоху европейского Ренессанса (см. там же, 498 - 501).

Иран

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

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

Армения

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

Мы хотели бы указать здесь на работу В.К.Чалояна "Армянский Ренессанс" (см. 113). В этой работе собраны огромные материалы, в Европе почти еще не известные и потому подлежащие весьма тщательному и длительному изучению.

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

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

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

Наконец, Возрождение и на Востоке и в Италии постигла приблизительно одинаковая судьба. Так называемое первоначальное накопление ни в Армении, ни в Италии, в силу указанных выше исторических причин, не переросло в капиталистическое накопление, не развило сь до стадии капиталистической системы производственных отношений. Более того, экономическая деградация Италии привела к торжеству феодальной реакции над Возрождением. Вспомним здесь контрреформацию и учреждение ордена иезуитов ("Общество Иисуса"), деяте льность которого была направлена прежде всего против идеологии Возрождения; вспомним папский "список запрещенных

книг", Тридентский собор и т.д. Аналогичное этому происходило и в Армении, где расцвет феодализма уступил место его низшей форме, навязанной чужеземными завоевателями, где деградация общества привела к примитивно-отсталым формам феодальных отношений, существовавших у монгольских, а затем у турко-персидских завоевателей. Чужеземное господство привело к страшному упадку всей культуры Армении" (113, 51).

Уже здесь В.К.Чалоян занимает гораздо более сложную позицию в отношении армянского Ренессанса, чем он это заявил в самом начале. Однако более важно его рассуждение о разнообразии восточных культур и невозможности сведения их Ренессанса к какой-то одной н еподвижной и одновременной схеме: "Мы подчеркиваем мысль о том, что всеобщая культура Востока не только не исключает множества национальных культур, но как раз предполагает его. Образование всеобщей культуры Востока есть исторический процесс, означающий, что именно такой характер все в большей мере приобретали достижения отдельных, более передовых по своему развитию национальных культур. Факт несомненный, что никакое национальное творчество, насколько бы оно ни становилось всеобщим достоянием, не перест ает быть национальным. Итак, из национально-прогрессивных культурных начал образовалась всеобщая культура Востока" (там же, 157 - 158).

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

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

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

Грузия

В своей весьма интересной книге о Руставели и Восточном Ренессансе академик Ш.И.Нуцубидзе в отличие от других знатоков Восточного Ренессанса дает, с одной стороны, весьма широкую картину вообще Восточного и Западного Ренессанса, а с другой стороны, конце нтрирует это духовное движение на так называемом Псевдо-Дионисии Ареопагите, под именем которого скрывается, по исследованиям Ш.И.Нуцубидзе, не кто иной, как грузинский мыслитель Петр Ивер (ум. в 492 г.), прямой ученик неоплатоника Прокла (см. 87), глава грузинской культурной школы в сирийских Газах и Майумский епископ в Палестине. К такому же выводу независимо от Ш.И.Нуцубидзе пришел и бельгийский ученый Э.Хонигман (см. 152. 445 - 446. 111). Другими словами, основой Восточно-Западного Ренессанса являет ся переработанный впоследствии античный неоплатонизм. Этот факт сразу вносит ясность и четкость во всю проблему Ренессанса, хотя он и не бесспорен и не остался без критики (см. 40). Тем не менее вместе с Ш.И.Нуцубидзе отнесение Ареопагитик к авторству Пе тра Ивера мы считаем весьма вероятным.

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

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

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

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

Первая и основная, можно сказать, глубочайшая, ошибка Ш.И.Нуцубидзе заключается в том, что всякий неоплатонизм он считает обязательно еретическим и антицерковным, даже революционным. То, что живая и одушевленная мистика Ареопагитик часто бывала в оппозиц ии к официальному богословию, по необходимости принимавшему рационалистические формы, - это правильно. И в этом смысле, если угодно, здесь можно находить некоторого роды оппозицию и даже революцию, но только никак не в общественно-политическом смысле сло ва. Кроме того в состав Ареопагитик входят не только трактаты о божественных именах и "мистическое богословие", здесь мы находим чисто церковные богословские трактаты "О церковной иерархии" и "О небесной иерархии". Ни одного намека на какую-нибудь церков ную ересь в этих трактатах найти невозможно. Это самые обыкновенные и вполне ортодоксальные церковные трактаты, в которых действительно на первый план выдвинута мистическая, а не рационалистическая сторона. В трактате "О небесной иерархии", например, уст анавливается иерархия девяти чинов ангельских, которая вообще вошла в основу православного учения об ангелах. Ш.И.Нуцубидзе хочет во что бы то ни стало понимать Ареопагитики как произведение антицерковное и даже совсем нецерковное. Этого никак невозможно сделать. Ему хочется считать еретиком даже византийского богослова XII в. Максима Исповедника. Имея в виду гонения, которые претерпел этот талантливейший византийский богослов, Ш.И.Нуцубидзе игнорирует, что Максим Исповедник в конечном счете был причисл ен к лику святых и получил высокое и торжественное звание "преподобного" (см. 89, 84 - 87). Даже известного богослова и проповедника, тоже именуемого в церкви "святым" и "преподобным", Симеона Нового Богослова, принципиального сторонника ареопагитского н аправления, Ш.И.Нуцубидзе тоже почему-то считает еретиком вместе со всеми учениками этого крупнейшего деятеля XI в. в Византии. Кроме того, и весь XI век в Византии Нуцубидзе именует уже веком Ренессанса. Получается, что во всем византийском христианстве ничего и не было, кроме Ренессанса. К "еретическим" неоплатоникам Нуцубидзе относит Михаила Пселла и Иоанна Итала (см. там же, 88 - 90). Мы бы добавили к этому, что Иоанн Итал по существу вообще не был христианином, поскольку он признавал "бездушные иде и" Платона, предвечную материю из которой творится мир, и переселение душ. Что же касается учения о сверхсущном Едином, которое лежит в основе всей ареопагитской мистики, то это вообще тогдашнее, доведенное до логического конца идеалистическое учение о е динстве, начинающееся еще с VI книги "Государства" Платона. Тогда уж и Платона придется считать христианским еретиком, хотя это был чистейший язычник.

В своем желании сделать неоплатонизм обязательно христианской ересью Ш.И.Нуцубидзе понимает христианское "обожествление" не в том смысле, что человек, оставаясь тварью и человеком, но никак не богом, в то же самое время "наполняется божественной благодат ью", а в том смысле, что человек при помощи молитвы становится богом по самому своему существу, по самой своей субстанции,

по самой своей изначальной природе (см. там же 90 - 91). Здесь Ш.И.Нуцубидзе игнорирует христианскую веру в то, что за всю тысячеле тнюю человеческую историю был только один человек, который в одно и то же время был и человеком по своей субстанции, и богом по своей последней, божественной, субстанции. Это богочеловек Христос. Все остальные люди, по общему и непреложному убеждению цер кви, в условиях своего наивысшего состояния могли быть богами только по благодати, но никак не по природе. Такое трактование тысячелетнего церковного учения нужно было Ш.И.Нуцубидзе для того, чтобы признать не только возможность для человека быть богом п о самой своей природе, но и для того, чтобы интерпретировать в этом смысле Ареопагитики, положив их в основу византийского, грузинского и Западного Ренессанса. На самом же деле и "Эннеады" Плотина, и "Первоосновы теологии" Прокла при всей своей духовност и не имеют ничего общего с христианством и с учением о едином и истинном боге, опровергают творение мира, не знают никакого грехопадения, совершенно чужды христианскому учению о боговоплощении, о страданиях и крестной смерти богочеловека, об искуплении м ира и человека, воскресении и вознесении богочеловека, спасителя мира, о церкви с ее таинствами и обрядами, о страшном суде, о рае и аде. Такое нейтральное диалектическое учение о бытии, как в неоплатонизме, будучи наиболее зрелым плодом всей античной фи лософии, впоследствии с большим успехом применялось как в христианском, и притом чисто ортодоксальном, так и в нехристианском богословии. Западный философ IX в. Иоанн Скот Эригена был, например, очень близок к языческим философам Плотину и Проклу, почему и был впоследствии осужден церковью как еретик. Византийские богословы вроде Максима Исповедника (VII в.), Симеона Нового Богослова (X в.) и всех мистиков XIV в., получивших прозвище исихастов, т.е. "безмолвников", и, наконец, сам вождь исихазма Григори й Палама, признанный в церкви "святым" и "преподобным", были крайними противниками всякого язычества и всякого языческого неоплатонизма, были вождями официальной церкви и в этом смысле никакого отношения ни к какому Ренессансу не имели. А если кто и был подлинным предшественником Ренессанса то это был основной враг Григория Паламы - Варлаам, признававший (впоследствии развитое Кантом) учение о непознаваемости бога как вещи в себе, невозможность видеть фаворский свет подвижниками на высоте умной молитвы и сводивший все человеческое познание действительно лишь к земному бытию. Он-то и пробрался на Запад и даже был учителем некоторых возрожденческих поэтов, хотя этот Варлаам тоже покаялся перед официальной церковью и даже был епископом.

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

Но интересно, что такой энергичный сторонник всемирного значения Ареопагитик, как Нуцубидзе, считает подобное мнение Клейтгена ошибочным. Так оно и должно быть, поскольку Нуцубидзе понимает под неоплатонизмом обязательно только языческий неоплатонизм. По этому грузинский исследователь и зачислил в "еретики" и преподобного Максима Исповедника, и преподобного Симеона Нового Богослова, и преподобного Григория Паламу, а весь остальной византийский исихазм XIV в. вообще обошел молчанием. Были неоплатоники язы ческие, и были неоплатоники христианские. Были неоплатоники у арабов, а потом и в исламе. Были неоплатоники византийские, т.е. православные, и были неоплатоники католические и протестантские. И в этом нет ничего удивительного. Ведь настолько тонко разраб отанная философия, каковой является неоплатоническая философия, могла привлекаться для логического оформления любого мировоззрения, особенно религиозного. И каждый раз новая религия, использовавшая неоплатонизм, конечно, прежде всего отбрасывала его языч ескую сторону, и в частности античную мифологию, а пользовалась только тончайшими философскими методами неоплатонизма. Ведь были же кантианцы верующие и неверующие; были гегельянцы совсем

нерелигиозные, но также и религиозные - как католические и протест антские, так и православные. Во второй половине XIX в. и в первой половине XX в. мы находим целый ряд спиритуалистических систем, из которых одни основаны на религиозной вере, другие равнодушны к ней, а третьи - прямые противники всякой религии. Почему ж е неоплатонизм необходимо считать только языческой теорией и почему его привлечение к обоснованию христианского богословия обязательно должно было вести к ереси и церковной революции? Философ XI в. в Грузии Иоанн Петрици был не только глубочайшим неоплат оником, но и православным монахом и даже настоятелем монастыря, а Руставели, глава грузинского Ренессанса в XII в., принял православное монашество и умер в Палестине, которую весь христианский мир всегда считал "святой землей". Итак, неоплатоническая осн ова Восточного Ренессанса вполне несомненна, и в открытии этой идеи основную роль безусловно сыграл Ш.И.Нуцубидзе. Но сущность европейского Ренессанса трудно охарактеризовать как христианскую ересь, хотя он и был христианством особого типа, а иной раз да же совсем не христианством. Западный Ренессанс отличается неимоверной пестротой, как и весь восточный неоплатонизм. Нсоплатоник Николай Кузанский был не только правоверным католиком, но и папским кардиналом. Неоплатоник Марсилио Фичино был в полном смысл е слова светским философом, а неоплатоник Джордано Бруно был сожжен на костре.

Понимание философии Прокла как наиболее совершенной античной диалектической системы, а также зависимость окончательных христологических формулировок от ареопагитской диалектики взамен предыдущих односторонне античных и формальнологических попыток, весьма далеких от совершенства, все это прекрасно изложено у Ш.И.Нуцубидзе (см. 89, 105 - 111). Но в Августине Нуцубидзе увидел только невежественного платоника, хотевшего во что бы то ни стало разделаться с античным миром. Совершенно неправильно думать, что Августин не знал неоплатонизма, только потому, что он жил до Прокла. Августин прекрасно знал Плотина, основателя неоплатонизма, написавшего целых 54 трактата на неоплатонические темы. Самое же главное то, что во всем своем ученейшем и богатейшем сочинен ии Ш.И.Нуцубидзе прошел мимо того, чем Августин как раз и оказался для всей западной философии. Греческий и восточный неоплатонизм являются системами слишком логическими, слишком абстрактно-философскими, слишком объективно-онтологическими. Им чужда та те плота чувства, та субъективная взволнованность, та жажда покаяния и искупления и вообще вся та субъективно-психическая жизнь, которую Августин с такой глубиной и блеском выразил в своей "Исповеди". Дело не в том, что у него не все так точно и диалектично , как в законченном неоплатонизме[3 - 3 О том, что философия Августина часто весьма близка, если не прямо тождественна неоплатонизму, существует огромная литература, из которой мы упомянем здесь лишь весьма ценную работу И.В.Попова "Личность и учение блаженного Августина" (см. 98, 485 - 607) .]. Поэтому как ни близок неоплатонизм к Западному Ренессансу и как ни является его основой или, вернее, одной из основ, все же он не может заменить августиновских слез, августиновской интимности переживания и августиновск ой сердечной любви к христианскому учению, хотя бы еще и далекому от окончательных логических формулировок. Вот почему нельзя так, "с потолка", отвергать тех ученых, которые наряду с античным миром признают в Ренессансе также и огромное влияние средневек ового наследия. Необходимо присмотреться к тому сближению Августина и Псевдо-Дионисия, которое мы находим, например, у Артура Лавджоя (см. 166) или у Энтона Педжиса (см. 179). Необходимо прислушаться также к мнениям Мартина Грабмана (см. 146) и Эрнста Ка ссирера (см. 129) относительно единой линии - от Августина через Псевдо-Дионисия, Фому Аквинского и немецких мистиков XIV в. до того, что обычно называется Ренессансом. В этом вопросе мы бы использовали также и труд Ж.Дюрантеля (см. 138), который с огром ной ученостью доказывает наличие ареопагитских черт даже у такого главы католической схоластики, как Фома Аквинский. К.Кремер с неопровержимой ясностью доказал (см. 160) неоплатонический характер того аристотелизма, который характерен для Фомы Аквинского . Жаль, что план и размеры нашей настоящей работы не позволяют нам войти в ближайшее сопоставление учения о бытии у Фомы и у неоплатоников (см. там же, 351 - 469). Иначе наш читатель был бы поражен сходством этих двух систем и не стал бы удивляться тому, что Аристотель тоже стоит на линии наступающего Ренессанса и что Ареопагитики были известны Фоме не меньше, чем Николаю Кузанскому, а, может быть, даже и гораздо больше. У Э.Кассирера (см. 129, 8 - 9) также в очевиднейшей форме выявляется объединение ср едневековой мистики с учением об иерархии бытия, которое, по Нуцубидзе, впервые только и было формулировано у Ареопагитиков. Но Кассирер здесь, как и в других местах своей книги, указывает еще на нечто другое, выходящее за рамки и неоплатонизма, и Ареопа гитик, и Аристотеля, и схоластики, что как раз и является спецификой

Ренессанса и о чем мы здесь пока еще не будем говорить.

Речь идет сейчас исключительно об Ареопагитиках, поскольку на них, и исключительно на них, как раз и базируется Ш.И.Нуцубидзе. Без исследования Нуцубидзе, как бы мы ни оценивали Ренессанс, никак нельзя обойтись. Главы его книги о грузинском Ренессансе XI - XII вв. и о деятельности Иоанна Петрици являются прекрасным исследованием, игнорировать которое не будет уже никакой исследователь происхождения Ренессанса не только грузинского, но и итальянского. Никто, как Ш.И.Нуцубидзе, не прочувствовал в такой ме ре синтетического характера философии Прокла, и прежде всего его диалектики (см. 89, 124 - 125). Правда, невозможно вместе с Нуцубидзе считать подлинным учителем И.Петрици настоящего византийского еретика[4 - 4 О явно нехристианском учении Иоанна Итала можно судить по тем церковным постановлениям против него, которые автор настоящей работы имел случай перевести с греческого (см. 72, 844 - 849).] И.Итала (см. там же, 126 - 127).

Казенное церковное учение заменяется в грузинском Ренессансе XI - XII вв. живым, энергичным и горячим отношением человека к восприятию бога и мира. Итальянские идеи XIV в. уже находили себе здесь место. Однако самое главное, что имело огромное значение, - абсолютистско-человеческий индивидуализм, далеко не порвавший со средними веками, наоборот, пока еще находивший в них для себя основу. Это как раз и стало основным принципом Западного Ренессанса.

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

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

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

Чтобы приблизиться к правильному пониманию грузинского Возрождения XII в. у Иоанна Петрици и Руставели, надо выслушать еще мнения и других грузинских исследователей. Ш.В.Хидашели, так же как и Нуцубидзе, не стоит на точке зрения полного разрыва Возрожден ия со средними веками, потому что иначе ему пришлось бы устранить все разговоры о ренессансном характере Петрици и Руставели - деятелей средневековья. Он тоже признает известное историческое значение за средневековыми ересями. Однако он тут же мудро заме чает: "Изучение ересей и их роли в развитии общественной и философской мысли может дать правильные результаты только при конкретно-историческом подходе к каждой отдельной ее

разновидности. Ереси в средних веках хотя и представляли в общем "революционную оппозицию феодализму", но многие из них отражали интересы далеко не всегда прогрессивных слоев общества" (110, 174).

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

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

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

Наконец, среди исследователей Ренессанса в Грузии XI - XII вв. мы находим и таких, которые, отнюдь не отрицая возможности пантеистических выводов из философии Иоанна Петрици, в то же самое время, и притом совершенно правильно, констатируют вполне ортодок сальный характер этой философии, далекой в своем существе и от язычества, и от ересей, и от исключительного обожествления земной жизни человека. Таковы исследования профессоров М.Гогиберидзе и К.Кекелидзе[5 - 5 Изложение этих толкований Петрици можно найти у Ш.В.Хидашели (см. 10, 302 - 304; 341 - 350; 400 - 407).].

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

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

Во-вторых, неоплатонизм был воспринят в Грузии в свете Ареопагитик, т.е. не как обнаженное языческое мировоззрение, но как христианско-теистически переработанная и одухотворенная диалектика Прокла. Ареопагитики решительно мешали в Грузии (да и в дальнейш ем в других местах) воспроизводить старинную языческую мудрость и помогали лишь углублять и делать более живым догматическое

учение церковного богословия. Один только ареопагитский трактат, а именно "О церковной иерархии", навсегда положил запрет на всяк ое языческое толкование Ареопагитик и их понимание как христианской ереси. Как же, в самом деле, можно отрицать учение о церкви в Ареопагитиках и вообще весь их церковный характер, если целый трактат в Ареопагитиках посвящен детальной и мистической интер претации церковной иерархии? Это нисколько не мешало тому, чтобы всегда существовала борьба между догматическим богословием и христианским устроением жизни. Монахи и светские люди могут сколько угодно друг друга любить или ненавидеть, но христианская цер ковь всегда признавала и благословляла как монашеский, так и светский путь к спасению.

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

Кажется, не впадая в антицерковные крайности отсутствующего в Ареопагитиках пантеизма, можно одним словом характеризовать подлинный философско-эстетический смысл Ареопагитик, учитывая как их учение о высотах мистического восхождения, так и их учение о ши роте общежизненного подхода человека к своей основной проблеме. Именно необходимо сказать, что и неоплатонизм Прокла, и основанные на этом учении Ареопагитики представляют собой только максимально зрелый этап и максимально разностороннее развитие антично -христианской дисциплины.

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

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

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

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

Ареопагитики - не пантеизм. Однако все космические излияния непознаваемого

первоединого даются здесь в очень глубоко проанализированной форме и в то же время в форме весьма доступного непосредственному человеческому чувству, одухотворенного мировоззрения . Тем самым теоретически и принципиально открываются разные пути для устроения человеческой жизни. Желавшие погрузиться в этот сверхумный экстаз божественного океана света могли вполне уходить от мирской жизни, становиться отшельниками и предаваться безм олвному восхождению ума к изначальному свету. Однако те, кто не хотел уходить от жизни, а хотел жить ее радостями и страданиями, получали для этого от Ареопагитик полное разрешение и даже благословение. Тот, кто изучал ареопагитский трактат "Таинственное богословие", может только удивляться небывалой силе и напряженности тогдашнего церковного апофатизма. Но тот, кто вникал во все глубины ареопагитского трактата "О божественных именах", тот опять-таки не может не поражаться имеющемуся в них разгулу филос офской мысли в направлении оправдания всего человеческого и одухотворенно-земного. Грузинские исследователи ошибаются, находя здесь пантеизм. Это не пантеизм, но просто зрелая и продуманная до конца неоплатоническая концепция, открывающая разные пути спа сения, в том числе и чисто земные. Что эта последняя сторона Ареопагитик была очень интересна для Ренессанса, об этом спорить не приходится; исследователи грузинского Возрождения сделали только понятным и убедительным такое представление об использовании Ареопагитик в Ренессансе. После этих исследователей философии Прокла, Иоанна Петрици и Руставели едва ли кто осмелится сводить ареопагитское мировоззрение только на один апофатизм и только на одну теорию уединенного, келейного отшельничества.

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

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

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

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

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

Глава вторая. ЗАПАДНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Уже при беглом просмотре материалов Западного Ренессанса, которому и посвящена настоящая работа, нас поражает огромное и, можно сказать, прямо неисчислимое количество разнообразных имен, стран, периодов развития, направлений и стилей,

обычно именуемых во зрожденческими. Но более пристальное изучение всего этого материала еще более увеличивает наше изумление перед безбрежным морем Западного Ренессанса. То, что многие проблемы, относящиеся к Ренессансу, уже давно разработаны или продолжают разрабатываться в настоящее время, это обстоятельство способно только углубить наше беспокойство относительно сведения всех этих материалов в одно достаточно расчлененное целое. Сейчас в виде некоторого вступления мы хотели бы сослаться на крупнейшего искусствоведа XX в . Эрвина Пановского. Из его многочисленных трудов мы хотели бы привести только некоторые рассуждения наиболее общего характера, которые будут небесполезны в преддверии самой эстетики Ренессанса.

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

В самом деле, о том, что Ренессанс действительно явился заметным историческим порогом, свидетельствует, согласно Э.Пановскому, уже тот факт, что после него стало возможным говорить о средних веках. Концепция поворота истории возникла именно в ренессансны й период, а именно у Петрарки, который первым заговорил о светлой античности, о темном невежестве, начавшемся после того, как христианство стало официальной религией и "римские императоры стали поклоняться имени Христа", и об ожидаемом возвращении к забы тому древнему идеалу ("Africa", IX, 453 слл.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Но в 970 - 1020 гг. происходит очередное оживление эллинистических и древнеримских тенденций в средневековом искусстве. И в конце XI в. начинается еще одно в полном смысле возрожденческое культурное движение, достигшее расцвета в XIII в. Оно возникло в Ю жной Франции, Италии и Испании, будучи средиземноморским явлением, хотя впитало некоторые "кельто-германские" тенденции (см. там же, 50 - 55). Высшая точка этого средневекового классицизма была достигнута в рамках готического стиля. Весь этот период можн о назвать проторенессансом (а вышеупомянутые два возрождения - протогуманизмом). Так называемая схоластика только увеличивала полярность "свободных наук". Мир классической религии, легенды и мифа оживился, как никогда, причем не только ввиду растущего зн акомства с источниками, но и вследствие возросшего авторитета учености и литературного искусства как такового (см. там же, 68). Все средневековье, с точки зрения Э.Пановского, было в отношении к античности циклической последовательностью ассимилятивных и неассимилятивных стадий. Отношение Высокого средневековья к классике было амбивалентным. Но здесь еще остро чувствовалась непрерывная преемственность классической античности. К древнему миру подходили не исторически, а прагматически, как к чему-то однов ременно и далекому, и живому, и актуальному, а потому, возможно, и опасному. Из-за отсутствия "перспективной дистанции" классическая цивилизация никогда не рассматривалась в целом; даже просвещенный XII век смотрел на нее как на некий склад идей и форм, из которого можно было заимствовать для непосредственных нужд момента (см. 183, 108 - 111).

Чувство исторической "дистанции", созданное в отношении античности Ренессансом начиная с Петрарки, лишило, согласно Э.Пановскому, античность ее реальности. "Классический мир" перестал быть одновременно и угрозой. Вместо этого он стал объектом страстной н остальгии, которая нашла свое символическое выражение в восстановлении - после пятнадцати веков - этого чарующего видения, Аркадии. Оба средневековых ренессанса независимо от разницы между каролингским renovatio и "обновлением двенадцатого века" были сво бодны от этой ностальгии. Античность, как старый автомобиль, если пользоваться нашим привычным сравнением, была еще на

ходу. Ренессанс понял, что Пан умер - что мир Древней Греции и Рима утерян, как рай Мильтона, и может быть вновь обретен лишь в духе. В первые в истории классическое прошлое стали рассматривать как полностью отрезанное от настоящего и, следовательно, как идеал, о котором можно тосковать, а не реальность, которую можно использовать и бояться. Средние века оставили античность незахороненно й, время от времени гальванизируя и заклинаниями возвращая к жизни ее труп. Ренессанс стоял в слезах на ее могиле и пытался воскресить ее душу. В один фатально благоприятный момент это удалось.

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

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

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

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

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

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

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

ссические темы с классическими мотивами.

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

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

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

Однако это не имеет ничего общего с принципиальным отрицанием и опровержением Аристотеля вообще. Как мы увидим ниже, даже Лоренцо Валла критикует у Аристотеля только его слишком формалистическую силлогистику. Но он нисколько не критикует риторической и в ероятностной логики Аристотеля, которая зафиксирована у него в теории энтимемы, и жизненно насыщенной "топологической" структуры доказательства. Не входя в анализ указанного векового предрассудка о якобы возрожденческой критике Аристотеля, мы ограничимся здесь приведением только одного красноречивого рассуждения на эту тему: "Ученая Италия вопреки своему преклонению перед тем, кого она называла "князем философов", никогда не изменяла Аристотелю, который, будучи восстановлен в своей классической чистоте, представляется ее учителем с таким же правом, как и Платон. Мы видели, что в начале Кваттроченто Леонардо Бруни переводит "Этику", "Политику", "Экономику" Аристотеля; Паллас Строцци пользуется своим досугом в изгнании, чтобы читать и проникаться Аристот елем; папа-гуманист Николай V поручает грекам Трапезунцию и Газе перевод Аристотеля; Лауро Квирино объясняет Аристотеля публично, на площади в Венеции. Ермолао Барбаро тратит всю жизнь на распространение Аристотеля. "Будьте уверены, - говорит он молодым людям, которых он собирает в своем дворце, - что для вас не будет существовать большего наслаждения, как знакомство с Аристотелем настолько близкое, чтобы вы могли читать его без помощи комментаторов". Даже в самом центре платонизма, во Флоренции, Аргиро пул, несмотря на свою преданность Платону, преподает публично Аристотеля; Полициано читает с кафедры "Этику", "Органон", "Analytica priora" и "Analytica posteriora" Аристотеля; Марсилио Фичино считает Аристотеля путем к Платону: "Тот глубоко заблуждается , кто думает, что учение перипатетиков и учение Платона противоречат друг другу, потому что дорога не может противоречить своей цели". Война объявлена только средневековому (курсив наш. - А.Л.) Аристотелю, и даже в этом смысле, несмотря на удары, котор ые ему наносят такие люди, как Леонардо Бруни, Лоренцо Валла, Ермолао Барбаро, - Аристотель не низложен вполне; он продолжает быть в силе, несмотря ни на что; он продолжает привлекать к себе горячих сторонников и последователей в Северной Италии: в Болон ье, в Ферраре, в Венеции, в Падуе. В Падуе, напр., Николетто Верниа из Киети преподает с 1465 года Аристотеля Аверроэса" (81, 335). Прибавим к этому только то, что и немецкая Реформация XVI в. не нашла ничего лучшего, как привлечь тоже Аристотеля для обо снования своего нового мировоззрения.

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

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭСТЕТИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Глава первая. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Недостаточность большинства характеристик

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

Ренессанс обычно характеризуется как возрождение античных наук и искусств. Это правильно. Однако сводить Ренессанс только на одну античность - это значило бы не уловить в Ренессансе самого главного. Тут непонятно и то, с какой стороны воспроизводилась ан тичность в Ренессансе; непонятно и то, какую античность надо иметь в виду. Говорят, что античность играла здесь роль земной опоры при отходе возрожденческого человека от средневековой твердыни. Однако в античности кроме земного было очень много и неземно го, а возрожденческий человек в одних отношениях действительно отходил от средневековья, а в других отношениях пока еще вовсе не отходил. В истории, кроме того, никогда не бывает буквальных реставраций. Всякая реставрация старой и отжитой эпохи всегда не сет с собой и нечто новое. Наконец, и в самом средневековье тоже не раз были периоды античной реставрации, как, например, при Карле Великом в VIII - IX вв. или в XII в. Иначе говоря, сведение Ренессанса на восстановление античности, как бы отчетливо эта последняя ни была здесь представлена, является некритическим набором слов, тоже лишенных всякого критического содержания.

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

Возрожденцы удивительным образом умели объединять самые возвышенные, самые духовные, часто даже платонические и неоплатонические идеи с таким жизнерадостным, жизнеутверждающим, веселым и игривым настроением, которое иначе и назвать нельзя, как светским и даже земным. Как объединить неоплатонизм Флорентийской академии с царившим в ней беззаботным, привольным, порою игривым настроением - этот вопрос редко кому приходит в голову. А ведь флорентийцы - самые настоящие возрожденцы, которых часто называют и гу манистами. При таком чересчур светском понимании Ренессанса неизвестно не только куда отнести кардинала Николая Кузанского, но и как быть с трагическими мотивами в искусстве Высокого Ренессанса и даже как быть с Джордано Бруно, который при всей своей ант

ицерковности (за это он и пострадал) уж во всяком случае был настроен и возвышенно и духовно, и притом опять-таки с прямой и буквальной опорой на неоплатонизм?

При теперешнем развитии науки о Ренессансе банально и некритично звучат и такие оценки Ренессанса, как выдвижение человеческой личности, или индивидуума, как некое прогрессивное стремление в противоположность средневековому застою, как гуманизм и даже ка к реализм. Все подобного рода характеристики, взятые сами по себе, конечно, правильны и даже неопровержимы. Но мало кто отдает себе полный отчет в том, что такое, например, хотя бы тот же гуманизм или что такое реализм. Ведь типов реализма было бесконечн ое количество. Какой же средневековый писатель или художник, даже если он ограничен исключительно религиозной тематикой, не считал себя подлинным и окончательным реалистом? Конечно, возрожденческие мадонны или вообще библейские персонажи в эпоху Ренессан са обязательно изображались реалистически. Но характеризовать этот возрожденческий реализм в сравнении с реализмом, например, византийской или древнерусской иконы - задача совсем не легкая, потому что типов реализма, повторяем, очень много.

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

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

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

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

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

Сложность фактического состава эстетики Ренессанса

Эстетика Ренессанса всегда создавала для своих исследователей и толкователей огромные трудности, так как всем всегда хотелось свести ее на какой-нибудь один-единственный принцип. Сделать это невозможно потому, что эстетика Ренессанса обладает чертами огр омного и часто вполне стихийного субъективно-человеческого жизнеутверждения, еще далекого от последующих эпох господства тех или иных дифференцированных способностей человеческого духа. Эта стихийность Ренессанса приводила к совмещению самых разнообразны х человеческих способностей, обладавших неизменной тенденцией к своему дифференцированному

функционированию, однако покамест еще не настолько сильных, чтобы одной командовать всеми другими. Можно сказать, что уже в эпоху Ренессанса были выдвинуты и части чно продуманы решительно все направления буржуазной эстетики, которые в дальнейшем характеризовали собою целые эпохи, но здесь они пока еще спорадически возникали и погибали в общем хаосе земного жизнеутверждения. Поэтому представляется более целесообраз ным излагать эстетику Ренессанса не по отдельным именам или произведениям и даже не по отдельным ступеням общего культурно-исторического развития, но в первую очередь по отдельным точкам зрения, которые в самом невероятном переплетении и дозировке попада ются почти у всех представителей этой четырехвековой эпохи.

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

Примат самостоятельной красоты

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

Чувственная математика

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

Во-первых, для эстетики Ренессанса оказывается наиболее значащим не только самостоятельно созерцаемое и самостоятельно изменяемое человеческое тело. Ведь это тело сколько угодно изображалось и в античной эстетике, черты этой человеческой телесности можно найти не только в скульптурных формах периода классики. Легко доказать, что этой человеческой телесности подчинялась даже архитектура. Весь афинский Парфенон, например, сконструирован по пропорциям человеческого тела[6 - 6 См., например., талантливый анализ технической

конструкции Парфенона; у Н.И.Брунова (20, 45 - 57; 80 - 84).]. А что примат тела в мироощущении п риносил с собою сверхразумный принцип этой телесности, т.е. судьбу, это доказывал прежде автор настоящего труда (см. 73, 536 - 540). Поэтому когда речь заходит о возрожденческой телесности, то нужно сказать, что здесь не было ни античного субстанциальног о понимания тела, ни средневекового тела как только тени, ничтожного подобия вечного и вполне сверхтелесного мира. Возрожденец всматривался в человеческое тело как в таковое и погружался в него как в самостоятельную эстетическую данность. Не столь важны были происхождение этого тела или его судьба, эмпирическая и метафизическая, сколь его самодовлеющая эстетическая значимость, его артистически выражающая себя мудрость. Поэтому не будем удивляться тому, что Леонардо трактует всю философию и всю философск ую мудрость именно только как живопись. Эта живопись для возрожденческого ощущения живописи и есть самая настоящая философия или мудрость, и даже не только философия и мудрость, но и вся наука. Наука для артистически мыслящего возрожденца есть не что ино е, как живопись.

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

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

Но здесь, однако, самое главное - настолько большая уверенность возрожденческой эстетики в реальности этого слияния параллельных линий на достаточно далеком от нас расстоянии, что из подобного рода реальных человеческих ощущений появилась целая наука, ко торая, правда, немного позже Ренессанса, но никак не позже XVII в. стала разрабатываться в качестве так называемой проективной геометрии. Нас здесь не может интересовать история математики как науки. Нас интересует здесь исключительно история эстетики. А история возрожденческой эстетики как раз и свидетельствует о том, что перспективное смещение и, в частности, сокращение предметов, видимых на достаточно большом расстоянии, могут быть осознаны и оформлены вполне научно. Тут получается своя собственная, и притом вполне точная, геометрия. Субъективно она исходит из чувственного восприятия человека, подобно тому как примат этого последнего над всякой объективной реальностью

отнюдь не мешал тому или другому преломлению этой реальности в субъективном челове ческом сознании.

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

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

Такова возрожденческая сила чувственной математики, и таков возрожденческий восторг перед чувственной математикой. И такова, в конце концов, сила артистически и стихийно самоутвержденного человеческого сознания, создавшего из простейшего эстетического фа кта чувственного восприятия целую новую науку, уже не опровержимую никакими философскими или вообще научными доводами[7 - 7 Факт перспективы как специфически эстетический факт настолько велик, что ниже (с. 263 - 274) мы помещаем на эту тему специальный очерк.].

Специфика возрожденческой эстетики в сравнении с антично-средневековой

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

Возрожденческая эстетика не хуже античной проповедует подражание природе. Однако, всматриваясь в эти возрожденческие теории подражания, мы сразу же замечаем, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник. В своем произведении художник хо чет вскрыть ту красоту, которая кроется в тайниках самой природы. Поэтому художник здесь не только не натуралист, но он считает, что искусство даже выше природы. Сначала художник на основании своего собственного эстетического вкуса отбирает те или иные тела и процессы природы, а уж потом подвергает их числовой обработке. Вся эта возрожденческая числовая вакханалия говорит отнюдь не о первенстве природы, но о первенстве художественного чувства. Отсюда, например, прославленные произведения итальянских кол ористов, люминаристов и стереометрических живописцев, едва ли превзойденные последующим искусством. У теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как бог творил мир, и даже совершеннее того. Зд есь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам. Такое индивидуальное творчество в эпоху Возрождения часто понимали тоже как религиозное, но ясно, что это была уже не средневековая религиозность. Это был индивидуалистический протестантизм, крепко связанный с частнопредпринимательским духом восходящей буржуазии. О художнике теперь не только говорят, что он должен быть знатоком всех наук, но и выдвигают на первы й план его труд, в котором пытаются найти даже критерий красоты. И как Петрарка ни доказывал, что поэзия ничем не отличается от богословия, а богословие от поэзии, в эстетике Возрождения впервые раздаются весьма уверенные голоса о субъективной фантазии х удожника, вовсе не связанной никакими прочными нитями с подражанием; да и само подражание в эту эпоху, как мы отметили выше, весьма далеко от натуралистического воспроизведения и копирования.

Художник постепенно эмансипируется от церковной идеологии. В нем больше всего ценятся теперь техническое мастерство, профессиональная самостоятельность,

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

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

Эстетика бурного жизнеутверждения

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

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

Элементы самокритики

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

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

Гелиоцентрическая система Коперника, ее развитие у Бруно основаны вовсе не на выдвижении вперед цельной человеческой личности, напротив, на толковании человека, да и всей той планеты, на которой он обитает, в качестве незаметной "песчинки" в бесконечном мироздании. Где же тут стихийное самоутверждение человеческой личности? Следовательно, эстетику Возрождения необходимо излагать

не только в виде учения о примате стихийно-свободного человеческого жизнеутверждения, но и со всей той самокритикой, которая н евольно возникала в эпоху Ренессанса у такого абсолютизированного субъекта, сразу же обнаружившего невозможность подобного рода абсолютизации. И опять: или эстетика Ренессанса в нашем объективно-историческом ее изображении есть результат буйного индивиду ального самоутверждения человека вместе с осознанием невозможности такой абсолютизации, или Коперник вовсе не есть явление возрожденческое, но только зародившееся в эпоху Ренессанса, по существу же это есть достояние уже последующих веков.

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

По своей стихийной напряженности возрожденческий индивидуализм был ограничен, он часто сам сознавал свою ограниченность. "Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и кот орая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными" (3, 346). Поэтому, повторяем, под Ренессансом мы будем понимать не только стихию индивидуального самоутверждения человека, не только идею абсолютизации человеческого индивидуума, выдвигавшуюся против абсолютизации надмировой божественной личности в средние века, но и всю самокритику такого индивидуа лизма. Иначе придется расстаться с множеством величайших имен деятелей Возрождения и считать их уже не возрожденческими.

Самую глубокую критику индивидуализма дал в XVI в. Шекспир, титанические герои которого столь полны возрожденческого самоутверждения и жизнеутверждения. Об этом ярко свидетельствуют такие общеизвестные шекспировские персонажи, как Гамлет и Макбет. Герои Шекспира показывают, как возрожденческий индивидуализм, основанный на абсолютизации человеческого субъекта, обнаруживает свою собственную недостаточность, свою собственную невозможность и свою трагическую обреченность. В самом деле, всякая такая личность -титан в своем безудержном самоутверждении хочет решительно все на свете покорить себе. Но такая личность-титан существует не одна, их очень много, и все они хотят своего абсолютного самоутверждения, т.е. все они хотят подчинить прочих людей самим себе, над ними безгранично властвовать и даже их уничтожить. Отсюда возникают конфликт и борьба одной личности-титана с другой такой же личностью-титаном, борьба не на живот, а на смерть. Все такого рода титаны гибнут во взаимной борьбе в результате взаимного исключения друг друга из круга людей, имеющих право на самостоятельное существование. Ренессанс, который так глубоко пронизывает все существо творчества Шекспира, в каждой его трагедии превращается лишь в целую гору трупов, потому что такова страшная, ни чем не одолимая и убийственная самокритика всей возрожденческой эстетики. Шекспир, колоссальное детище возрожденческого индивидуализма, на заре буржуазного индивидуализма дал беспощадную критику этого абсолютного индивидуализма, хотя только в XIX и XX вв . стали понимать всю его ограниченность и невозможность. Что же после этого, считать Шекспира деятелем Ренессанса или не считать? Многие исследователи и представители широкой читающей публики путаются в этом вопросе, не знают, как на него ответить. Наш о твет вполне ясный, отчетливый и совершенно безоговорочный: да, Шекспир несомненно есть деятель Ренессанса; но это значит, что под Ренессансом необходимо понимать не только эстетику стихийного индивидуализма, т.е. титанизм, но и всю критику такого индивид уализма, которая была результатом его же собственного развития и которую сам же он глубинным образом осознал.

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

Жизненный смысл самокритики возрожденческого индивидуализма

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

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

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

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

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

Вот почему ошибаются те, кто изображает искусство и литературу Ренессанса, а заодно и всю его эстетику в каком-то монотонном, одномерном и однoплановом стиле. Эстетика Ренессанса чрезвычайно многомерна и многопланова. И эта многомерность обнаруживается п режде всего в огромном напряжении индивидуального

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

Между прочим, отсюда же делается понятным и то, что эстетика Ренессанса очень часто остается внутренне связанной со средневековой ортодоксией. Это отнюдь не значит, что эта ортодоксия в течение всего Ренессанса оставалась непоколебимой, как это хотят вид еть те исследователи Ренессанса, которые находят в нем только нечто поверхностное и которые желают спасти его серьезность лишь указанием на глубокое наличие в нем средневековых традиций. Дело обстояло как раз наоборот. Средневековая традиция в эпоху Рене ссанса была поколеблена в самых своих глубинных корнях, и после возрожденческой духовной революции она уже никогда не сумела встать на ноги в виде полноценной средневековой доктрины. Тем не менее, однако, хотя эта средневековая традиция была в эпоху Рене ссанса на третьем плане, она все же помогала стихийно утверждавшему себя человеческому субъекту не терять почвы под ногами и не погружаться в беспринципный нигилизм. При этом остатки средневековой ортодоксии вовсе не были в эпоху Ренессанса единственным основанием для самодеятельно чувствующего себя человеческого субъекта. Были и другие, уже чисто гуманистические, идеалы, которые заставляли тогдашнего человеческого субъекта искать для себя опору и в морали, и в науке, и в общественности, и в историческо м прогрессе, и даже в утопических построениях. Так или иначе, но стихийно жизненно утверждающий себя возрожденческий субъект отнюдь не был настолько дерзок и беспринципен и отнюдь не являлся таким безудержным, развязным и самообожествленным субъектом, чт обы закрыть глаза на все окружающее и упиваться только своим абсолютизированием и своим анархизмом. Стихийно утверждающий себя человеческий субъект в эпоху Ренессанса еще не потерял разумной ориентировки, еще понимал свою беспомощность перед громадой бес конечной жизни и космоса и еще не потерял чувства меры, т.е. чувства своей фактической ограниченности. В этом и заключается вся юная прелесть возрожденческой эстетики. И если мы в дальнейшем будем находить черты трагизма у Боттичелли или Микеланджело, че рты отчаяния и бессилия у могучего Леонардо и в маньеризме черты колоссального порыва вырваться за пределы всего успокоенного, всего гармоничного и благоприличного, то это только очень хорошо. И если точная наука Ренессанса в лице Коперника, Кеплера и Га лилея отнимет у человека его жизненную почву в виде неподвижной земли, а готика заставит человеческую личность рваться вверх вплоть до потери своей земной тяжести и веса, то все это окажется неизбывным противоречием в самом Ренессансе, но нисколько не бу дет противоречием в нашей науке о Ренессансе. Мы теперь прекрасно понимаем эту глубинную противоречивость Ренессанса. И больше того. В этом, и только в этом, мы теперь и находим всю специфику возрожденческой эстетики, весь могущественный и непреодолимый историзм Ренессанса и всю его юную прелесть, несравнимую со всеми зрелыми и безнадежными в своей абстрактной метафизичности последующими периодами как художественного, так и социально-экономического буржуазного развития.

Безусловное превознесение эстетики Ренессанса должно быть безоговорочно исключено с самого начала

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

Вошло в обычай безусловно превозносить всю возрожденческую эстетику, бесконечно умиляться ею, торжественно ее восхвалять и считать отсталыми людьми тех, кто с какой-нибудь стороны замечает отрицательные черты возрожденческого индивидуализма и не считает его явлением насквозь передовым. Эти достаточно пошлые критики часто бывают очень злыми людьми, и тех, кто пытается анализировать и ограничивать передовой характер Ренессанса, они прямо зачисляют

в культурно-исторических консерваторов и реакционеров. Нам кажется, что культурно-историческая наука в настоящее время созрела настолько, что может не бояться этих несправедливых инвектив.

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

Но является ли изолированный и мечтающий о своем абсолютном самоутверждении человеческий субъект достаточно твердой и основательной почвой для всех бесконечно расширительных толкований подобного рода индивидуализма? Самостоятельная и стихийно утверждающа я себя возрожденческая личность в сравнении с ее антично-средневековой скованностью, конечно, была чем-то новым, передовым и даже революционным. Но является ли такой изолированный человеческий субъект достаточно сильным и можно ли действительно уверенно говорить о том, что у него есть гарантия своей безграничной абсолютизации?

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

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

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

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

Поэтому эстетика Ренессанса ввиду последующего буржуазно-капиталистического развития является для нас чем-то детским и наивным. В этом бурном развитии индивидуалистических страстей и в этом стихийном самоутверждении человеческой личности в эпоху Ренессан са для нас чрезвычайно много близкого, симпатичного и даже родного. Этот период детства и юности европейского индивидуализма останется в истории навсегда, и ему обеспечены симпатии всех последующих периодов культурно-исторического развития, как бы далеко они ни уходили от Ренессанса.

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

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

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

Противоречивость эстетики Ренессанса, а также историческая и логическая необходимость этой

противоречивости

Прежде чем мы перейдем к анализу отдельных ступеней эстетического развития Ренессанса и отдельных трактатов, художественных произведений и национальных особенностей, необходимо ввиду сказанного выше не только не смущаться глубочайшими противоречиями этой эпохи, но выдвинуть их на первый план вопреки всяким попыткам сводить эстетику Ренессанса только на какой-нибудь один принцип. Этот единый принцип, конечно, был, и мы о нем уже успели сказать, но этот принцип слишком общий, и останавливаться на нем ника к нельзя, поскольку в нем таилось творческое противоречие, приводившее всю эту эстетику к разнобою при полной закономерности такого разнобоя.

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

Но в конце концов в этом не было ничего удивительного. Ведь возрожденческим деятелям хотелось решительно все познать, решительно во все войти и решительно все творчески преобразовать. Этим деятелям вовсе не хотелось ограничиваться одним только материальн ым существованием. Однако одних только идеальных построений в те времена было недостаточно. Единственная глубоко синтетическая система в философии, обнимавшая собою и все реальное, и все идеальное, была до тех пор представлена почти исключительно платони змом. Платонизм со своим учением о примате идеи над материей был не только типичным идеализмом, но даже

одной из первых в истории разновидностей идеализма вообще. Но возрожденческая эстетика вовсе не хотела быть только платонизмом, пусть античным или сре дневековым. Платонизм был для нее лишь оформлением ее стихийного индивидуализма, стремившегося обнять собою решительно все: и идеальное, и материальное. Платонизм в эпоху Ренессанса оформлял все его вдохновенные мечты, весь его жизненный энтузиазм и все его неудержимое стремление охватить бытие в целом, постоянно входить в глубины человеческой жизни и человеческой души, не сковывая себя никакими материальными ограничениями. При помощи такого платонизма возрожденческая эстетика пыталась преодолеть против оречие титанизма и всех его слабых, воистину человеческих сторон, о котором мы говорили. Другими словами, платонизм привлекался в эстетике Ренессанса не для целей самого платонизма как некоторого рода абсолютно правильной и надысторической философской те ории. Это был - да будет позволено употребить термин, используемый обычно некритически, но получающий у нас в дальнейшем специальное разъяснение, гуманистический платонизм.

Древний Платон восторженно созерцал свои идеи, представлял их в виде каких-то субстанций небесного или занебесного мира и умилялся тому художественному осмыслению, которое они получают в мировой жизни, т.е. в космосе (слово, которое даже и по своей этимологии указывает на красоту, лад, вечный порядок и гармонию). Нужен ли был возрожденческой эстетике такой платонизм? Он был для нее совершенно необходим. Мир и все живое для Возрождения, влюбленного в жизнь и в ее красоту, обязательно должны были обрести свой безусловный смысл, свое оправдание и свою вечную одушевленную целенаправленность. Получался некоторого рода весьма светский платонизм, далекий от всякой отвлеченной логики, моралистики или аскетизма и успешно боровшийся с тогдашним школьным засильем абстрактных и сухих аристотелевских схем.

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

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

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

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

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

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

Из новейшей литературы по вопросам эстетики Ренессанса

Литература эта огромна. И не представляется ни возможным, ни нужным делать обзор этой литературы и критиковать ее. Однако мы хотели бы остановиться на одном исследователе, который в основном проводит ту же самую точку зрения на эстетику Ренессанса, что и мы. Правда, не совсем ту же самую. Мы говорим, и еще не раз будем говорить, о превращении в эстетике Ренессанса абсолютного бытия в бытие самодовлеюще-созерцательное, тогда как А.Шастель ведет речь об особого рода художнической интуиции, лежащей в основ е возрожденческой эстетики. По мнению А.Шастеля, здесь выступал не просто человек, а именно художник, так что в свете этого художнического самосознания мыслилось даже и само божество, которое трактовалось в те времена именно как художник, как "бог-мастер ". Можно спорить о преимуществах нашего возрожденческого первопринципа или того первопринципа, который выдвинут Шастелем. Но спорить сейчас об этом мы не будем. Для нас очень важно и возрожденческое учение о победе над пространством, о чем тоже красноречиво пишет А.Шастель. И наконец, А.Шастель принадлежит к тем не очень многочисленным исследователям, которые находят сущность возрожденческой эстетики именно в неоплатонизме. Но все подобного рода рассуждения А.Шастеля настолько важны, что нам хотелось бы познакомить с ними нашего читателя поподробнее. Вот что мы читаем у него.

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

отделено от жажды обладания и превосходства, или "обновления"; связан со сложной гармонией, которая постоянно нацелена на будущее".

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

"Необходимо отметить в основании всех тенденций эпохи исходную позицию, которая подтверждает их: стремление к эстетическому удовлетворению. В самых неожиданных областях, например в сфере научного познания, оно внезапно вплетается в теоретическое изложени е и всем своим весом склоняет к несовершенным объяснениям. Можно считать показательной особенность, общую для некоторых философов и возобновленную скромными гуманистами, называть Бога великим архитектором или summus artifex (великий мастер). Еще и другие искали образ для сравнения в сфере живописи или скульптуры. Метафоры такого типа самопроизвольно выходят из-под пера с небывалой ранее настойчивостью. Творец мира есть Великий художник - понятие типическое для среды, которую привлекали формальные структ уры, и для века, в который слова о великолепии, о красоте делаются более частыми и становятся более богатыми подразумеваемым смыслом. Это понятие Deus artifex (бог-мастер), притягательное для мифологических построений, представляется вполне поразительным : оно должно заинтересовать историка, ориентировать его... Даже такой гениальный богослов, как кардинал Николай Кузанский, даже такой заботящийся о внутренней чистоте философ, как Пико, тоже любят прибегать к эстетизирующим символам" (там же, 10).

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

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

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

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

Но где же та философия, которая могла бы в ясной и четкой форме осознать такую художественную сложность Возрождения? В книге А.Шастеля можно найти немало намеков на эту специфически возрожденческую эстетику. Но в приведенном рассуждении мы ее не видим в отчетливой форме. Значит, даже такой глубокий образ, как образ Великого Художника, даже и он, несмотря на свою огромную

значимость для эстетики Ренессанса, все-таки не вскрывает возрожденческой эстетики во всей ее философской сущности. Эстетика той или и ной эпохи может опираться на какие-нибудь символы или мифы, характерные для этой эпохи, но эстетика для нас все же не есть ни просто система символов, ни просто мифология. Эстетика для нас есть наука, пусть не формулированная в данную эпоху с необходимой точностью, но зато продуманная во всей ее логической последовательности.

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

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

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

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

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

"Основной факт, явление, которое можно рассматривать как техническое определение Ренессанса, - это потребность разграничить обыденную жизнь и духовную

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

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

Вот тут наконец Шастель и указывает на ту эстетику, которая, сама не будучи только возрожденческой, тем не менее легла в основу этой последней, подобно тому как и раньше она не раз принималась за подлинное основание для эстетики того или иного периода и вообще для философии в разных предшествующих культурах. Это эстетика неоплатонизма, в отношении которого, однако, необходимо тончайшим образом учитывать ту культурно-историческую почву, на какой он много раз появлялся. Неоплатонизм тоже имел много своих разновидностей, каждый раз весьма оригинальных и для историка часто даже неожиданных. Ренессанс использовал неоплатоническую эстетику до чрезвычайности оригинально и совершенно небывало. Он применил ее для своих вполне светских нужд, для своего вполне ре алистического искусства и для своего прогрессивно-гуманистического понимания личности и общества. В свое время мистическая сторона неоплатонизма была очень сильна, хотя не везде и не во всех отношениях. Но Ренессанс сумел так обойтись с этой мистикой, чт о либо устранил ее целиком, либо применил ее для целей реализма и гуманизма. Поэтому сначала дадим себе отчет в том, что такое платонизм и неоплатонизм, потом сформулируем его главнейшие разновидности и уже потом посмотрим, в каком виде и для каких надоб ностей неоплатонизм оказался необходимым эстетике Ренессанса.

Глава вторая. ПЛАТОНИЗМ, НЕОПЛАТОНИЗМ И ГУМАНИЗМ

Платонизм

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

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

Специфика эта заключается в той весьма насыщенной и углубленно жизненной характеристике идеального принципа, которая в других типах идеализма

представлена достаточно слабо или никак не представлена.

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

Действительно, палку можно строгать, ломать и даже совсем сжечь. Но идею палки нельзя ни строгать, ни ломать, ни жечь. Воздухом можно дышать, и хлеб можно есть, но идеей воздуха нельзя дышать, и идею хлеба нельзя есть. Это наблюдение настолько элементарн о, что против него никто не будет спорить. И то, что платонизм из него исходит, является величайшей его заслугой. Правда, этим он далеко не ограничивается и расширяет данное наблюдение до огромных размеров, с которыми многие уже не соглашаются и которые многим мешают видеть даже указанные нами простейшие и понятнейшие наблюдения. Тем не менее уже эта одна общепонятная черта платонизма обеспечила для Ренессанса высокое уважение к платонической эстетике.

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

Далее, в платонизме, как и во всякой развитой философии, речь шла не просто о неорганических и неодушевленных вещах, но также и о всем органическом и одушевленном мире, о всей природе, а главное, и о всем человеке, включая всю его внутреннюю жизнь, все е го переживания, все его мысли, чувства и волевые акты, все его поведение, а также все его человеческое окружение, т.е. все общество и всю историю. Все эти области действительности тоже ведь нечто значат и тоже ведь имеют свой смысл, так как иначе они ров но ничем не отличались бы друг от друга. Но, следовательно, все эти области бытия тоже имеют свою идею, свое множество идей, и даже целую бесконечность идей. Вот тут-то и выступает платонизм. Мир идей, о котором учит платонизм, относится уже не просто к мертвым вещам. Он определяет собою, осмысляет и организует уже и всю человеческую личность. Теперь он и для нее является основной причиной ее проявления и основной целью для ее жизни и поведения. Это еще более расширяет платонический мир идей и делает ег о еще более заметным фактором, наиболее ценным для человека, а это значит, и предметом его постоянных стремлений, предметом его наивысшего воодушевления и вдохновения. Повторяем, платонизм Ренессанса есть светский, мирской, платонизм. Он привлекается тол ько для обоснования индивидуально-человеческого самоутверждения.

Наконец, платоническим идеям, согласно мысли самого Платона, присуще и свое собственное существование, и они являются особого рода действительностью. Наивное античное мировоззрение, ограниченное чувственным восприятием как общей основой для всякого позна ния, в лице платоников прямо представляет себе идеи как существующие на небе или за небом и как прилегающие вплотную к шарообразной

периферии самого мира. Однако для платонизма это вовсе не обязательно. Ведь сам же платонизм учит о том, что идее вещи ни в каком смысле не свойственны вещественные особенности самой вещи, а следовательно, этой идее не свойственны и никакие пространственно-временные характеристики. Поэтому более зрелый платонизм помещает свои идеи на небе или выше неба не в буквальном, но с корее в символическом смысле слова. Это, однако, нисколько не мешает, а скорее способствует учению о вполне специфической действительности мира идей, об их ни на что другое не сводимом и вполне специфическом субстанциальном существовании. С точки зрения продуманного до конца платонизма эти идеи существуют и везде и нигде.

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

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

Неоплатонизм

Неоплатонизм является последней и весьма длительной эпохой античной философии (III - VI вв. н.э.), и уже по одному этому в нем приходится видеть наиболее зрелую и наиболее синтетическую философию во всем античном мире. Название этой школы вполне условно, поскольку досократики, Аристотель и стоики сказались в ней нисколько не меньше Платона. Чтобы ясно представить себе сущность неоплатонизма, необходимо установить, в каком направлении неоплатоники продолжили платоническое учение об идеях и чем они дополн или его "сверху" и "снизу", а также чем они дополнили его и по его собственному содержанию.

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

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

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

целое новое учение о потенции и энергии.

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

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

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

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

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

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

И понятно, почему возрожденческая эстетика именно это неоплатоническое учение об Уме привлекала более всего. Ведь возрожденческий человек хотел обосновать и себя, и окружающий его материальный мир. Но обосновать материальный мир значило для возрожденческ ой эстетики представить его в максимально одушевленном, максимально красочном и увлекательном для зрения и слуха виде. Возрожденческие философы в этом восхвалении мира и природы часто доходили до настоящего пантеизма, доводя и всю структуру и всю историю космоса до прямого

обожествления. Многих исследователей это обстоятельство заставляло находить пантеизм даже у таких возрожденческих мыслителей, которые принципиально имели мало общего с пантеизмом, как тот же Николай Кузанский или же Марсилио Фичино, к оторые были в первую очередь убежденными теистами и даже церковниками. Однако их близость к пантеизму несомненна, и их восторги перед одушевленной Вселенной нельзя подвергать никакому сомнению. Кроме того, в эстетике Ренессанса были и самые настоящие пан теисты, вроде итальянских натурфилософов XVI в. Это было самым настоящим и притом вполне сознательным неоплатонизмом, правда, в его гуманистической интерпретации.

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

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

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

в) Наконец, формулируем те дополнения к Платону, которые неоплатоники делали сверху; это было учение о Едином. Учение об абсолютном единстве, превышающем всякое единство многообразия, мы находим уже у самого Платона, а именно в книге VI его "Государства" . Но у Платона это Единое рассмотрено только в виде абстрактно-всеобщей категории, без которой, по Платону, не может обойтись никакая последовательная диалектика. В учении о реальном бытии и о конкретной жизни Платон его не применял; в своем единственном систематическом натурфилософском трактате "Тимей" Платон не нашел нужным упомянуть об этом Едином ни одной фразой и ни одним термином. Должны были пройти еще целые века, прежде чем античные философы научились понимать это абстрактное Единое как максимал ьно конкретное оформление жизни и бытия.

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

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

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

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

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

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

Во-первых, необходимо учитывать, что понять передовые стороны античного неоплатонизма может только тот, кто прекрасно разбирается в его консервативных и реакционных сторонах. Будучи последней философской школой погибавшего языческого мира, неоплатонизм в течение всего своего существования старался воскресить все самое древнее и самое длительное, что было в античности, так что в конце концов неоплатоники оказались безусловными реставраторами античной старины, погибшей уже задолго до их появления. В частн ости, они воскрешали старинную античную мифологию, в которую тогда уже никто не верил, и воскрешали при помощи логических и диалектических методов, с которыми удивительным образом у них совмещалось иррациональное понимание отношений между миром и человек ом и такое же понимание задач духовной жизни человека. Поскольку все это было основано на первобытном обожествлении сил природы, постольку неоплатонизм не мог не играть глубоко консервативную роль и не мог не взывать к тем сторонам античной жизни, которы е уже ушли в далекое прошлое и были мало кому понятны.

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

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

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

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

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

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

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

Как мы только что сказали, уже в самой античности неоплатонизм отнюдь не был

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

Три основных всемирно-исторических типа неоплатонизма

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

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

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

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

Можно дать и еще более точную формулу возрожденческого неоплатонизма. Дело в том, что средневековая доктрина не то чтобы вообще снимала проблему человеческой личности. Правда, здесь в первую очередь утверждалась личность надмировая и, следовательно, надч еловеческая. Однако все то, что существовало вне и помимо этой абсолютной личности, согласно общеизвестному средневековому учению, так или иначе отражало в себе исходную абсолютную личность. Тогдашние теологи говорили,

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

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

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

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

Попробуем теперь, пока только предварительно и кратко, наметить эти главнейшие типы эстетического развития Ренессанса, включая как чисто неоплатонические, так и внеплатонические типы, а также главнейшие типы индивидуалистического развития Ренессанса вооб ще.

Жизненный смысл гуманистического неоплатонизма эстетики Ренессанса

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

То, что Ренессанс есть эпоха стихийно-человеческого самоутверждения, знают все - как поклонники и восхвалители Ренессанса, так и его враги. Однако мало кто понимает настойчивую попытку Ренессанса оправдать, возвысить и увековечить стихийно самоутвержденн ую личность человека и ее энтузиазм, оправдать свою новую жизненную ориентацию. Конечно, Ренессанс является в общем попыткой именно земного человека утвердить именно земное свое существование. Но мало кто понимает, что этот "земной" характер возрожденчес кой эстетики был явлением весьма далеким от всяких элементарных и повседневных нужд человека. Когда изображают "реализм" Ренессанса, то часто дело сводят просто к тому, что возрожденческий человек хотел, дескать, только сытно поесть и сытно попить и хоте л, дескать, без всяких затруднений и предрассудков удовлетворить свои сексуальные потребности. И удивительнейшим образом такого рода "реализм" часто объявляется даже материализмом, который, очевидно, и понимается здесь по

преимуществу как стремление попи ть да поесть, как стремление ни от кого и ни от чего не зависеть и иметь полную сексуальную свободу. Мы должны сказать, что такое понимание материализма является чем-то весьма унизительным для материализма и такого рода "реализм" есть для нас явление вес ьма поверхностное, безыдейное и заслуживающее только критики и презрения. Если уж говорить о материализме и реализме, то такого рода образ мысли и поведения полон для нас глубокого идейного смысла, требует борьбы с житейским превознесением еды и питья и понимается нами как строительство человека и человечности в самом широком смысле слова.

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

Ведь мы уже сказали, что и античный платонизм, и античный неоплатонизм были в своей глубинной основе все-таки язычеством. А язычество есть обожествление естественных сил природы и материальных сил общественного развития. В условиях наивной античности так ое обожествление превращалось в политеизм. Но боги Греции были воплощением всех реально человеческих черт, включая всякого рода недостатки человека, его ограниченность и даже его пороки. Возрожденческий человек был далек от такого рода политеизма, и он в сегда старался очистить его от всяких человеческих недостатков, однако не лишая его всей близости к материальным нуждам стихийно утверждавшего себя чисто человеческого индивидуализма. Но неоплатонизм, ввиду своей философской широты и глубины, оформлял и оплодотворял собою также и средневековую мысль, которая была уже не политеизмом, но монотеизмом. И возрожденческая эстетика с большим энтузиазмом использовала для своих потребностей решительно все то положительное, что она находила для себя и в иудаистск ой, и в христианской, и в мусульманской теологии, отбрасывая, конечно, всю исключительность и абсолютизм этих религий и используя только новое учение о своеобразии личного начала, которого не знало прежнее язычество и которое с таким триумфом одержало св ою мировую победу в последовательно проводимом монотеизме.

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

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

Этот тип гуманистического неоплатонизма очень плохо усваивается большинством исследователей, искони находящихся под влиянием либерально-буржуазной оценки возрожденческого реализма и такой же, но уже чисто отрицательной оценки неоплатонизма. Когда восхвал яют и расписывают "Декамерон" Боккаччо, то это

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

Само собою разумеется, что неоплатонизм вовсе не был единственной формой эстетического учения в эпоху Ренессанса. Ниже мы увидим, что, во-первых, и сам неоплатонизм имел свою историю, в которой он выступал в самых разнообразных формах. Во-вторых, он выст упал с самой различной степенью напряжения и выразительности, начиная от ярких и вполне систематических форм и кончая едва заметными намеками. И вообще, выставляя ту или иную формулу возрожденческой эстетики, мы ни в каком случае не должны понимать ее ка к нечто мертвое, нечто неподвижное и в течение всех четырех веков Ренессанса монотонное и однозначное. И в-третьих, наконец, кроме неоплатонизма в течение этой долгой эпохи Ренессанса мы встречаемся с определенными намеками, иной раз даже весьма упорными и настойчивыми, также и других типов эллинистического мышления вроде стоицизма, эпикуреизма и скептицизма. Однако историческая значимость этих систем эстетического мышления в эпоху Ренессанса совершенно ничтожна по сравнению с ведущей линией неоплатониз ма. А иной раз даже и эти, казалось бы, весьма далекие от неоплатонизма эстетические теории Ренессанса перемешиваются с самым настоящим неоплатонизмом, получают от него весьма заметную окраску или в целом, или в своих деталях. И поэтому со строго историч еской точки зрения часто нет никакого смысла выделять их в такие отдельные школы, которые заслуживали бы специального, а уж тем более специфического рассмотрения. Неоплатоническая эстетика, гуманистически переработанная, во всех случаях остается основным направлением возрожденческой мысли, основной тенденцией Ренессанса с начала и до конца.

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

Типы возрожденческой неоплатонической эстетики

а) Прежде всего необходимо отдавать себе отчет в социально-экономическом

происхождении неоплатонической эстетики Ренессанса.

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

Мы хотим предложить одно историческое наблюдение, которое представляется нам чрезвычайно важным. Возрожденческому человеку никак не хотелось расставаться с античностью, которая так гениально и так красиво обосновывала земного человека и его материальное, его телесное существование, хотя и при помощи идеалистического примата идеи над материей. Мы ведь уже говорили, насколько эта идея была интимно пережита античным человеком и насколько она не мешала самостоятельному существованию материи, даже насколько она ее обосновывала. Эта идея мыслилась в античности по своему содержанию настолько материально, по при своем функционировании в пределах материи она только обосновывала материю или во всяком случае ее гармонию, ее красивую упорядоченность и вообще ее кр асоту.

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

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

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

бесчеловечности.

Таково общекультурное и, в частности, общеэкономическое происхождение неоплатонической эстетики Ренессанса. В дальнейшем возрожденческий человек уже втянется в бесчеловечную стихию буржуазно-капиталистического предпринимательства и забудет наивные и глуб окие эстетические картины Ренессанса, пока еще не боявшиеся ни стихийного самоутверждения человеческой личности, ни ее честной и откровенной самокритики, а во многом даже и самоотрицания. Буржуазно-капиталистическому предпринимателю и его работнику будет уже некогда заниматься привольной и свободомыслящей эстетикой неоплатонически настроенного Ренессанса.

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

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

Теперь перейдем к краткому обзору эстетических теорий Ренессанса, базируя их, с одной стороны, на неоплатонизме, а с другой стороны, на свободомыслящем гуманизме и стихийном самоутверждении освобожденной человеческой личности уже за пределами буквально п ринимаемых антично-средневековых абсолютов.

б) Философско-теоретический тип возрожденческой эстетики и вообще культуры заложен уже в философии XIII в. у Фомы Аквинского, Бонавентуры, Ульриха Страсбургского и других представителей так называемого расцвета схоластики. Это не расцвет схоластики, но у же протоpенессанс, поскольку здесь имеет место вовсе не аристотелизм, как это считала ныне устаревшая традиция, но самый настоящий неоплатонизм с ареопагитским истолкованием и с аристотелевской акцентуацией (особенно в области учения о формах). Неоплатон изм как раз оказался весьма подходящей базой для возрожденческой философии, поскольку вместо сухих дистинктивно-дескриптивных аристотелевских конструкций давал живое ощущение человеческого восхождения в высший мир, наполненную божественными энергиями при роду и идеальный мир как живую и в человеческом настроении вполне достижимую красоту. Учение о формах, развиваемое еще Фомой Аквинским, делало все последовательные выводы из неоплатонизма, которые обычно не делались или делались неярко и нерешительно. А именно формой вещи оказывалась теперь насыщенная космическими энергиями вещь с выдвижением на первый план ее чеканной

пристальной цельности, доходившей до скульптурной выпуклости, архитектурной гармонии и живописной колористики. Понятно, почему Леонардо трактовал живопись как наивысшую философию и как глубочайшую мудрость и почему вся возрожденческая культура пронизана эстетическим любованием религиозных, моральных, естественнонаучных и человеческих ценностей, и любованием, часто вполне бескорыстным и д алеким от всякого утилитаризма. Техницизм не был коренной целью Возрождения, а безмерно увлекавшийся этим типом строительства жизни Леонардо сам же в нем глубочайше разочаровался. Школьный и абстрактный аристотелизм в те времена критиковался, как мы об э том уже упомянули, с позиций этого живого и поэтически-мифологического платонизма.

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

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

Самый настоящий философско-теоретический тип Возрождения - это светлый светский свободомыслящий и индивидуалистически преобразованный антично-средневсковый неоплатонизм переживаемый вполне имманентно-субъективно, или, если использовать терминологию Бруно на путях "героического энтузиазма". Поэтому неоплатонизм приводил возрожденческую мысль не просто только к космологии и натурфилософии, но и к весьма красочным, структурно гибким, вполне чувственным построениям этих дисциплин.

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

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

являлись прямыми последователями Плат она со всеми недостатками и странностями идеального государства у этого последнего: Томас Мор был учеником Пико и другом Эразма, а Кампанелла, несмотря на весь свой сенсуализм, - прямым учеником неоплатоника Патрици.

Итак, деятели Возрождения, обычно упоминаемые как представители гуманизма, почти всегда являются последовательными платониками, однако с либерально-индивидуалистическими и свободомыслящими выводами для науки, морали и общественно-политической теории, час то с антицерковными взглядами, но с выдвижением на первый план простоты первоначального христианства.

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

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

Гелиоцентризм Коперника, учение о законах движения планет вокруг Солнца у Кеплера и аналитическая индуктивно-дедуктивная теория у Галилея с его законами механики и динамики - весь этот тип возрожденческого мышления гипертрофировал интеллектуальную способ ность человека, приводил к развитию механистической метафизики и в этом смысле уже был самоотрицанием Возрождения и переходом к материализму Нового времени, хотя Кеплер все еще обосновывал свою систему пифагорейско-платоническими методами, а Галилей все еще учил о двойной истине.

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

Специально о гуманизме Ренессанса

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

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

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

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

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

Что касается возрожденческих неоплатоников, о которых шла речь вообще, то их гуманизм, очевидно, был совершенно особого типа. Это было философско-мифологическое, поэтическое и лично-энтузиастическое свободомыслие. Общественно-политическая значимость этог о гуманизма, очевидно, была наименьшая.

Но если обычно первым гуманистом считают Петрарку, то и о Петрарке надо сказать, что гуманизм у него был вполне специфический.

Петрарка много страдал по поводу судеб своей родины, его очень волновали распри, общественная несправедливость и неравенство окружавшей его общественно-политической жизни. Он написал специально даже целую поэму под названием "Африка", в которой воспевал победу Рима над Карфагеном как торжество благородной цивилизации над варварским примитивом. Петрарка и для своего собственного времени тоже ждал какого-то общественно-политического освободителя, который (в самом обыкновенном практическом смысле слова) сд елал бы всех граждан счастливыми. Эта общественно-политическая, или гражданская, линия у Петрарки, конечно, есть его гуманизм, но если не отрываться от реальной исторической действительности, то необходимо сказать о том, что эти мечты о красоте справедли вого человеческого общежития вполне совмещались у него с его глубочайшей внутренней жизнью, с его взлетами и спадами, с его любовью и ненавистью, с его оптимизмом и разочарованием - и со всем его платонизмом. Платонизм Петрарки как самоощущение свободомы слящей личности тоже был гуманистичен, но это уже совсем другой гуманизм, не общественно-политический. И чтобы не путаться в словах, лучше его гуманизм вовсе не называть гуманизмом или называть гуманизмом со всей его небывалой спецификой.

Глава третья. БЫТОВЫЕ ТИПЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Вступительные замечания

Здесь, однако, мы должны самым четким образом ограничить гуманистически-неоплатоническую эстетику Ренессанса, которая в те времена была все же достоянием теоретической мысли и высококультурной светской жизни и еще ничего не говорила о том фактическом и ч исто бытовом индивидуализме, который был тогда тоже явлением стихийным, неудержимым и ничем не ограниченным. Вероятно, найдутся такие читатели нашей книги, которые будут трактовать эту область как не эстетическую и потому не подлежащую анализу при изложе нии эстетики Ренессанса. Против этого, однако, необходимо категорически протестовать. Во-первых, здесь было много самой настоящей эстетики. Во-вторых же, там, где не было эстетики в прямом смысле слова, выступали черты такого самодовления, такого наслажд ения от этого самодовления, такой изощренной выразительности и такой автономии выразительных форм, что все это можно сравнить только с чисто эстетической предметностью. В нашей работе читатель найдет много разнообразного материала на эту тему. Но сейчас мы остановим внимание читателя только на весьма малом количестве примеров из этой бытовой области, располагая их, однако, в определенном порядке. Мы начнем с религиозного быта, перейдем к быту высокому и благородному, затем к более повседневному быту и з акончим тем разгулом страстей, преступлений и всякого рода аморального поведения, который хотя и можно находить в самых разных эпохах, но в эпоху Ренессанса это был результат не чего иного, как стихийно-земного индивидуализма, уже освобожденного от всяко й принципиально построяемой культурной жизни. Между благородными представителями гуманистического неоплатонизма и этими аморальными преступниками эпохи Ренессанса было нечто общее - стихийный человечески-земной индивидуализм, резко противопоставлявший се бя всякому другому, т.е. авторитарному, обществу. Совершенно ясно, что глубочайшим образом ошибаются те историки эстетики, которые берут в Ренессансе только самое чистенькое, самое безупречное, самое передовое и закрывают глаза на возрожденческий стихийн ый индивидуализм, взятый в целом. Если брать возрожденческий стихийный индивидуализм в целом, то давайте брать его уж без всякой лакировки и без всяких подлогов. Мы берем его во всей его развернутой широте и глубине, понимая не только как абстрактный при нцип, но и как бесконечно разнообразную степень осуществления этого принципа, включая все его положительные и отрицательные стороны, а в дальнейшем даже всю его самокритику и все его самоотрицание. Об этой самокритике и самоотрицании Ренессанса выше мы у же успели сказать несколько слов. В нашей работе, однако, эта сторона эстетики Ренессанса будет изложена специально и подробно в главах, посвященных уже не принципиальному, но модифицированному Ренессансу.

Религиозный быт

Коснемся сначала немного религиозного быта. Противоположность строго онтологического византийско-московского православия и субъективистического западного католичества анализировалась в науке уже много раз[8 - 8 Между прочим, в этом отношении все еще приходится рекомендовать ознакомление со старым трудом

Л.И.Бриллиантова (см. 18), где изложены главнейшие теологические системы восточного православия и подробнейшим образом изучено наличие элементов восточного пр авославия в субъективистической литературе Запада. Книга основана на большой четкости противоположения восточного и западного богословия, чем выгодно отличается от позднейших гораздо более туманных противопоставлений подобного рода и западного богословия , чем выгодно отличается от позднейших гораздо более туманных противопоставлений подобного рода.]. Но в эпоху Ренессанса, который был эпохой стихи йного разгула секуляризованного индивидуума, этот субъективизм сказался в небывало резкой форме. Все недоступные предметы религиозного почитания, которые в средневековом христианстве требовали к себе абсолютно целомудренного отношения, становятся в эпоху Ренессанса чем-то очень доступным и психологически чрезвычайно близким, так что изображение такого рода возвышенных предметов часто приобретает здесь в самом настоящем смысле натуралистический и панибратский характер. Даже такой благочестивый человек, к ак Данте, не постеснялся посадить Беатриче, свою возлюбленную из городских мещанок, отнюдь не феодальную даму, на вершину той колесницы, которой в конце чистилища он изображает церковь. О том, что возрожденческие мадонны уже давно перестали быть иконами, а становились светскими портретами, и притом определенного типа дам, так или иначе близких к художнику, об этом знают все. Но то, что мы читаем в произведениях той эпохи, кажется, превосходит собою всякий натурализм и часто способно вызывать в нас тольк о чувство отвращения и омерзения.

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

Мы не будем забавлять читателя отвратительной религиозной эстетикой эпохи Ренессанса. Уже этих двух примеров будет достаточно для уразумения того, что такое стихийно-земной индивидуализм в религиозной эстетике Возрождения (некоторые материалы на эту тему приводятся у нас ниже, на с. 220, 231). Однако ради справедливости необходимо сказать, что не вся религиозная эстетика Ренессанса отличалась такими панибратскими чертами. Конечно, были в эту эпоху и другие типы религиозной эстетики. Но поскольку эти тип ы существовали и раньше и потому не являются существенно новыми для Ренессанса, о них не стоит сейчас говорить. Может быть, только об одном типе религиозной эстетики Ренессанса следовало бы бегло здесь упомянуть. Именно в лице Франциска Ассизского (XIII

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

Куртуазный быт

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

трубадуров, труверов и миннезингеров. Такая бытовая практика деградирует до богемного и беспринципного поведения вагантов.

Прямые и непосредственные неоплатонические формы быта

а) Может быть, наиболее ярким возрожденческим бытовым типом было то веселое и легкомысленное, углубленное и художественно красиво выраженное общежитие, о котором говорят нам документы Платоновской академии во Флоренции конца XV в.[9 - 9 Красочную картину этого не только светского и веселого, но, можно сказать, прямо легкомысленного и игривого неоплатонизма двора Медичи во Флоренции талантливо рисует Ф.Монье (см. 81, 267 - 326).] Здесь мы находим турни ры, балы, карнавалы, торжественные въезды, праздничные пиры и вообще всякого рода прелести даже будничной жизни, летнего времяпрепровождения, дачной жизни, обмен цветами, стихами и мадригалами, непринужденность и изящество как в повседневной жизни, так и в науке, в красноречии и вообще в искусстве, переписку, прогулки, любовную дружбу, артистическое владение итальянским, греческим, латинским и другими языками, обожание красоты мысли и увлечение как религией, так и литературой всех времен и всех народов. Невозможно даже сказать, чего тут было больше, неоплатонизма или гуманизма, религии или свободомыслия, духовности или светскости, небесных восторгов или простейших, прелестнейших земных радостей, серьезности или легкомыслия. И среди всего этого подлинно возрожденческого быта Марсилио Фичино перевел на латинский язык всего Платона (1477), всего Плотина (1485), частично Дионисия Ареопагита, античных неоплатоников Порфирия, Ямвлиха и Прокла и других античных философов и писателей. Тут же он занимался и ас трологией, демонологией и колдовством, за что не раз таскали его в инквизицию, от которой он, впрочем, сумел отвертеться. Но, собственно, инквизиция имела на то основания, поскольку Марсилио Фичино всерьез занимался астрологией. Кроме того, он был еще и католическим духовным лицом, совершавшим богослужения и наставлявшим верующих в их искании спасения души. И притом он был не просто духовным лицом. Он был еще и каноником (т.е. настоятелем кафедрального собора во Флоренции). А Пико делла Мирандола, второ й по важности представитель Флорентийской академии, доказывал, что бог еще не совсем создал человека и что человек, чтобы быть настоящим человеком, кроме сотворения его богом, должен еще и сам себя сотворить. Мы не будем здесь говорить о поэтическом твор честве Платоновской академии. Об этом тоже нетрудно прочитать в общих руководствах по истории литературы. Но мы все-таки должны сказать, что творчество это было жизнеутверждающее, светское и веселое, ученое и юношески наивное, а если тут и была капля мис тицизма, то она делала эту поэзию только еще более острой, еще более светской, еще более веселой и игривой. Насколько можно судить эстетика Платоновской академии во Флоренции в конце XV в. была одним из самых ярких, одним из самых последовательных и одни м из самых убедительных типов не только теоретической, но как раз именно практически-бытовой эстетики Ренессанса[10 - 10 О теоретической и бытовой эстетике Платоновской академии подробнее мы говорим ниже (см. с. 317-350).].

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

в) Эти два самых ярких примера бытовой эстетики Ренессанса, т.е. флорентийская Платоновская академия и Бальдассаре Кастильоне, оба являются наилучшим подтверждением формулированного у нас выше тезиса о превращении в эпоху Ренессанса антично-средневековых ценностей из безоговорочно онтологических в самодовлеюще-эстетические. Не то чтобы здесь отрицалась античная космология. Наоборот, она здесь всячески превозносилась. И не то чтобы средневековая ортодоксия начисто отрицалась. Наоборот, она всячески призн авалась: многие возрожденческие эстетики, как мы знаем, были даже духовными лицами католической

церкви. Нет, дело здесь вовсе не в безусловном отрицании антично-средневековых абсолютов, что будет происходить уже в послевозрожденческие века. Все дело здес ь в эстетическом любовании антично-средневековыми ценностями, в превращении своей собственной жизни в предмет эстетического любования. Только так и можно понять Марсилио Фичино и Бальдассаре Кастильоне. За 300 лет до Канта они проповедуют эту всеобщую эс тетическую предметность, но проповедуют ее покамест только как факт, как результат своей прямой и непосредственной художественной интуиции. Чтобы формулировать это эстетическое самодовление в достаточно точных категориях, до этого европейским мыслителям нужно было работать и размышлять еще три века.

Астрология и прочая магическая практика

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

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

Астрология была все-таки в некотором смысле периодом или направлением в науке. Но уже без всякой науки Ренессанс весьма богат бесконечными суевериями, которыми охвачены были решительно все слои общества, включая ученых и философов, не говоря уже о правит елях и политиках. Знаменитый флорентийский поэт Полициано, к тому же деятель Платоновской академии, объяснял ливни тем, что один из заговорщиков заключил перед смертью союз с дьяволом; поэт одобрял действия людей, вырывших труп этого заговорщика из могил ы, долго таскавших его по городу и бросивших его в реку, после чего, по мнению Полициано, ливень прекратился. Известный гуманист Поджо верил в битву между галками и сороками, верил и в то, что морской сатир с плавниками и рыбьим хвостом утаскивал женщин и детей, пока пять отважных прачек не убили его палками и камнями. Бенвенуто Челлини рассказывает, как один колдун с помощью своих заклинаний наполнил весь Колизей демонами, от которых сам Бенвенуто Челлини едва не умер. В эпоху Ренессанса гадали на труп ах, заклинали публичных женщин, составляли любовные напитки, вызывали демонов, совершали магические операции при закладке зданий, занимались физиогномикой и хиромантией, бросали в море распятия с ужаснейшими богохульствами и зарывали в землю ослов для вы зывания дождя во время засухи. В массовом порядке верили в привидения, в дурной глаз и вообще во всякого рода порчу, верили в черных всадников, якобы намеревавшихся уничтожить Флоренцию за ее грехи, но отстраненных заклинаниями праведника; околдовывали д етей, животных и полевые плоды. Верили, что женщины совокуплялись с бесами и были колдуньями, хотя иной раз и добрыми. Публичные женщины для привлечения мужчин пользовались разными снадобьями, в состав которых входили волосы, черепа, ребра, зубы и глаза мертвых, человеческая кожа, детский пупок, подошвы башмаков и куски одежды, добытые из могил, и даже трупное мясо с кладбища, которое они незаметно давали съесть своим любовникам. Протыкали фигурки из воска и золы с известными припевами для воздействия н а тех, кого изображали те фигурки, мстили пророкам за их предсказания. В эпоху Ренессанса было еще и гораздо худшее, о чем сообщают историки и о чем мы здесь не будем говорить во избежание непристойности.

Можно только пожалеть тех историков эстетики эпохи Ренессанса, которые

ограничиваются одним лишь приведением неоплатонических или гуманистических теорий. Тут не должно быть ни лакировки, ни пренебрежительности.

Приключенчество и авантюризм

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

Интереснейшим примером изображения такого приключенчества является знаменитая поэма "Неистовый Орландо", написанная итальянцем Лудовико Ариосто (1474 - 1533), много раз переработанная автором и законченная в 1532 г. Изображенный здесь Орландо прежде всег о идейно настроенный рыцарь и, несомненно, гуманист, старающийся помогать бедным и страдающим людям и вообще преследующий высокие и глубоко человеческие. цели. С другой стороны, однако, это беспощаднейший приключенец и авантюрист, для изображения чего Ар иосто не пожалел никаких фантастических красок - с разными чудесами, сумасшествием, безграничной любовью, отправлением рассудка помешанного героя на Луну и с последующим возвращением этого рассудка в пузырьке. Другой герой поэмы владеет всякими магически ми и сказочными средствами, и именно он отправляется за рассудком Орландо на Луну в колеснице пророка Ильи. В поэме фигурируют волшебный напиток, а также волшебные щит и кольцо, при помощи которых творятся самые настоящие чудеса, выступают говорящие дере вья, скалы, становящиеся конями, изображаются воздушные путешествия из Индии в Ирландию. Несмотря на явную гуманистическую направленность, поэма Ариосто производит не то шуточное, не то сатирическое впечатление. Однако здесь нас интересует не литературны й стиль поэмы, который много раз изучался и излагался, а тот яркий возрожденческий и чисто бытовой тип, который погружен в неимоверное количество нагроможденных событий, который готов на любое приключение и который плохо отличает действительность от сказ ки. Подобного рода эстетика, несомненно, есть результат развития одного из крайних направлений стихийного возрожденческого индивидуализма.

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

В этой характеристике зарождения барокко еще в недрах итальянского Ренессанса показаны как черты классического Ренессанса с его культом стихийной человеческой личности, так и черты разложения эстетики Ренессанса, связанные с гиперболизацией возрожденческ ого индивидуализма и с его склонностью к пестроте и погоне за детализированными ощущениями, приводившими к приключенчеству и авантюризму, с явным присутствием спиритуализма. В поэме Тассо разложение эстетики Ренессанса чувствуется не меньше, чем в самом классическом Ренессансе в искусстве. Поэтому для тех, кто хотел бы глубже вникнуть в итальянскую эстетику XVI в., подробное ознакомление с Ариосто и Тассо можно считать только максимально желательным.

Городской и мещанский быт

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

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

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

Глава четвертая. ОБРАТНАЯ СТОРОНА ТИТАНИЗМА

Что такое обратная сторона титанизма?

Возрождение прославилось своими бытовыми типами коварства, вероломства, убийства из-за угла, невероятной мстительности и жестокости, авантюризма и всякого разгула страстей. Здесь уже не было никакой неоплатонической эстетики. Однако здесь, несомненно, ск азался стихийный индивидуализм эпохи, эта уже обнаженная от всяких теорий человеческая личность, в основе своей аморальная, но зато в своем бесконечном самоутверждении и в своей ничем не сдерживаемой стихийности любых страстей, любых аффектов и любых кап ризов доходившая до какого-то самолюбования и до какой-то дикой и звериной эстетики. Выше мы говорили о благородном самоутверждении стихийного индивидуализма эпохи Ренессанса и определяли эстетику этого индивидуализма как гуманистически-неоплатоническую. Однако было бы совершенно односторонне всю эту четырехвековую эстетику Ренессанса сводить только на гуманистически-неоплатонические пути мысли. Тут была еще и другого рода эстетика, вполне противоположная гуманизму и неоплатонизму. И об этой эстетике на м необходимо будет сказать, потому что она тоже обладала всеми чертами эстетического развития. Она была аморальной и звериной в своем предметном содержании, но она же обладала всеми чертами самодовлеющей значимости, необычайной красочностью и выразительн остью и какой-то, если выражаться кантовским языком, небывалой целесообразностью без всякой цели. Все эти возрожденческие имена и события общеизвестны, и о них достаточно говорится и в общих исторических исследованиях Ренессанса, и при обрисовке отдельны х героев этой эпохи. Однако, чтобы в нашем изложении не было однобокого перевеса гуманистически-неоплатонической эстетики в эпоху Ренессанса над всякой другой эстетикой того же Ренессанса, пусть нам будет позволено привести некоторые имена и некоторые фа кты, рассыпанные по разным книгам и статьям, изображающим Ренессанс, но нигде не собранные в виде эстетической антитезы основному и формулированному у нас гуманистическому неоплатонизму эпохи.

Эту область Ренессанса мы называем его обратной стороной, т.е. обратной стороной общепризнанного возрожденческого титанизма. В этом термине "обратная сторона" совершенно нет ничего странного, непозволительного или ненаучного. Ведь и всякая вещь на свете имеет свою переднюю, или прямую, сторону и свою обратную сторону. Разница между ними только в том, что передняя сторона вещей и событий фиксирует их прямую и непосредственную данность; обратная же сторона, ввиду нашего частого

плохого знакомства с ней, м ожет совмещать в себе не только черты этой прямой и непосредственной данности, но также и малоизвестные нам черты любых других областей, часто не только не связанных с передней стороной, но даже прямо ей противоположных. Поэт пишет свои стихи, музыкант и грает на своем инструменте и актер действует на сцене с целью в прямом и непосредственном смысле выразить или исполнить то или другое художественное произведение. Но это далеко не значит что все эти художники и писатели являются таковыми же и во всех сто ронах своей жизни, противоположных исполняемым ими художественным произведениям. Часто тут бывает прямая связь, но нередко эта связь бывает слабой, а иной раз даже и совсем отсутствует. Весь интерес тех материалов, которые мы сейчас хотим предложить, зак лючается как раз в том, что, будучи обратной стороной титанизма, т.е. его противоположностью, они все-таки продолжают быть результатом стихийного человеческого самоутверждения и столь характерного для эпохи Ренессанса индивидуализма.

Само собою разумеется, что излагаемые у нас исторические факты в той или иной мере всегда были в истории. Однако они едва ли были когда-нибудь столь прямо связаны с тем стихийным индивидуализмом, который составляет сущность Ренессанса. В эпоху Ренессанса такова уж была вся атмосфера индивидуализма, что те факты и события, о которых мы сейчас скажем, в глубочайшей степени с нею гармонировали, хотя и были противоположностью как общепринятому тогда гуманизму, так и неоплатонизму. Вот почему все эти пороки и страсти в быту итальянского Ренессанса вошли уже в поговорку и никогда никем не отрицались[11 - 11 Приводимые ниже материалы часто почти в буквальном виде заимствованы нами из трудов Я.Буркгардта (21), Ф.Монье (81), Р.Зайчика (52). Количество подобного рода примеров могло бы быть увеличено до бесконечности, однако уже и в указанных работах их переч исление занимает десятки и сотни страниц.].

Примеры обратной стороны титанизма

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

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

Нередко по политиканским соображениям высшими духовными лицами, кардиналами и епископами, назначаются несовершеннолетние дети. Ипполито д'Эсте, сын герцога Феррарского, уже семи лет - архиепископ, а в 14 лет становится кардиналом. Папа Сикст IV возводит в кардинальское достоинство 12-летнего Джованни, сына неаполитанского короля Фердинанда I. Другой Ипполито д'Эсте, сын герцога Альфонсо I и Лукреции Борджиа, десяти лет был архиепископом Миланским. Джованни Медичи, будущий папа Лев X, стал кардиналом в 1 3 лет. Александр Фарнезе, сын папы Павла III, назначается епископом в 14 лет. Разумеется, такого рода назначения наряду со всем известными безобразными явлениями симфонии, коррупции, аморализма и вообще преступности высшего духовенства сильно способствов али падению авторитета церкви, хотя Италия, конечно, оставалась католической страной. Необходимо также отметить, что все эти кардиналы и папы обычно были вполне образованными и светскими людьми, страстными любителями античности и ее памятников, покровите лями гуманизма, наук и искусств.

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

Когда вместе с войском французского короля Карла VIII в конце XV в. так называемая французская болезнь, раньше вспыхивавшая в Италии эпизодически, начала распространяться в ужасающей степени, жертвами ее пали не только многие светские, но и высокопоставл енные духовные лица.

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

Уже с XIII в. в Италии появились кондотьеры, предводители наемных отрядов, за деньги служившие тем или иным городам. Эти наемные шайки вмешивались в междоусобные раздоры и отличались особо наглой и зверской жестокостью. В середине XIV в. громкой и кровав ой славой пользуется "Великая компания"

немецкого кондотьера Вернера фон Урслингена, написавшего на своем знамени: "Враг бога, правосудия и милосердия", облагавшая крупной данью такие города, как Перуджа, Болонья, Сиена. Еще более знаменит был своим кова рством и корыстолюбием англичанин Джон Гауквуд, окруженный всеобщим страхом и преклонением и захороненный с большим торжеством во флорентийском соборе. Постепенно, как пишут историки, иноземцы все более вытеснялись итальянцами, и теперь мы встречаем здес ь такие имена, как Бианкардо, Кане, Пиччинино, Аттендоло Сфорца. Чаще всего это простые, сильные и безграмотные люди, никого не боящиеся и никого не щадящие. Браччьо Монтоне забавлялся тем, что сбрасывал людей с высоких башен, разбил на наковальне одного монастыря головы 19 монахам, в Ассизи сбросил трех человек с вала, в Сполетто столкнул с моста вестника, доставившего ему плохие известия. "Он был прекрасен как бог, когда гарцевал по улицам Флоренции", говорил один современник.

Многие такие кондотьеры захватывают себе города и становятся родоначальниками итальянских династий. Так, в Милане уже с конца XIII в. воцаряется род Висконти, прославившийся убийствами и всякого рода жестокостями и насилиями. Бернарбо Висконти выстроил о собый дворец, в котором в роскоши жило 500 громадных псов, и, кроме того, несколько сот псов было роздано на содержание жителям Милана, обязанным регулярно представлять отчет в особое собачье ведомство. В случае смерти собаки гражданин, на содержании кот орого она находилась, отправлялся на эшафот. Подати взыскивались в огромном количестве и беспощадно. Этот самый Бернарбо объявил себя в своих владениях папой и конфисковал земли духовных лиц. Таким образом он скопил громадное состояние и выдал замуж семь дочерей, дав каждой в приданое 100 тысяч гульденов. На свадьбе его племянницы присутствовал Петрарка. Наконец, Бернарбо был свергнут своим племянником Джан Галеаццо и заточен в тюрьму. Дети этого Джан Галеаццо - Джованни Мариа и Филиппо Мариа, правившие в начале XV в., также отличались бешеной жестокостью. Когда в мае 1409 г. во время военных действий народ в Милане встретил герцога Джованни Мариа криками: "Мира! Мира!", герцог выпустил наемников, усеявших город трупами. У него были собаки, разрывавшие людей на части.

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

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

В разоренной стране восстания следуют одно за другим; бароны, в том числе и ближайшие родственники королевы, совершенно не подчиняются ей, "а во дворце на

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

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

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

Во время правления сына Эрколе, Альфонсо I, брат герцога, кардинал Ипполито д'Эсте, приказывает выколоть из ревности к женщине глаза своему брату Джулио. Джулио и его брат Ферранте, оба бастарды, устраивают заговор против своих братьев, но замысел их отк рыт, их обоих излавливают, герцог вышибает кнутом глаз Ферранте, а затем после издевательств их заключают в подземную тюрьму дворца, где Ферранте умирает через 34 года, а Джулио освобождают через много лет, при воцарении нового герцога, Альфонсо II. В эт ом государстве шпионаж и вероломное убийство достигают крайнего развития, и в то же время это одно из наиболее благоустроенных и культурных государств Италии, двор которого отличался особой изысканностью и куртуазностью и служил образцом всем европейским дворам. Этого самого кардинала Ипполито д'Эсте Кастильоне в своем трактате об идеальном придворном восхваляет как образец исключительно благовоспитанного, утонченного, остроумного, благородного человека, умевшего всех расположить благородством своего по ведения и своей любезностью.

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

Когда в XVI в. Медичи восстановили свое господство во Флоренции, вся их дальнейшая история ознаменовывается убийствами, заговорами и зверствами. В 1537 г. герцог Алессандро был заколот своим родственником и товарищем по разгулу Лоренцино Медичи, которого через 11 лет убивает в Венеции наемник, подосланный преемником Алессандро, герцогом Козимо I. Говорили, что сам Козимо I в припадке бешенства заколол своего сына Гарциа. Сын Козимо, Пьетро, убил кинжалом жену Элеонору, а его дочь Изабелла была задушена своим мужем Паоло Орсини. Наследник

Козимо I, великий герцог Франческо I, человек очень образованный, прекрасный знаток древних классиков, приказал убить мужа своей любовницы Бьянки Капелло. Бьянка, во что бы то ни стало желая дать герцогу сына, притвори лась беременной, взяла где-то новорожденного ребенка низкого происхождения и выдала его за своего. Мать ребенка и все знавшие об этом должны были поплатиться жизнью. После смерти великой герцогини Иоанны Бьянка, некогда проклятая своим отцом за то, что о на молодой девушкой бежала со служащим банка, становится официальной супругой герцога и великой герцогиней Тосканской, и теперь вся ее родная Венеция гордится этой "истинной и достославной дочерью Республики Св. Марка", а папа Сикст V награждает ее золот ой розой. Когда спустя десять лет великий герцог внезапно умер, а через день умерла и Бьянка, одни говорили, что она будто бы хотела отравить пирогом с мясом кардинала Фердинандо, брата своего мужа, но нечаянно подала этот пирог мужу и съела сама, а друг ие говорили, будто кардинал отравил брата и невестку.

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

На все века прославилось своими преступлениями семейство Борджиа, глава которого, папа Александр VI Борджиа (1492 - 1503), соединял честолюбие, корыстолюбие и развращенность с блестящими дарованиями и энергией. Он торговал должностями, милостями и отпуще нием грехов. Ни один кардинал не был назначен при нем, не заплатив большую сумму. О его разврате и оргиях мы уже говорили. Современники сообщают также, что он сожительствовал со своей дочерью Лукрецией, которая также была любовницей своего брата Цезаря, и что эта Лукреция родила ребенка не то от отца, не то от брата. Кроме того, ее по политическим и династическим расчетам четырежды выдавали замуж.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Гуманисты непрерывно соперничали и боролись друг с другом, их полемика пересыпана невероятными оскорблениями и обвинениями. Так, Поджо обвиняет Филельфо в содомии, называет его рогоносцем и утверждает, что он украл у Леонардо Бруни драгоценности. Лоренцо Валла упрекает Поджо в мошенничестве и прелюбодеянии. Причины их столкновений обычно ничтожны - это взаимные ущемления

тщеславия. В таком же роде развертывается и полемика Бруни, Полициано или Скала. Престарелый Макиавелли отдается любовным интрижкам и сочиняет похабные комедии. О непристойной литературе этого времени мы уже говорили.

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

Наконец, к области обратной стороны титанизма нужно, несомненно, отнести также и учреждение инквизиции. Относительно инквизиции у историков часто слабеет память, и они ее связывают обязательно только со средними веками. На самом же деле преследование ере тиков с самого начала христианства носило весьма мягкий характер и не имело ничего общего с наказанием государственных преступников. В дальнейшем, в связи с ростом количества ересей и отступников, эти преследования усиливались, но наказание для еретиков и в средние века все еще зависело от воли отдельных епископов. Собственно говоря, только в 1233 г. папа Григорий IX посылает в Южную Францию таких комиссаров, которым предоставлялась власть самостоятельно расследовать деятельность тамошних еретиков, кон фисковывать их имущество, а их самих сжигать. В дальнейшем права и деятельность инквизиторов то расширяются, то ослабевают. Официально инквизиция была учреждена в Испании только в 1480 г., а в Италии в виде специального учреждения - в 1542 г. В Германии же вообще никакой инквизиции не было до Реформации, если не считать сожжения ведьм, а со времен Реформации преследование еретиков осуществлялось местными епископами. Таким образом, ославленная на все века инквизиция была детищем исключительно эпохи Ренес санса. Но конечно, это обстоятельство нисколько не может служить оправданием самого ее факта. Секретность расследования дел еретиков, почти полное отсутствие каких-нибудь точно соблюдаемых правил судопроизводства, беспощадное отношение к подсудимым, конф искация имущества подсудимых и их родственников, пытки и жесточайшие наказания вплоть до сожжения на костре, полная неподчиненность не только светским, но даже и церковным правителям, фантастические преувеличения совершенных преступлений, полный произвол с придумыванием и таких преступлений, которые никогда не совершались, крайняя мнительность и придирчивость инквизиторов, их патологическая подозрительность - все это раз навсегда заклеймило инквизиционные суды эпохи Ренессанса, перед которыми церковные кары средневековья производят наивное впечатление. В частности, преследование ведьм и их сожжение на костре до начала XIV в. было случайным и редким явлением, зависевшим к тому же большей частью от светской власти. Только в начале XIV в. папа Иоанн XXII и особенно папа Иннокентий VIII (но это уже в 1484 г.) издали такие буллы, которые узаконивали преследование и сожжение ведьм в виде специальной юридической обязанности церковных руководителей. Подсчитано что за 150 лет (до 1598 г.) в Испании, Италии и Г ермании было сожжено 30 тысяч ведьм. Желающих в краткой форме получить представление о всех ужасах преследования ведьм с описанием разнообразных картин сожительства ведьм с демонами, чертями и самим дьяволом и в то же время с подробной юридической разраб откой преследования этих ведьм мы отсылаем к трактату двух инквизиторов под названием "Молот ведьм", вышедшему в свет в 1487 г.[12 - 12 Между прочим, перевод заглавия трактата не совсем грамотный, потому что по-латыни здесь стоит не genetivus subiectivus но genetivus obiectivus, так что правильный перевод был бы "Молот против ведьм".] (116).

Историческая необходимость и значимость обратной стороны титанизма

Едва ли все это, весь этот безграничный разгул страстей, пороков и преступлений, можно целиком отрывать от стихийного индивидуализма и от прославленного титанизма всего Ренессанса. Либерально-буржуазная Европа слишком привыкла к тому, чтобы лакировать де йствительно красивые, действительно человеческие и часто прекрасные формы возрожденческого индивидуализма. Вся эта красота

Ренессанса была подлинной реальностью, преуменьшать которую могут только либо невежды, либо сознательно реакционные историки. Тем н е менее, повторяем еще раз, этот красивый Ренессанс и его небывало тонкая человечность в искусстве, науке, религии, морали и психологии, весь этот Ренессанс имел и свою обратную сторону, игнорирование которой в настоящее время тоже является либо невежест вом и неосведомленностью в фактах, либо сознательной лакировкой истории, либо результатом теперь уже многовековой и вполне антинаучной либерально-буржуазной методологии, вернее же сказать, либерально-буржуазной легенды о Ренессансе.

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

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

В этом смысле обратная сторона титанизма была, в сущности говоря, все тем же самым титанизмом. Красиво мысливший неоплатонический поэт и философ Ренессанса, бесконечно человечный и бесконечно гуманистический, мало отдавал себе отчет в том, что какой-нибу дь кровавый преступник и бесстыдный насильник вроде Цезаря Борджиа тоже чувствовал за собою право своего поведения, тоже находил в нем свое самодовлеющее наслаждение и тоже был представителем своего рода платонической эстетики, которая отличалась от Плат оновской академии только своим содержанием, но структурно вполне ей соответствовала. А структура эта заключалась в стихийно-индивидуалистической ориентации человека, мечтавшего быть решительно освобожденным от всего объективно значащего и признававшего т олько свои внутренние нужды и потребности. Таким образом, не будем упражняться в морали, подвергая осуждению все приведенные выше ужасы обратной стороны титанизма. Быть тут моралистом очень легко, и этой легкой задачей моралистики автор настоящей работы об эстетике Ренессанса тоже занимается достаточно. Гораздо труднее понять историческую значимость и историческую необходимость этого возрожденческого титанизма как во всех его положительных, так и во всех его отрицательных проявлениях. Мы твердо убеждены в том, что обратная сторона возрожденческого титанизма была в такой же мере исторически обусловлена, как и его прямая, и положительная, сторона. Но если мы сейчас не сумели формулировать эту историческую необходимость, то это вовсе не значит, что такой необходимости не было. Это значит только то, что у нас не хватило для этого научных возможностей и что они должны быть у других исследователей, научно более вооруженных, чем мы.

Наконец, мы бы отметили также и то, что вслед за исторической необходимостью этой обратной стороны возрожденческого титанизма следует также и эстетическая природа обратной стороны титанизма. Нам не хотелось бы в данном месте

рассматривать эту интересную проблему исторического процесса как эстетической данности. Желающие получить об этом некоторое представление могут прочитать работу А.В.Гулыги, который настаивает на том, что именно с марксистско-ленинской точки зрения необходимо точное фиксирование эсте тики исторического процесса. Он пишет: "Эстетические категории отражают историческую реальность, поэтому умение мыслить в категориях эстетики столь же необходимо историку, как и умение мыслить в категориях диалектики" (39, 7). Поэтому не случайно А.В.Гул ыга приводит слова Гегеля: "Об истории нельзя рассуждать серьезно, не обладая эстетическим чувством" (там же, 43). Следовательно, эстетическое понимание таких исторических категорий, как возрожденческий титанизм или обратная сторона возрожденческого тита низма, имеет самое близкое отношение именно к истории эстетики.

Глава пятая. ИДЕАЛИЗМ И МАТЕРИАЛИЗМ

Вполне оценить всякую философскую и, следовательно, эстетическую теорию можно только при помощи двух полярных противоположностей, а именно идеализма и материализма, поскольку все конкретные системы мысли занимают то или иное положение в сравнении с этими двумя категориями и в этом смысле находятся в постоянной взаимной борьбе. Но и идеализм и материализм, и их взаимная борьба должны определяться нами не только абстрактно, т.е. не только понятийно, но обязательно также и исторически, поскольку и идеализм и материализм реально предстают перед нами только в своем историческом функционировании. Исторически же они предстают перед нами в неимоверной путанице, так что в истории существует бесконечно разнообразная дозировка этих двух предельных и полярных прот ивоположностей мысли. Но фактическое смешение этих систем не только не уничтожает необходимости их признания; признание этой исконной философской противоположности впервые как раз только и дает возможность разобраться в бесконечных исторических типах их смешения.

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

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

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

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

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

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

Вся эстетическая типология Ренессанса заключается в последовательном выступлении отдельных гуманистически-неоплатонических категорий на первый план совпадение противоположностей, космический ум, космическая душа, космос как одушевленное тело и, наконец, человек со своим героическим энтузиазмом на путях овладения окружающей его жизнью и миром, - а также в светско-индивидуалистической интерпретации или даже прямой критике всех этих неоплатонических категорий. Поэтому эстетику Ренессанса мы берем со всеми ее положительными и отрицательными достижениями, как и сам Ренессанс выступает у нас в качестве единства всех своих противоположностей, включая, например, такие явления, как титанизм индивидуалистически самоутвержденного человека со всей его обратной сто роной, тоже стихийной, тоже земной и тоже индивидуалистической. Как переходному времени, Ренессансу не удалось окончательно преодолеть весь этот антично-средневековый неоплатонизм при помощи своей гуманистической направленности, и преодоление это было за вещано Ренессансом последующим векам европейской культуры.

ПРОТОРЕНЕССАНС XIII а.

Глава первая. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ

Вступительный очерк

В последние десятилетия, и, чем дальше, тем больше, в науке подвергаются коренному пересмотру и глубокой переоценке такие античные системы философии, как платонизм, аристотелизм и неоплатонизм. В связи с этим пересматриваются и соответствующие системы ср едневековой философии. В частности, если раньше так просто и бойко говорилось о "расцвете средневековой схоластики" с опорой обязательно на философию Аристотеля, то сейчас высказываются об этом с большой осторожностью и с массой всякого рода ограничений и исключений. Если еще можно говорить о расцвете западной философии в XIII в., то подвергаются большому сомнению и уже давно стали спорными такие термины, как "средневековье" или

"схоластика". Сейчас нужно считать сильно устаревшей характеристику Альберт а Великого, Фомы Аквинского, Бонавентуры или Иоанна Дунса Скота как философов исключительно аристотелистского типа. Теперешние исследователи этой ведущей философии XIII в. усматривают в ней неоплатонизм не меньше, чем аристотелизм.

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

Но самое главное, что независимо от теизма Фома, Бонавентура и другие в сильнейшей степени используют и неоплатонизм, и основанные на нем и столь популярные в Византии Ареопагитики. На каждом шагу подчеркивается наличие сверхразумных элементов в философс кой системе на манер неоплатоников, выдвигается на первый план мышление как в его космическом плане, так и в плане чисто человеческой деятельности, детально проводится диалектическая иерархия от низшей материи через природу, человека и высшие существа к абсолютному космическому и надкосмическому разуму, тщательно усваивается античная теория пластического мышления, и аристотелевский принцип индивидуальности трактуется как последовательный теизм, соответствующе представленный в человеческом субъекте в вид е почти осязательно данных умозрительных конструкций.

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

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

логически и онтологически может пониматься только как диалектическое единство материальной и смысловой областей.

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

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

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

Перечислим сейчас главнейшие имена, которые с указанной точки зрения могут быть отнесены к эстетике проторенессанса, а в дальнейшем из этого огромного материала приведем только некоторые эстетические суждения, наиболее простые и ясные и наиболее понятные . Эти имена следующие: Александр Галесский (ум. в 1245 г.), Вильгельм Овернский (ум. в 1264 г.), Винцент из Бовэ (ум. в 1264 г.), Альберт Великий (1193 - 1280), Фома Аквинский (1225 - 1274), Ульрих Страсбургский (ум. в 1277 г.), Бонавентура (1221 - 1271) , Генрих Гентский (1217 - 1293), Роджер Бэкон (1214 - 1294), Раймонд Луллий (1235 - 1315), Иоанн Дунс Скот (1264/74 - 1308). Относительно хронологической длительности всей этой школы необходимо сказать, что деятельность главнейших ее представителей заним ает, вообще говоря, середину и вторую половину XIII в., и занимает всего какие-нибудь пятьдесят лет, если не считать Альберта Великого, родившегося еще в конце XII в., и Дунса Скота, умершего в начале XIV в. Вся эта эстетика проторенессанса, как мы увиди м ниже, хронологически в искусстве довольно точно совпадает с тем, что можно назвать ранней итальянской готикой. Таким образом, всю эту эстетику, расцветавшую во второй половине XIII в., можно назвать также раннеготической эстетикой, по крайней мере в фи лософско-теоретическом смысле[13 - 13 В дальнеишем будут использованы тексты, переведенные в издании "История эстетики" Памятники мировой эстегической мысли", т. 1 "Античность. Средние века. Возрождение". М., 1962 (58) К Фоме относятся здесь с. 289 291. Поскольку все эти тексты могли бы ть приведены в антологии только в сыром виде, мы должны будем подвергнуть их той или иной интерпретации, а также дополнить их другими текстами данных философов, могучими быть полезными для историко-философского рассмотрении. Сокращенные названия сочинени й Фомы читатель может расшифровать с помощью книги: "Sancti Thomae Aquinatis operum omnium indices et con-cordantiae". Stuttgart, 1974.].

Фома Аквинский

Чаще всего приводится текст Фомы Аквинского о том, что красота состоит из цельности (integritas), пропорции, или созвучия (consonantia), и ясности (claritas), под которой понималось идеальное излучение самой идеи, или формы.

Уже этот один текст дает мног о интересного для эстетики проторенессанса. Чтобы усвоить его на фоне всей философии Фомы, необходимо сказать, что эти три категории, несомненно, свидетельствуют о диалектическом образе мышления его автора.

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

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

Если под ясностью понимать ту или иную качественность, а под пропорцией и согласованием понимать структуру этого качества, то интегральная цельность, несомненно, явится объединением того или другого, где структура и ее качественное наполнение даны как ед иное, или, вернее, единораздельное, цельное. Заметно, далее, внимание философа именно к эстетической стороне красоты в отличие от ее нерасчлененного и глобального восприятия. Наконец, в этом тексте Фомы чувствуется и тенденция к материально-пластической трактовке феномена красоты. Все эти эстетические моменты в дальнейшем получат у него свое развитие. К этому нужно прибавить и понимание совершенства как того, "что не имеет никакого недостатка соответственно мере его совершенства". Однако о совершенстве дальше.

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

Познавательным характером эстетического восприятия Фома объясняет и то, что красоту в собственном смысле слова мы относим лишь к области зримого и слышимого "и не называем прекрасными вкусы или запахи" (S. th., 1a, 2ae, q. 27 a. 1 ad 3). "По своей природ е прекрасное, - говорит Фома, - соотносится с познанием, радуя нас одним своим видом; отсюда следует, что среди чувств имеют особенное отношение к красоте те, в которых больше проявляется познавательная способность. Таковы зрение и слух, предназначенные для того, чтобы служить разуму; так, мы говорим о прекрасном цвете, о прекрасном голосе" (S. th., 1a, 2ae, q. 27 a. 1 ad

3). Поскольку же зрение благороднее слуха (In Iam Epist ad Corinth, c. XII, lect. 3, v. 15 - 16), то Фома прямо говорит вслед за Арис тотелем, что "прекрасным называется то, что приятно для зрения" (1a, q. 5 a. 4 ad 1). Исключительность зрения, далее, в том, что оно, воспринимая красоту, дает пробудиться любви к ней как в вещественном, так и в интеллектуальном смысле. "Телесное зрение есть начало чувственной любви, и подобным же образом созерцание духовной красоты есть начало духовной любви" (1a, 2ae, q. XXVII a. 1 c.).

В этом смысле Фома говорит также о красоте человеческого тела, в котором все организовано согласно закону о пропорциях, и о духовной красоте, где "поведение человека, или его действие, хорошо соразмерено с духовной ясностью разума". Таким образом, к само й сущности красоты относится ее пластическая соразмерность как результат ясности разума.

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

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

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

Однако нельзя думать, что из четырех аристотелевских причин Фома пользуется только принципом формы. Форма в эстетической области, как и вообще в познавательной, является действительно ведущей. Но, отождествляя свою форму с греческой платонической idea, Ф ома понимает эту идею вещи и как прообраз вещи, и как исходное начало ее познания, причем не обязательно, чтобы идея была отделена от вещи. Она может быть вполне имманентна ей. Идея дома в уме архитектора существует отдельно от самого дома. Но когда мы г оворим: "человек рождает человека" или "огонь рождает огонь", то идея вещи и сама вещь есть одно и то же, равно как одно и то же есть идея вещи и причина вещи. И, по Фоме,

вообще форма вещи есть то же, что ее материя, ее цель и ее причина. В своем общем учении о творении мира Фома утверждает, что мир не является эманацией бога, поскольку бог лишен материи. Но так как, кроме бога, ничего не существует, - бог творит вещи сразу, вместе с их формой и материей. Таким образом, всякая вещь, по Фоме, и материал ьна и формальна, будучи в то же время и действующей и целевой. Вот почему всякая вещь, сказали бы мы, является своего рода мифом, поскольку она и причина себя самой, и цель для себя самой, причем действующий и целевой принципы осуществлены в ней материал ьно и организованы формально.

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

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

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

Прежде всего, согласно Ф.Ковачу, представления Фомы о специфике прекрасного вовсе не складываются у него в какую-то особую и специальную дисциплину вроде логики или этики. Не нужно забывать того, что формулировка эстетики как специальной науки относится только к XVIII в. И тем не менее, если можно писать об эстетике Платона или Аристотеля или об эстетике Августина или Ансельма, неоплатонизма и Ареопагитик, точно так же и у Фомы можно найти, в сущности

говоря, огромный материал на эстетические темы, хотя материал этот и разбросан, а иной раз даже не вполне ясно объединяется с другими, уже вполне теологическими взглядами Фомы. Ковач совершенно прав, поскольку теорию красоты или даже само понятие красоты можно, скорее, только дедуцировать из общефилософск ой системы Фомы. И для нас это обстоятельство очень важно, поскольку речь идет о столь раннем периоде новой философии, как XIII в. Да и сам Ковач, отрицая у Фомы всякие элементы систематической эстетики, тем не менее написал об эстетике Фомы целый большо й том.

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

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

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

Quae - Integritas sive perfectio - Ens } Pulchrum

Visa - Claritas - Verum } Pulchrum

Placent - Proportio sive consonantia - Bonum } Pulchrum

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

а) Совершенным Фома называет то, "в чем нет никакого недостатка сообразно мере его совершенства" ("cuinihil deestsecundum modus suae perfectionis - S. th., I 4, 1 c). Иногда он отождествляет совершенство вещи с ее благом (S. th., I 5, 1). "Согласно учени ю Фомы, - пишет Ковач, - с одной стороны, там, где имеется цельность или совершенство, исполняется и имеется в наличии существенное требование и условие красоты; с другой стороны, цельность или совершенство можно брать в разнообразнейшем смысле, и потому его можно находить в самых различных

отдельных вещах, равно как в группах вещей. Это теория, позволяющая угадывать метафизическое измерение томистского учения о прекрасном" (159, 112).

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

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

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

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

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

О трансцендентности красоты, по мнению Ковача, говорят многие тексты Фомы. "Бог, который есть сверхсущее прекрасное, называется красотой потому, что дает красоту всем сотворенным сущим" (De div. nom., 4, 5, 339). "Красота есть причастность первой причине , которая делает все прекрасным" (De div nom., 4, 5, 337). Всякий рассматривающий порядок мира "обнаруживает, что все вещи расположены сообразно различным степеням красоты и благородства" (In Symb. Ap. art. 1 n. 878). Трансцендентность красоты Ковач дока зывает, между прочим, следующим рассуждением: "Бог любит, по Фоме, все свои творения: "он есть причина всего

благодаря своей прекрасной и благой любви, которою он все любит" (De div nom., 4, 10, 437). Но Фома учит также, что только прекрасное и благое мо жет быть собственно предметом любви: "ибо ничто не любимо иначе, как в меру своего обладания красотой и благом; красота и благо... есть собственный объект любви" (De div. nom., 4, 9, 425). Следовательно, по Фоме, все сотворенное есть прекрасное и благое. Он учит также, что "бог также прекрасен [и благ]. Но бог и сотворенное им составляют совокупность действительности, т.е. сущего. Следовательно, Фома учит, что сущее как таковое обладает красотой и благом. Но то, что можно высказать о сущем как таковом, есть трансценденталия. Отсюда следует окончательным и формальным образом, что, согласно Фоме, красота (равно как и благо) есть трансценденталия" (159, 193).

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

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

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

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

Ульрих Страсбургский

Фома был учеником Альберта Великого, от которого к нему перешло учение о величайшем значении разума, и притом в вопросах веры и откровения, а также учение о разумной структуре самодовлеющей красоты. Другой ученик Альберта Великого, Ульрих Страсбургский, во многом разъясняет и углубляет эстетику Фомы, почему и нет нужды излагать подробно эстетику Ульриха (см. 58, 293 - 306).

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

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

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

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

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

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

Наконец, Ульриху принадлежит очень важное структурно-эстетическое рассуждение, применяемое им на первых порах, как это вполне естественно для XIII в., к божеству, но, с его же собственной точки зрения, в порядке подражания

"божественной красоте" применим ое и ко всякой сотворенной красоте. Заметим, что в дальнейшей истории эстетики эпохи Возрождения, а также и последующих эпох это рассуждение Ульриха уже не будет преследовать одни религиозные цели, а будет применяться только к человеческому субъекту, эст етически настроенному. Именно принцип красоты и оформленное благодаря этому принципу, т.е. подражающее и подражаемое, являются в боге одним и тем же, поскольку бог неделим. Так же неразличимы действие и результат действия, желаемое и желающее, нераздельн ость света вопреки освещаемым вещам и единство всех вещей в свете, становление и ставшее, потенциальное и актуальное, частичное и целое, расстояние между отдельными моментами и его отсутствие, разделение по времени и отсутствие этого разделения, прекрасн ое от другого и прекрасное от себя самого, меньше и больше прекрасное, первообраз и его отражение, добротность (bonitas) частей и добротного целого. Все эти противоположности, по мысли Ульриха, отсутствуют в божестве ввиду его абсолютной единичности. И ч еловек имеет возможность приближаться к этой единичности.

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

Бонавентура

Эстетика Бонавентуры (прочно установившееся в науке прозвище Джованни Фиданцы) продолжает и углубляет эстетику Фомы и Ульриха в двух направлениях (см. 58, 283 - 288). Прежде всего он дает еще более насыщенную концепцию формы, которая, хотя раньше не имел а ничего общего с новоевропейским понятием формы, под пером Бонавентуры приобрела глубочайше продуманный и оригинальный вид. Кроме того, будучи представителем эстетики проторенессанса (а последняя есть эстетика ранней итальянской готики), Бонавентура как раз больше всех выражает этот полет ввысь, когда даже каменные главы соборов получают невесомость. Готический взлет навсегда остался не только специфическим, но и неповторимым художественным стилем.

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

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

Еще более дерзкой мыслью является учение Бонавентуры относительно обязательного отделения формы от содержания. Одно дело - красота изображаемого предмета, как, например, прекрасен святитель Николай, в каком бы виде он ни изображался, - и

тут нет никакой эстетики. Однако совсем другое дело - красота самого изображении, что прямо относится к искусству и к эстетике; чисто художественная сущность данного изображения не имеет ничего общего с красотой изображаемого предмета. Можно, например, прекрасно изобраз ить дьявола, который сам по себе вовсе не является красотой, а только сплошной гнусностью. В этом случае не содержание изображаемого есть чистейшая гнусность, а художественная форма изображения этой гнусности - прекрасна.

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

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

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

Согласно учению Бонавентуры, бог созерцается вначале только per vestigium т.е. по тем следам, которые оставляет премудрость и благо бога в чувственных вещах. Однако человеческий дух тут же испытывает неодолимую потребность рассматривать все эти следы как нечто взятое вместе и как нечто целое, но уже без материи. В этом случае vestigium является как бы некоторым "окном", через которое созерцается красота мироздания. Это ощущение уже не per vestigium, но in vestigio. Тем не менее человеческий дух, воодуше вленный дальнейшими обобщениями, рассматривает бытие тоже сначала per imaginem, т.е. при помощи своего умственного представления, а потом in imagine, когда умственное представление остается уже позади, а видится только то объективное, что созерцалось в э том умственном представлении. Но ум и умственные предметы еще отнюдь не являются последними и высшими определениями божественного бытия. Восходя выше всего умственного, человеческий дух начинает видеть то, что существует уже supra se - выше человека и ег о ума.

Здесь гаснут все различия и противоположности бытия, все его отдельные качества и действия, и в человеке возникают тот восторг и то наитие, которые уже

несоизмеримы ни с чем раздельным и выше даже самого высокого человеческого ума. Здесь тоже существуют разные ступени сверхумного восхождения.

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

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

Во-первых, историк эстетики (как и вообще всякий историк) должен прежде всего понять и элементарно просто разобраться в том, что Бонавентура называет экстазом или наитием. Обыкновенно это трактуется как очевиднейший признак средневекового невежества и мр акобесия. Такая субъективно-вкусовая оценка данного историко-философского явления свидетельствует только о нетерпимости историка и о его привычке наклеивать априорные ярлыки на предметы, которые ему не известны и в которых нужно прежде всего разобраться при помощи тщательного анализа. Когда скрипач, или пианист, или актер, исполняющие сложное художественное произведение, очень долго изучают его во всех мелочах и много раз воспроизводят для запоминания наизусть, то часто бывает так, что, выйдя на сцену, такой художник-исполнитель настолько увлекается своим исполнением, что уже вполне забывает и ту публику, перед которой он выступает, и то кропотливое изучение всех мелочей художественного произведения, на которые у него ушло столько времени, и, наконец, забывает даже самого себя, т.е. в буквальном смысле слова "выходит из себя". А ведь это почти обычное явление на наших концертах или в наших театрах, где художественное исполнение стоит на достаточной высоте. И никто не скажет, что это - тьма, невежество или мракобесие. Наоборот, все будут только восхищаться такого рода исполнением. Что же удивительного, если Бонавентура проповедует на высшей ступени философского и эстетического сознания этот "выход из себя", а экстаз в буквальном смысле слова и есть "в ыход из себя", выход за пределы всяких умственных анализов, да и ума вообще, человеческого субъекта вообще? Можно только, блюдя интересы атеизма, утверждать, что самый-то предмет, в отношении которого проповедуется у Бонавентуры экстаз, фиктивен, а потом у и самый экстаз фиктивен. Однако это есть уже оценка XIII в. с точки зрения XX в., а не объективное изложение исторических фактов, как они существовали в свое время. Да и в бытовой жизни горячие и вспыльчивые люди очень часто в буквальном смысле слова з абывают себя, лишь бы только сказать или сделать то, что им хочется. Так мы часто и говорим: "Он вышел из себя", "Он забыл обо всем", "Он уже сам перестал понимать, что он делает" и т.д. и т.п. Никто в этих случаях не говорит о мракобесии, а самое больше е - только о сильной нервной возбужденности. Поэтому, чтобы понять учение Бонавентуры об экстазе, нужно быть только объективным историком и немножко психологом, и все дело разъяснится само собою. А уже потом не будет поздно произвести для такой эстетики ту или иную оценку и наклеить на нее тот или иной ярлык. Конечно, это относится не только к Бонавентуре, но и ко всем тем многочисленным мыслителям, которые в свое время тоже проповедовали этот "выход из себя".

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

Можно ли сказать, что тут не было ничего нового? Это сказать никак нельзя. Конечно, картины духовной истерии подобного типа были всегда и везде. Но у Бонавентуры мы находим меньше всего непосредственное описание самой картины

этого экстатического восхожд ения. Ведь у него, как мы видели, скорее рефлексия над экстазом, теория экстаза, систематически построенная и терминологически закрепленная философия экстаза, а это уже означало некоторого рода выход за пределы экстатической эстетики, рассматривание и из учение ее как бы со стороны. Несомненно, в историческом смысле эстетика Бонавентуры была уже огромным шагом вперед и своего рода передовой эстетикой в сравнении с наивной непосредственностью протекших до Бонавентуры столетий на Западе. Поэтому и здесь кв алификация теории Бонавентуры как мракобесия есть подлинное искажение исторической действительности и непонимание того, что было в ней в свое время отсталым и что - передовым (см. 161. 173, 171 185. 167, 195 - 215).

Другие мыслители

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

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

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

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

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

Но гораздо большее значение имеет та теория Луллия, которая как раз излагается меньше всего, а если излагается, то почти всегда в виде курьеза. Теория эта заключается в необычайно высокой оценке человеческого разума. В том, что разум, с точки зрения Лулл ия, призван защищать истины веры, нет ничего удивительного, поскольку подобного рода теория принадлежит всем философам анализируемой нами школы XIII в. Тут важно совсем другое. Человеческий разум для Луллия настолько велик и всеохватывающ, что не только может защищать истины веры, которые даны ему откровением, но и в состоянии сам, без всякой веры и без всякого откровения, так сконструировать свое знание в бытии, что оно по своему содержанию вполне будет равняться истинам веры и откровения. Здесь мы с б ольшим удивлением должны отметить огромное философское дерзание в тот век, когда повсюду еще крепчайшим образом держалась вера, а всякая высшая истина только и трактовалась как данная сверхразумным откровением. Конечно, человеческий разум формально еще н е нашел здесь своей полной самостоятельности, и человеческий субъект все еще ориентируется на недостижимое высшее бытие. По существу, однако, человеческий субъект у Луллия уже выходит за пределы откровения или во всяком случае приравнивается к нему по св оему могуществу. Всякий спросит: для чего же необходимы тогда Луллию какая-нибудь вера или какое-нибудь откровение, если человеческий субъект и без того бесконечно силен? Да, здесь несомненный прогресс

в абсолютизации человеческого субъекта и очень смела я попытка снизить абсолютность веры и надсубъективность откровения.

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

Дунс Скот является горячим защитником принципа индивидуальности. Однако он защищает индивидуальность не так грубо, как это выходило у номиналистов. С точки зрения Дунса Скота, несмотря ни на какую индивидуальность, общее обязательно существует, и существ ует не только в мысли, но и в бытии. Равным образом индивидуальность не есть просто вещественность или материальность. Ведь и универсалии и материя, взятые сами по себе, являются только потенциальным бытием, в то время как индивидуальность есть не просто потенциальное, но уже актуальное бытие. В чем же в таком случае заключается актуальность индивидуальности? Она заключается в том, что всякая индивидуальность отлична от всякой другой индивидуальности. Она есть та последняя спецификация универсального, к оторую уже нельзя уточнять дальше и которая в подлинном смысле неделима. Дунс Скот употребляет здесь очень интересный термин "этость" (haecceitas), произведенный от слова "это". Действительно, формулировать принцип индивидуации, пожалуй, и нельзя проще и понятнее, чем это делает Дунс Скот. Для Дунса Скота самым ясным и определенным для знания является именно такая "этость" бытия. Все же остальное для него гораздо менее определенно и менее понятно.

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

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

Таким образом, в том же XIII в. уже исследовались разные детали эстетического

восприятия с явной опорой на физические и вообще эмпирические наблюдения.

Философская основа

Если мы теперь попробуем поставить вопрос о том, какая философская основа лежит под всей этой разносторонней и многогранной эстетикой проторенессанса, или эстетикой XIII в., то этой основой менее всего придется считать католическое, догматическое богосло вие и еще менее того систему Аристотеля. Это не значит, что в эстетике проторенессанса не было ни того, ни другого. Наоборот, рассмотренные нами эстетические теории все созданы церковными богословами и все широко пользуются Аристотелем. Но и церковное бо гословие в католицизме уже просуществовало к этому времени больше тысячи лет; а что касается Аристотеля, то он уже в античности интерпретировался самыми разнообразными способами, а за пределами античности доходил порой до полной неузнаваемости. Кроме тог о, рассмотренная нами эстетика проторенессанса была слишком многогранной, чтобы свести ее характеристику просто на католицизм и просто на Аристотеля. В чем же нужно находить философскую основу эстетики проторенессанса, достаточно обеспечивающую разнообра зие проблем и методов ее решения?

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

Совместив в себе Платона и Аристотеля, античный неоплатонизм (III - VI вв.) создал наиболее систематическую и максимально заостренную философскую систему, которая уже оказалась не какой-нибудь одной школой, ведущей борьбу с другими школами, но совмещение м всего передового и оригинального, что вообще было создано античностью в области мысли. Здесь ставился вопрос не о борьбе отдельных античных школ между собою, но о борьбе всей античной философии с новым и еще небывалым в античности ее врагом, а именно с монотеизмом. И поскольку передовым в те времена оказывался монотеизм, политеистическая система неоплатонизма, как она ни была синтетична и детально разработана, все равно оказалась лишь бессильной реставрацией прошлого, поскольку это прошлое уже навсегд а отошло в глубь истории. Поэтому делается понятным, что неоплатонизм был тут же использован монотеистической философией; с V в. становятся известны так называемые Ареопагитики, которые были не чем иным, как монотеистическим вариантом неоплатонизма, и в частности вариантом христианским. Ареопагитики легли в основу всей византийской философии, а в значительной мере и западного средневековья. Поэтому когда на исходе средневековья возникла насущная потребность дать максимально глубокую и синтетически макси мально заостренную философию, то не оставалось делать ничего другого, как восстановить ареопагитский неоплатонизм во всей его полноте и заставить его служить уходящему средневековью, подобно тому как и в самой античности неоплатонизм тоже возник в виде м аксимально синтетической философской системы на исходе античности. Следовательно, не будем удивляться тому обстоятельству, что знаменитый "расцвет средневековой схоластики" XIII в. оказался не чем иным, как опять-таки все тем же неоплатонизмом, конечно, с необходимой для христианства его ареопагитской обработкой.

Но это еще не все. В настоящее время представляется вполне понятным и то, что неоплатонизм в западной философии XIII в. появился вместе со своим

аристотелевская осложнением. Как в античные времена Аристотель из платоновского универсализма делал все вывод ы для индивидуальных вещей и существ, так и в XIII в. понадобилось аристотелевское уяснение всех деталей индивидуального бытия и всей дистинктивно-дескриптивной картины существования единичностей на фоне все еще платоновски понимаемых возвышенных и торже ственных христианских универсалий.

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

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

Наконец, неверное представление о форме и материи как о чисто абстрактных принципах мысли, далеких от конкретного человеческого переживания, делало невозможным понимание пластически материальной направленности всей этой философии и ее непрестанного стрем ления формулировать человеческую личность в ее специфике. Поэтому до последних десятилетий и не могли понять, что это, собственно говоря, уже не само средневековье, но уже Ренессанс или по крайней мере проторенессанс, пусть твердыня средневековой догмы п окамест оставалась принципиально абсолютной (для чего и понадобился здесь неоплатонизм). Все же пластически материальная индивидуалистическая и рационалистическая тенценция уже вещала здесь о наступлении небывало новой эпохи. И потом мы увидим, как быстр о эта новаторская тенденция философии XIII в. стала расти, развиваться, разрушать средневековые принципы и переводить чисто религиозную эстетику на пути светского развития человеческой личности. Если предметы богословия становились рационально обоснованн ыми, да еще вызывающими у человека чувство самодовлеющего удовольствия, то это был уже конец средневековья. Это было начало Ренессанса. Кто первый в Европе сказал, что в интеллекте нет ничего такого, чего раньше не было бы в чувственном ощущении? Фома Ак винский. Кто первый в Европе сказал, что человеческий интеллект не содержит в себе никаких априорных форм? Фома Аквинский. Кто первый в Европе сказал, что религиозные предметы создают в человеке специфическое и самодовлеющее чувство наслаждения? Фома Акв инский. Кто впервые в ясной форме сказал, что материя не есть ничто, но что она есть необходимое внешнее выражение самой же формы? Очень многие из изложенных нами авторов, и яснее всего - Дунс Скот. Кто первый в Европе сказал, что человеческий разум не т олько не ниже веры, но и без всякой веры может создавать вероучительные истины и даже дедуцировать факты самой священной истории? Раймунд Луллий. После всего этого только невежественные люди могут говорить о реакционности "схоластов" XIII в.

В заключение этого раздела мы хотели бы указать на два-три исследования, подтверждающие ареопагитско-неоплатонический характер изложенной у нас философской школы XIII в. Еще в первой половине нашего века крупнейший знаток средневековой философии К.Боймке р прямо утверждал, что учение Фомы есть глубочайший синтез аристотелизма и неоплатонизма (см. 123). В 1919 г французский ученый Ж.Дюрантель (см. 138) доказал полную зависимость Фомы от Ареопагитик даже путем подсчета всех текстов из Фомы, которые свидете льствуют об этом. Ж.Дюрантель подсчитал, что общее количество цитат из Ареопагитик у Фомы - 1702, из них более ясных цитат - 446. Некоторые тексты из Ареопагитик повторяются у Фомы весьма часто, иные до 50 раз и больше. 12 раз Ареопагитики имеются в виду без специального указания на их автора. 11 раз приводятся комментарии Максима Исповедника на Ареопагитики и 4 раза комментарий Гуго де Сен-Виктора. При этом

интенсивность использования Ареопагитик, по Ж.Дюрантелю, весьма неравномерна. Так, из гл. IV т рактата "О божественных именах" Фома приводит 563 цитаты, из гл. VI - только 3, а из гл. III - лишь 7. Конечно, специально приводятся тексты также о красоте (см. 138, 60 - 61; 155 - 157; 159). После исследования Ж.Дюрантеля никаких сомнений в ареопагитск их стремлениях Фомы не может и возникнуть.

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

Особенно необходимо обратить внимание на эту последнюю работу, которая является не только самой обстоятельной и подробной, но в которой отдельно излагаются учения о бытии Платона, Прокла, Ареопагитик и уже после этого анализируется учение о бытии у Фомы (см. 160, 1 - 200; 201 - 284; 285 - 350; 351 - 469). Правда, эта работа посвящена не специально эстетике Фомы, но его онтологии. Зато последняя яснейшим образом представлена здесь как ареопагитско-неоплатоническая, откуда нетрудно сделать выводы и для эс тетики. К.Кремер особенное внимание обращает на понятие "ipsum esse" у Фомы, которое очевиднейшим образом является переводом платонического ayto einai (Plot., V 3, 13, 24 - 34) или aytoon (Procl. In Tim., I 230, 31 - 231, 19, ср. III 207, 2 - 22), что по -русски можно было бы передать "само бытие" или "бытие-в-себе". И в Ареопагитиках, и у Фомы (см. 160, 355; 302; 380; 442; 444; 450; 472) это не только "прообраз существования", но и прообраз всех форм, "существующее само через себя", то же и у Плотина (с м. там же, 87; 91; 155; 202) и у Фомы (см. там же, 83; 87; 357; 370; 372 - 378; 396 - 398; 404; 417; 433; 436; 438; 442; 444; 448); последний наивысший акт - у Фомы (см. там же, 433; 444) живой дух - опять-таки и у Плотина (см. там же, 199; 203) и у Фомы (см. там же, 99; 403 - 407). Это у Фомы - и вообще "отдельное" от существующего (см. там же, 185; 192; 312; 337; 460; 465) и вообще - бог (см. там же, 82; 91; 117; 166; 185; 193; 309; 357; 377; 405 - 406; 408; 448; 451; 462). Таким образом, учение Фомы о бытии содержит в себе едва ли не все неоплатонические черты этого понятия, почти доходящие до неоплатонического сверхсущего. После исследования К.Кремера сомневаться в этом уже невозможно. Все это можно подтвердить также многими другими современными ис следованиями философии и эстетики Фомы.

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

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

В книге Ф.Ковача проблема красоты у Фомы справедливо связывается с проблемой любви, вызываемой красотой, равно как и благом (см. 159). Вызывает любовь благо (S.th., I - II 27, th), равно как и любовь (там же, 3а), что объединяется Фомой в тезисе: "Необхо димо сказать, что прекрасное тождественно с благом, отличаясь только по понятию [а не по субстанции]" (S. th., I - II 27 ad 3). "Это все лишь еще раз подтверждает, - пишет Ковач, правильность нашей предыдущей интерпретации pulchritudo ["красоты"] как с оставленной материально из bonitas ["благости"] и формально (через claritas ["ясность"]) из veritas ["истина"]. С другой стороны, это свидетельствует, что учение Фомы, согласно которому объект amor ["любовь"] есть в то же время commune obiectum appetiitu s ["предмет общий с предметом влечения"], т.е. bonum rei ["благо вещи"], никоим образом не противоречит ареопагитско-платоническому тезису, что "предмет желания и любви есть прекрасное и благое" (De div. nom., 4, 9, 400), который служит исходной точкой.. . для его [Фомы] теории любви" (развитой, в частности, в комментариях к Дионисию) (см. 159, 259).

Общий итог эстетики протоpенессанса в целом

Основная тенденция - это, как мы сказали, неоплатонизм с его аристотелевской

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

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

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

Наконец, подробное изучение указанных авторов свидетельствует о непреложном наличии у них нескольких совершенно различных ощущений эстетического предмета. С одной стороны, при чтении всех этих схоластических Сумм предельно ясно ощущается непоколебимая и еще никакой другой посторонней силой не тронутая 4) твердыня средневекового католицизма и его теологии. Чувствуется прямо какая-то глобальность, как будто бы никем и ничем не расчлененная, она же земная и она же небесная, устойчивость, неподвижность и ра з навсегда организованная абсолютность. С другой стороны, однако, во всех этих учениях о форме как о красоте и о красоте как о форме всегда чувствуется какая-то интенсивная и, можно сказать, 5) интимная человечность, внутренняя понятность, или, говоря во обще, субъективная иммаиентность изображаемого изображающему, а также изображающего тому, кто воспринимает это изображение. Не забудем, что тут перед нами не та космическая, холодная, внеличностная и внеисторическая античность с ее постоянной опорой в пр ироде на вечно правильное движение небесного свода и на весь этот астрономический идеал человеческой души, которая всегда трактовалась в античности как то, что должно отождествляться с этим внебиографическим и постоянно возвращающимся к самому себе, раз и навсегда данным движением небесных сфер. Ведь здесь перед нами не античный политеизм, где сами боги были не больше чем натурфилософским обобщением, но монотеизм с его всегда тревожным чувством личности, с неповторимостью всего индивидуального, с его до ходящим почти до "нервозности" ощущением единого и надприродного абсолюта. Под этими, иной раз как будто слишком рациональными учениями о форме и материи внимательный читатель всегда ощущает биение верующих сердец и страстно переживаемый драматизм протек ания времени. Во всяком случае то, что уже буквально выражено у этих с виду сухих схоластов, - это 6) самодовлеющее любование на формы, т.е. на пропорциональные структурно-числовые образы тех высоких предметов, перед которыми, казалось, нужно было бы сми ренно преклоняться, а не рассматривать их во всех их деталях с чувством самодовлеющего наслаждения.

С виду, можно сказать, то, что мы назвали проторенессансом в эстетике, есть

какой-то хаос противоречивых эстетических тенденций, в которых есть все что угодно, начиная от неподвижной твердыни средневекового католицизма и кончая любовным расчленением его на отдельные и единичные моменты, разнообразной комбинацией этих моментов, дерзким отрывом их от целого, в то время как само это целое все еще признается непоколебимым и всеохватным, интимно и субъективно-человеческим любованием на все эти детали и серде чным переживанием этой структурности, как будто бы она действительно имела самодовлеющее и ни от чего другого не зависящее значение. Все эти эстетические моменты, правда, даются здесь пока еще в зачаточной, хотя и в очень упорной форме, и авторы сами еще не замечают возникающей здесь противоречивости. Однако историку эстетики, как и вообще всякому историку, не страшна никакая противоречивость изучаемого им предмета, тем более что подобная противоречивость часто совсем исчезает при более пристальном ее и зучении. Самое главное, однако, здесь то, что и историки искусства, а не только его теории тоже весьма красноречиво рисуют перед нами эту замечательную, эту увлекательную противоречивость всего проторенессанса. Да и вообще в настоящее время, кажется, уже никто исторически не разрывает в абстрактном виде такие категории, как Ренессанс, готика, проторенессанс, восходящий и Высокий Ренессанс, начальная и высокая готика. О необходимости совмещения всех этих историко-художественных явлений существует целая л итература. Мы, однако, для подтверждения теоретической противоречивости проторенессанса кратко приведем некоторые суждения об искусстве проторенессанса одного из ведущих советских искусствоведов - В.Н.Лазарева. Других авторов мы будем приводить только дл я уяснения отдельных подробностей.

Глава вторая. ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА

Историко-художественная основа

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

Далее, историки искусства указывают, что искусство XIII в. меньше всего представляло собою какую-то одну простую и неподвижную, вполне монолитную конструкцию. Тот самый исследователь, который так ясно подчеркивает специфику искусства проторенессанса, пиш ет об этом искусстве: "Религиозная тематика по-прежнему остается ведущей, что задерживает проникновение в скульптуру и живопись жанровых элементов. Образы, создаваемые художниками дученто, полны торжественности и эпического спокойствия, во многом роднивш ими их с образами средневекового искусства. Их эмоциональность всегда умеряется большой внутренней сдержанностью, порою граничащей с суровостью" (68, 1, 52 - 53). О том, что все

эти черты итальянского искусства XIII в. вполне соответствуют нашей общей ха рактеристике эстетики того же века, нечего и говорить. В этом отношении необходимо пойти дальше. Искусство проторенессанса настолько пестро и разнообразно, что В.Н.Лазарев устанавливает целых четыре стиля, которые выступают здесь в самом причудливом смеш ении и взаимопереплетении.

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

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

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

Наконец, четвертым стилем, вошедшим в то, что мы называем итальянским проторенессансом, была готика. По причинам, о которых мы скажем ниже, готика

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

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

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

Совсем другое дело - готика. Что существует мир горний и мир дольний, это в ней разумелось само собою, и не разделение ее интересовало. Ее интересовало именно субъективное состояние верующей души, восходящей из дольнего мира в горний. В этом смысле можно сказать, что в той или иной мере готика стала как бы синтезом романского стиля и стиля византийской иконописи, но такой синтез заключал бы для нас нечто слишком отвлеченное и холодное. В своем конкретном проявлении этот готический синтез обладал множест вом других стилистических приемов, которых не было ни в романском стиле, ни в Византии. Ведь душа, воспаряя ввысь, чувствовала себя как бы невесомой, как бы бестелесной. И вот свершилась та центральная особенность готики, которую, если употребить метафор у, иначе и нельзя назвать, как каким-то историческим чудом. Тяжеловесный камень оказался в готике совершенно невесомым. Ее строительные материалы стали какими-то воздушными кружевами. И вся романская громада настолько расчленялась на отдельные, едва заме тные вертикальные линии, что уже и от самой этой громады ничего не оставалось, и оставался только порыв и взлет, который ощущался душой в глубине ее. Камень превращался в одухотворенность - он уже переставал быть камнем. Между прочим, достаточно вдумывая сь в сущность готического стиля, мы вдруг начинаем замечать, что и в изложенных у нас выше философско-эстетических теориях XIII в.,

несомненно, есть нечто готическое. Бонавентура с его учением о восхождении - это, несомненно, самая настоящая готическая э стетика. Но конечно, здесь нужно говорить не только о Бонавентуре, но и вообще обо всех изложенных выше философах XIII в. Самое учение о форме, которая только в абстракции отлична от материи и только в абстракции отлична от божественного разума, всегда с одержало в себе, по крайней мере в XIII в., эту вертикальную устремленность ввысь с обестелесением материи и с бесконечным становлением ввысь.

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

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

Скульптурные горельефы тимпанов и фигуры в тягах арки разрушают непрерывность архитектурной плоскости, все больше обращаясь в свободную и самостоятельно существующую скульптуру. Исчезает однообразие декоративного рельефа, который приобретает черты чисто пластических групп, полных движения и внутреннего беспокойства. Даже стилизованный орнамент уступает место вполне объемной, живой, чисто реалистической трактовке цветов, веток, листьев или виноградных лоз с подчеркнутыми пластическими особенностями. Внут реннее помещение храмов с их устремленными ввысь вертикалями тоже перечеркивается горизонтальными линиями окон и аркадами эмпориума бокового корабля, завершая собою расчленение и разложение стены. Неподвижная масса романских колонн уступает место расчлен енному соединению в форме связей или пучка. Строгий крестовый свод с двумя диагональными нервюрами переходит в шестираздельную конструкцию, дающую возможность членения на меньшие поля и создающую так называемый звездчатый или даже сетчатый свод. А это ве дет к тому, что тяжелая масса потолка расчленяется на систему нервюр, как бы вбирающих в себя силу опор, стремящихся ввысь, и тем самым нейтрализует мощь этих опор, создавая впечатление полной невесомости.

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

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

Готический стиль - это небывалый прогресс человеческого субъекта, умеющего как

растворять себя в своем непрерывном становлении, так и расчленять это становление решительно в каждом пункте его развития. В дальнейшем мы убедимся, что эстетику Ренессанса ни в каком случае нельзя излагать отдельно от готической эстетики, как бы ни были противоположны эти два стиля. Их борьба всегда сопровождалась также их взаимодействием, а иной раз даже их нейтрализацией. И прежде всего определенные черты готики мы находим в итальянском проторенессансе. Их без труда можно было находить и в изложенных у нас выше эстетических теориях. Ведь тот же Фома, несомненно, охвачен стремлением ввысь, так как иначе он и не был бы великим теологом Запада. С другой стороны, однако, он п остоянно и очень долго останавливается на той или иной категории, всячески ее расчленяя и противопоставляя другим категориям, всячески подвергая ее как бы горизонтальному членению, словно забывая, что все эти горизонтальные членения у него являются тольк о отдельными моментами общего стремления ввысь. Это расчленение отдельных категорий и этот их микроскопический анализ не сведущие люди как раз и называют бранным словом "схоластика". Однако здесь забывается другая черта готики, которая как раз аннулирует эту "схоластику" и вливает ее в общий и нерасчлененный взлет человеческого духа ввысь.

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

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

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

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

Джотто

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

Ранее мы видели, как Фома и другие представители эстетики XIII в. стремятся к формулировке пластической индивидуальности, насыщенной огромным внутренним содержанием и в то же время не теряющей своей связи с абсолютными основами средневековым способом пон имаемого бытия. С этой стороны Джотто является, безусловно, новой и гениальной фигурой, отошедшей от средневековой неподвижности, воскресившей пространственное восприятие эллинистического мира и раннехристианского искусства. В.Н.Лазарев весьма отчетливо обнаруживает это на том интерьере, который, безусловно, нужно считать открытием Джотто как архитектора и живописца. В разделе, посвященном происхождению интерьера в итальянской живописи, В.Н.Лазарев указывает, что новая, реалистическая концепция искусств а, связанная с именем Джотто, основывается на двух главных

художественных принципах: на принципе перспективной передачи трехмерного пространства и на принципе объемной трактовки пластической фигуры (см. там же, 139). Интерьер отсутствовал как в византийс кой, так и в романской и готической живописи. Поэтому зародившийся в римской школе XIII в. (круг Каваллини) интерьер имел своим источником античные и раннехристианские памятники, сохранившие античное наследие в наиболее чистом виде. У Джотто по сравнению с остальными интерьерами XIII в. более правильная перспектива и большая глубина, фигуры прочно стоят на данной в ракурсе горизонтальной поверхности, заменившей средневековую линию почвы, что подчеркивает ориентацию интерьера на человека, чувствующего се бя в нем "полным хозяином" (см. там же, 154).

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

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

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

Джотто первый создает живописную систему, основываясь на взаимодействии частей в произведении, учит своих современников "живописно" мыслить, создает удивительно ясную и четкую монументальную форму, средством усиления пластичности которой служит цвет.

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

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

Четыре момента живописи Джотто, на которых мы сейчас остановимся, - это, по Алпатову, четыре "комплекса". Первый - "иконный", свойственный более всего византийской живописи, - заключается в понимании живописного произведения как "более или менее точного повторения" оригинала, как "реплики известного образца, "подлинника"" (там же, 131). Это изображение плоскостное, "художник исходит из графической прориси, повторяющей очертание канонизированного традиционного оригинала". В отличие от первого второй "ком плекс" - "построение в кубическом пространстве" - предполагает, что "художник самостоятельно, как бы ex nihilo, строит композицию, конструирует в первую очередь трехмерную сцену, на которой

расставляются объемные тела, порою в нескольких планах, пересека ющих друг друга" (там же, 136). Созданный Джотто мир так "прочно устроен, так логичен и внутренно упорядочен, что может существовать и без вмешательства божества, в силу заложенной в нем закономерности" (там же, 145). В этом М.В.Алпатов видит идейное зна чение "второго комплекса".

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

Если для "первого комплекса" каждый образ - "наглядное поучение", а для второго характерно конкретное воссоздание происходящего, то именно третий "комплекс" "содействовал выражению через легенды общечеловеческих драматических положений и типических харак теров во всей их чувственной наглядности" (там же, 158). М.В.Алпатов анализирует и живописные композиционные приемы, соответствующие этому комплексу (см. там же, 171).

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

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

Литературные данные

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

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

Здесь, однако, необходимо заметить, что фактическая история литературы необычайно конкретизирует то, о чем указанные у нас выше эстетические теории говорили только в самой общей форме, именно: раз возник вопрос об индивидуальности, то тут же возникает во прос и об эстетическом соотношении общего и индивидуального. Это соотношение может быть прежде всего полным равновесием того и другого. Такое равновесие мы называем символом,

противополагая этот последний аллегории и олицетворению. Так, в рыцарской поэзи и тех времен возникает образ рыцаря, который совмещает в себе внутреннее благородство, преданность церкви и феодальным идеалам, честность и самоотверженную храбрость, с одной стороны, а с другой - внешнюю воспитанность, красоту и изящество, то, что обычн о именуется куртуазностью. Тот же самый идеал внутреннего и внешнего равновесия можно найти в образах тогдашних святых, праведников и подвижников. Однако общее и индивидуальное или идеальное и реальное могут и не находиться в таком полном равновесии и в таком абсолютном взаимосоответствии.

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

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

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

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

Образы героического индивидуализма, как известно, вообще нарастали постепенно в

течение всего средневековья. Героический эпос - та народная основа, которая обычно переживает множество различных периодов своего развития, восходя иной раз даже еще к эпохе великого переселения народов и кончая рыцарскими куртуазными обработками и переработками XII - XIII вв. Достаточно будет указать на такие общеизвестные произведения эпического творчества, как "Песнь о Роланде" во Франции XI - XII вв., "Песнь о Нибелунгах " в Германии (уже с весьма заметной рыцарской обработкой), на сборник норвежских сказаний, составленный из древних материалов в XIII в. и получивший впоследствии название "Эдды", на французский рыцарский роман о Тристане и Изольде кельтского происхождени я (где, может быть, сильнее, чем в других произведениях этого типа, изображена борьба сильной личности в результате ее глубоких личных страстей и признания своей идейной связанности), на испанскую поэму о Сиде и многие другие. Весьма ярким проявлением гл убокого индивидуализма, но притом все еще связанного общими идеалами и обязанностями, является вся провансальская лирика и созданный тоже около XIII в. самый образ идеального рыцаря, бесконечно смелого и мужественного и в то же время красивого и галантно го, с весьма изысканными эстетическими чувствами и культом прекрасной дамы. Лирика трубадуров, труверов, менестрелей, жонглеров, миннезингеров также дает весьма яркие образцы уже индивидуализированного чувства с большой примесью эстетической куртуазности . Сюда же можно отнести знаменитые рыцарские романы Кретьена де Труа (XII в.) во Франции или рыцарскую поэму "Парцифаль" Вольфрама фон Эшенбаха в Германии (XIII в.). Тому же Вольфраму фон Эшенбаху принадлежали и составленные им с глубокой искренностью ли рические песни в жанре провансальской альбы. Кроме альбы в Провансе существовало еще множество других жанров любовной лирики, пронизанных глубокой искренностью, но постепенно доходивших до определенного схематизирования.

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

Данте

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

Все, что умрет, и все, что не умрет,

Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий

Своей Любовью бытие дает.

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

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

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

О вы, разумные, взгляните сами,

И всякий наставленье да поймет,

Сокрытое под странными стихами.

("Ад", IX, 61 - 63)

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

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

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

В резюме работы Д.Зумбадзе мы читаем: "От понимания света в мифологическом осмыслении рождения бога вина и опьянения - Диониса - как божественной непостижимой силы, от понимания божественного мрака библейского Моисея, от платонического сверхидеального св ета, вернее, проходя через эти понимания, Дионисий Ареопагит создает классический мистико-философский образ ослепительного божественного света, который становится решающим образом в поэтическом мышлении Данте Алигьери. Для освещения этой проблемы мы каса емся в основном вопроса о небесной иерархии, образе Беатриче и образе перводвигателя. В переживании великого Итальянца, путь, высоко подымающийся в дионисиевских небесных иерархиях к перводвигательной силе, - путь любви. Но это платоническо-христианское решение приближения к богу здесь, у Данте, преподносится все-таки не обыкновенным путем: гений любви здесь такая же доля избранных, как гений поэзии, философии, пророчества, религиозного вдохновения. Дантовский путь любви - это путь восприятия божественн ого света. Понятие света как возвышающей силы и света как разрушающей силы, мысль о том, что свет может осветить и возвысить человека и может разрушить его, с удивительной поэтической силой звучит в божественном осмыслении Данте Алигьери. Фактически вся поэма - это мистерия приобщения к этому ослепительному свету" (там же, 74).

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

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

В своем трактате "Пир" Данте развивает целое учение о символе. Приведем это известное место ("Пир", II 1 2 - 12. Здесь и далее перевод А.Г.Габричевского): "Для уразумения же этого надо знать, что писания могут быть поняты и должны с величайшим напряжение м толковаться в четырех смыслах. Первый называется буквальным, и это тот смысл, который не простирается дальше буквального значения вымышленных слов, - таковы басни поэтов. Второй называется аллегорическим, он таится под покровом этих басен и является ис тиной, скрытой под прекрасной ложью; так, когда Овидий (Met., XI, 1) говорит, что Орфей своей кифарой укрощал зверей и заставлял деревья и камни к нему приближаться, это означает, что мудрый человек мог бы властью своего голоса укрощать и усмирять жесток ие сердца и мог бы подчинять своей воле тех, кто не участвует в жизни науки и искусства; а те, кто не обладает разумной мыслью, подобны камням... Третий смысл называется моральным, и это тот смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писания х на пользу себе и своим ученикам. Такой смысл может быть открыт в Евангелии, например когда рассказывается о том, как Христос взошел на гору, дабы преобразиться, взяв с собою только трех из двенадцати апостолов, что в моральном смысле может быть понято так: в самых сокровенных делах мы должны иметь лишь немногих свидетелей.

Четвертый смысл называется анагогическим, т.е. сверхсмыслом или духовным объяснением Писания; он остается истинным так же и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе, как это можно видеть в том псалме Пр орока, в котором сказано, что благодаря исходу народа Израиля из Египта Иудея стала святой и свободной (Пс., 113). В самом деле, хотя и очевидно, что это истинно в буквальном смысле, все же не менее истинно и то, что подразумевается в духовном смысле, а именно что при выходе души из греха в ее власти стать святой и свободной. Объясняя все это, смысл буквальный всегда должен предшествовать остальным, ибо в нем заключены и все другие и без него было бы невозможно и неразумно добиваться понимания иных смыс лов, в особенности же аллегорического. Это невозможно потому, что в каждой вещи, имеющей внутреннее и внешнее, нельзя проникнуть до внутреннего, если предварительно не коснуться внешнего, и, так как [буквальное значение] есть всегда внешнее, невозможно п онять иные значения, в особенности аллегорическое, не обратясь предварительно к буквальному... Буквальное значение всегда служит предметом и материей для других, в особенности для аллегорического. Поэтому невозможно достигнуть познания других значений, м инуя познание буквального" (42, 135 - 136; ср. там же, 387).

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

В соответствии с этим своим учением во II - IV трактатах "Пира" Данте подвергает такому четырехсмысленному толкованию три свои философские канцоны. Всего же, по плану Данте, его "Пир" должен был состоять из 15 трактатов, в которых комментировались бы [14 - 14 Эволюцию и анализ сложных материально-идеальных чувств Петрарки к его возлюбленной Лауре можно найти, например, у Л.Н.Веселовского в статье "Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere (1304 - 1904)" 153 - 243.] канцон.

"Пир" философски базируется не только на Аристотеле, что было весьма естественно и неизбежно в те времена, но буквально весь пронизан платоническими и

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

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

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

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

В заключение всей этой характеристики "Божественной комедии" Данте необходимо сказать, что в более ярком свете нельзя было бы себе и представить литературную иллюстрацию для всей эстетики проторенессанса. Было бы не очень трудно указать все те подчиненны е художественные стили, которые слились в один стиль проторенессанса. Здесь, конечно, на первом плане и огромные, подавляющие своей цельной мощностью черты романского стиля. Здесь часто промелькивает и легкая, почти земная античность. Здесь и изысканный плоскостной характер изображения, который в византийских иконах как бы завершает свою трехмерность уже в высшем мире. Здесь и готический взлет вверх. Самое же главное - это наряду с довольно резким использованием аллегорического приема потрясающий символ изм, когда изображаемый предмет не указывает на что-нибудь другое, а только на самого же себя, что при иной точке зрения, конечно, может вскрыть при таких обстоятельствах и вполне аллегорическую методологию. Пластическая материальность потрясающим образо м характеризует собою у Данте иной раз максимально духовные сущности. При всей связи Данте со средневековым мировоззрением его художественные образы настолько индивидуальны и неповторимы, настолько единичны и в то же время пронизаны одной и всеобщей идее й, что в конце концов невозможно даже поставить вопрос о том, идеализм ли здесь перед нами или реализм, запредельная духовность или резко ощутимая нашими внешними чувствами картинность, средние ли это века или уже начало Ренессанса, духовная ли это поэзи я или уже чисто светская. Словом, все те особенности неоплатонизма, философии и эстетики XIII в., о которых мы говорили выше, и наглядно ощутимая и

резко очерченная, иной раз до боли в глазах и остроты прочих внешних и внутренних ощущений, индивидуальнос ть (которую мы выше как раз и объясняли у Фомы аристотелистской обработкой неоплатонизма) - все это делает "Божественную комедию" выдающимся мировым образцом как раз этого сложного и трудноформулируемого стиля проторенессанса.

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

Социально-историческая основа

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

Таким образом, городская коммунальная культура в Италии XIII в. была замечательным веком зарождения новых европейских форм и в искусстве, и в эстетике. На исторически необходимое здесь смешение передовых и традиционных форм мы достаточно указывали в пред ыдущем изложении.

ПОДГОТОВКА РЕНЕССАНСА В XIV в.

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

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

Глава первая. ФИЛОСОФИЯ

Культурно-историческая роль номинализма XIV в.

Номинализм XIV в. отнюдь не был новостью в средневековой философии. Большой известностью пользовались номиналисты X - XI вв. во главе с Росцеллином Компьенским. Однако в настоящем случае нам нет никакой нужды анализировать эти старые формы средневекового номинализма. Да и номинализм XIV в. интересует нас только с точки зрения истории эстетики. Здесь приходится встречаться тоже с упорными и весьма закоснелыми предрассудками относительно номинализма XIV в., который в изложении многих историков выступает п очти что в виде какого-то материализма и даже атеизма. Необходимо помнить, что номиналисты XIV в. хотя и вступали в борьбу с разными течениями тогдашней мысли, но борьба эта не превышала обычных норм и не доходила до обвинения в ереси или атеизме (не счи тая исключительных случаев). Номиналисты имели высокое по тем временам богословское образование, учились или преподавали в центре тогдашней образованности, в Париже. Большей частью они имели духовное звание и пользовались огромной популярностью. Правда, официальное богословие неизменно стояло на позициях реализма и отвергало номинализм, даже налагая на этот последний запрет. Но ни папский престол, ни враги номиналистов никогда не сомневались в их вере в божественное откровение. Да и сами они твердо и не уклонно стояли на почве общепринятой церковной догмы. Однако нечего и говорить, что при известной интерпретации тогдашний номинализм становился весьма вредным учением, его побаивались и часто совсем не хотели примыкать к нему открыто. Вся эта культурно-и сторическая сторона номинализма XIV в. не может нас интересовать здесь, в работе по эстетике. Но в номинализме был один момент, который, кстати сказать, весьма плохо учитывался его традиционными истолкователями, но который как раз будет иметь для нас наи большее значение. Самым крупным номиналистом был В.Оккам (из деревни Оккам в Англии, ок. 1300 - 1350). Его старшими современниками были Пьер Ореоль и Вильгельм Дуранд, его ближайший ученик - Иоанн Буридан; несколько более поздние номиналисты тоже были ве сьма известны и продуктивны, и среди них особенно Петр д'Альи.

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

Вот тут-то номиналисты и выдвинули то новое учение, которое не без трудностей усваивается человеком, изучающим философию и вдруг сталкивающимся с такой предметностью, которая не есть ни утверждение бытия, ни его отрицание. Номиналисты различали intentio prima и intentio secunda. "Первая интенция", т.е. устремленность сознания и мысли на объект, и является условием для его познания. Однако эта "первая интенция" возможна только в том единственном случае, когда существует "вторая интенция", наличная еще до отнесенности к какому-нибудь объекту. Но вот эта "вторая интенция" как раз и является той первичной смысловой устремленностью, которая имеется в виду в слове как таковом и в имени как таковом. Я что-то назвал. Но еще большой вопрос, существует ли то, чт о я назвал, объективно, или я вращаюсь здесь только в пределах своей словесной субъективности. Вот тут-то и возникает та вторичная предметность, не объективная и не субъективная, а покамест еще только словесная. И универсалии относятся

прежде всего именн о к этой словесной интенциональности. Если вы верите в объективное существование универсалий, пожалуйста, верьте, и никакой разум этому не сможет противодействовать. Но если все универсалии для вас лишь субъективны, это тоже вопрос только веры. Важно не отрицать эту вторичную интенциональность. Что же касается объективности или субъективности универсалий, то для разума это недоказуемо, а веровать можно во что угодно.

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

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

Эстетический, или художественный, предмет, признаваемый интенционально, имеет для нас значение сам по себе, независимо от своего бытия или небытия. Он говорит и о единичном, и об универсальном, но так, что является непосредственным предметом нашего осмыс ленного сознания. Если на театральной сцене изображается, например, убийство, то никто из зрителей не ловит убийцу и не зовет полицию на

помощь. Почему? А потому, что сцена вовсе не говорит о том, что реально существует, но также и не говорит о том, что вовсе никак не существует. Интенциональность поэтому является глубочайшим основанием для всего художественного. Последнее как будто бы никак и не существует; с другой стороны, оно постоянно вещает нам о разных больших или малых идеях и конкретизирует их так, будто они реально существуют перед нашими глазами. Намеки на существование такой интенциональной эстетики разбросаны решительно везде во всей истории эстетики. Уже Аристотель говорил, что театральная сцена изображает для нас не то, что реально сущес твует, но то, что только еще может существовать по вероятности или необходимости. Средневековое искусство не могло быть только интенциональным. Изображая священные предметы, оно, конечно, могло сделать их красивыми или некрасивыми. Но дело здесь не в кра соте предметов, а в самих предметах. Если же эти священные предметы настолько красиво сделаны, что их красоту уже можно отделять от самих этих предметов и рассматривать отдельно, то тогда это не будет сакральным искусством. Это будет означать только то, что на сакральность предмета можно и не обращать никакого внимания, а его красоту можно созерцать и наблюдать совершенно отдельно и самостоятельно. Вот почему церковные предметы в свое время не могли быть чересчур красивыми. Самая большая их роскошь ника к не может быть предметом специального эстетического удовольствия. Она должна быть роскошью только в меру ее сакрального назначения. И вот почему слишком красивое пение, которое имеет самостоятельное значение, всегда строго запрещалось в церкви, ибо при таком пении люди будут не молиться, а ротозейничать на оперное исполнение. Словом, церковные предметы и образы не должны были быть слишком уж красивыми. С появлением такого рода красоты в церкви начинает падать и сама церковная жизнь.

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

Мало того. Внимательное чтение писаний Оккама свидетельствует о том, что ему не были чужды и черты неоплатонизма, но только, конечно, специфические. Бог, по Оккаму, непознаваем. Но в этом нет никакой новизны в сравнении с неоплатонизмом. По Оккаму, бог т ворит не универсальное, но индивидуальное. Но, как видно, подобное утверждение необходимо для Оккама только в целях большей конкретизации реально существующего бытия. С одной стороны, если бог творит только индивидуальное, то в нем самом тоже не может бы ть ничего индивидуального, и потому искать в боге прообразов единично существующего невозможно. Но почему же? Сам Оккам различает potentia Dei absoluta (абсолютная божественная мощь) и potentia Dei ordinata (неупорядоченная божественная мощь). Бог спасае т людей, посылает им благодать и вообще воздействует на них через вторую "мощь", для которой требуется также и соответствуюшее caritas creata (сотворенное милосердие). Однако вся эта упорядоченная деятельность божества, по Оккаму, сама по себе была бы не познаваема, если бы в боге не было первой, т.е. абсолютной, мощи. Для нас это есть не что иное, как типично неоплатоническое воззрение. Другими словами, и в самом боге, по Оккаму, тоже имеется какая-то абсолютная интенциональность, объединяющая все возмо жные единичности в боге в одну абсолютную универсальность. Оккам и сам называет эту универсальность, обозначая ее терминами, указывающими на волю божию. В человеке - то же самое, поскольку главная его деятельность, даже при построении теоретических идей, - это именно воля, восходящая в конце концов к богу и получающая для себя последнее оправдание именно в божественной воле. С другой стороны, Оккам считает недоказуемым причинное воздействие бога на мир. Для нас это означает только то, что причинность дл я Оккама в данном случае была бы слишком абстрактным понятием. Он поэтому и заменяет ее волей божьей, которая человеку средневековья гораздо более понятна, а в своей светской интерпретации близка возрожденческому сознанию. Мы же говорим о неоплатонизме О ккама потому, что сам-то Оккам, хотя и выставляет как философ на первый план учение об интенции, как человек является верующим католиком и часто вносит в свое учение чисто неоплатонические черты. А

так как в основе эстетики Ренессанса лежит, согласно наш ему анализу, именно неоплатонизм или, вернее, определенная историческая модификация неоплатонизма, то для нас сейчас очень важно, что даже возрожденческие номиналисты отнюдь не были так далеки от общего для их эпохи неоплатонизма. У Оккама это был обычны й теистический, а в данном случае волюнтаристический неоплатонизм, получивший к тому же очень тонкую конструкцию в связи с учением о нейтрально значащем интенционализме.

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

Сигер Брабантский

Этот мыслитель относится к XIII в. (ок. 1240 - ок. 1281?1284). Однако поскольку наше изложение эстетики Ренессанса пытается развивать единую логическую линию, то, пожалуй, о нем будет удобным упомянуть именно сейчас. Здесь он интересен для нас как предст авитель учения о двойной истине, которое тоже весьма заметно способствовало выделению искусства в особую область, размежеванию его с религией и глубокому вхождению в его специфику. Подобного рода учение развивалось еще далеко до европейского Возрождения, именно у арабского философа Аверроэса (1126 - 1198). В XIII и XIV вв. в связи с растущей либерализацией художественной области подобного рода учение, несомненно, получало большое значение. Однако здесь мы его не будем излагать, потому что более подробно это учение о двойной истине и его значение для истории эстетики мы будем анализировать ниже, при изложении взглядов философа XV в. Помпонацци. Сигер Брабантский оказывается, таким образом, промежуточным звеном между Аверроэсом и Помпонацци (см. 115).

Немецкая мистика XIV в. и эстетика Ренессанса

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

Из номинализма вытекало учение о нейтральности эстетического сознания и художественного творчества, т.е. о нейтральности бытия и небытия, универсального и единичного, добра и зла. Но был другой путь искусства и науки о нем, эстетики. Можно было всякую кр асоту, а значит, и всякое искусство просто отождествить с религией. И если в номинализме не возникало вопроса о противоположности искусства и религии ввиду интенциональной трактовки сущности искусства, то у

мистиков XIV в. тоже не возникало никакого вопр оса о противоположности искусства и религии, но уже в результате прямого обожествления всякой красоты, всякого искусства, да и вообще всего существующего. Таким образом, при разных исходных позициях результат и там и здесь получался совершенно одинаковый , а именно признание искусства как самодовлеющей области, ни от чего другого не зависимой.

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

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

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

Античный неоплатонизм, возникший, как и вся античная мифология, из обожествления сил природы и общества, повторяем еще раз, есть учение внеличностное и, даже можно сказать, бездушное, лишенное чувства первородного греха, нисхождения божества для спасения человека, искупления и идеи о восхождении к богу, без покаяния, без слез и без личной любви к своему единственному и неповторимому спасителю. Совсем другое дело в немецкой мистике. Здесь самое напряженное чувство неповторимости личности человека, интимн о-личного отношения человека к божеству, сознания всеобщей и своей собственной греховности и жажда вечного, и притом личного, спасения, искреннейшая жажда искупления. И вот все это средневековое мировоззрение пытается у немецких мистиков опять вернуться к языческому пантеизму. Красота отдельных вещей и существ, красота всего мира объявляется здесь божественной по самой своей субстанции. Мейстер Экхарт утверждает, что бог рождается в его душе по самой его природе, что он сын божий абсолютно в том же само м смысле, в каком церковь исповедовала вторую божественную ипостась. Конечно, это не есть античный неоплатонизм. Это - пантеизм. Но как бы ни старался европейский человек в дальнейшем искоренить и весь неоплатонизм с его пантеизмом, и все учение об абсол ютном и всеобщем тождестве бога и человека, он всегда будет чувствовать в своем сознании и в своем творчестве эти тысячелетние основы. Он всегда будет хотеть стать богом. А Фихте, в самом конце XVIII в., прямо так и учил, что выше всего Я и что Я порожда ет из себя и природу, и человека, и всю историю, и самого бога. Только в Новое время воцарилось убеждение, что человек - царь природы. И все это стало возможным только потому, что среди прочих подготовительных элементов наступающей секуляризации немецкие мистики сыграли свою огромную, если и не прямо

окончательную роль.

Глава вторая. АЛЛЕГОРИЗМ

Аллегорическая эстетика Ренессанса XIV в.

Оба изложенных выше философских течения XIV в., номинализм и немецкая мистика, взятые сами по себе, не содержали никаких эстетических учений. Однако достаточно только небольшого усилия мысли, чтобы увидеть, какие огромные выводы вытекали из этих обоих те чений для эстетики.

С точки зрения немецкой эстетики XIV в. последняя основа человеческого духа есть сам бог или сын божий. Но всякий мистик XIV в. и даже всякий немистик прекрасно понимали, что человеческая жизнь очень далека от того, чтобы именовать ее в буквальном смысле слова божественной. Нечто божественное в конкретной человеческой жизни, конечно, находили, но отождествлять ее целиком с божеством не решались. Но тогда получалось, что вся земная жизнь - и личная, и общественная, и историческая, и космическая являетс я божеством только в переносном смысле слова. Однако понимать человеческую жизнь в качестве божественной только в переносном смысле слова значило для немецкой мистики XIV в. рассуждать аллегорически.

Само собою разумеется, если последовательно и до конца стоять на позициях немецкой мистики XIV в., т.е. все решительно объявить божеством, вплоть до любого неодушевленного предмета, тогда для искусства окажется приемлемым только один символический метод. Но можно и не стоять на такой абсолютно последовательной позиции и, признавая глубинную основу человеческого духа самим богом, вовсе не считать таковым повседневную жизнь человека и все решительно вещи и существа, из которых состоит природа. Тогда необх одимо возникает потребность создавать художественные образы только в аллегорическом смысле. А так как номинализм своим учением об интенциональном бытии вполне узаконил любой художественный образ как нечто самостоятельное, имеющее основу в самом себе и ни от чего не зависимое, т.е. не зависимое ни от бытия в буквальном смысле слова, ни от небытия тоже в буквальном смысле слова, то тем самым аллегорическая образность получала для себя вполне законное существование, и тут уже переставали обращать внимание на несовпадение высоких религиозных предметов с их бытовым и обывательским изображением. Поэтому историки искусства и литературы XIV в. указывают нам на великое множество аллегорий, которые возникали в те времена в искусстве и литературе. Но историки обы чно не отдают себе полного отчета в том, что этот аллегоризм XIV в. (да и весь дальнейший аллегоризм) представляет собою необходимое логическое следствие немецкой мистики XIV в. и тогдашних же методов номиналистической философии. Немецкая мистика XIV в., философский номинализм и художественный аллегоризм того же века - это в своей глубинной основе есть одно и то же, и не похоже одно на другое только потому, что здесь берутся слишком далекие друг от друга области мышления и художественного творчества.

Имманентно-субъективная эстетика

Подходя вплотную к тем мыслям и учениям, которые по своему содержанию стоят ближе к эстетической действительности, мы должны сказать, что две черты бросаются в глаза при общем обзоре всех этих подготовительных возрожденческих теорий. Сразу же необходимо обратить внимание на то, что и номинализм, и немецкая мистика, да и связанный с ними аллегоризм старались как можно ближе поставить объективную действительность к человеческому субъекту, сделать ее наиболее понятной для него, или, как мы теперь иногда го ворим, превратить всю существующую действительность в нечто человечески доступное, человечески обозримое, человечески имманентное.

Красота уже перестает быть какой-то запредельно существующей действительностью, которая в нашем конкретном мире только слабо отражается. Она и по своему существу не содержит в себе ничего нечеловеческого, как бы критически ни обозначались разные трудност и ее восприятия обыденным человеком. Назвать это субъективизмом пока еще нельзя, поскольку субъективизм есть отрицание вообще всякой объективной действительности целиком. Тут такого полного отрицания объективной действительности еще нет. Она вполне сущес твует сама по себе, и существует сколько угодно. Но вот в чем новость: она стала целиком понятной, целиком доступной человеческому субъекту, целиком имманентной. Конечно, от

имманентно-субъективного понимания действительности до прямого субъективизма - о дин шаг. Но этот шаг и в период Возрождения вообще, и в его ранние или поздние периоды делался весьма неохотно и достаточно нерешительно. По-видимому, здесь, на этих подходах к раннему Ренессансу, сам имманентизм имел больше значения, чем субъективизм. П оследовательный субъективизм стал достоянием только послевозрожденческих эпох. Кроме того, вся эта имманентная эстетика находилась в бесконечно разнообразном отношении к церковной ортодоксии средних веков. Одни имманентисты были не только принципиальными , но даже и ярыми церковниками; другие относились к вековой церковной традиции более или менее равнодушно или понимали ее более или менее абстрактно, хотя абстрактность эта была почти всегда платоническая или даже неоплатоническая. Наконец, третьи предст авители эпохи с большим жаром, восторгом и неистовством упивались имманентистским изображением тысячелетних ценностей, так что даже и все персонажи священной истории получали не только человеческий, но часто натуралистический и до отвратительности низмен ный характер.

Среди представителей этого раннего и пока еще весьма скромного имманентизма обращает на себя внимание фигура знаменитого Франциска Ассизского (1182 - 1226). Будучи сам купеческого рода и ведя в молодости весьма свободный образ жизни, он скоро отошел от л егкомысленного поведения, начал проповедовать исключительнейший аскетизм и стал главой францисканского ордена нищенствующей братии. Его отношение к действительности, и особенно к природе, всевозможные либералы всегда раздували до полного пантеизма, что с овершенно не соответствует действительности. Однако имманентистская позиция Франциска, дававшая ему возможность видеть за всем происходящим доброе и благое божественное творение, несомненно, выступает очень сильно в тех материалах о нем, которыми мы расп олагаем. В этих материалах ровно нет ничего слащавого, приторного или сентиментального. Франциск - это строжайший аскет, верный слуга церкви и в этом смысле ни к Возрождению, ни к его предварительным стадиям не имеет никакого отношения. Тем не менее его субъективный имманентизм, его всепроницающие и всепрощающие глаза, его внутреннее и внешнее благодушие навсегда остались символом этих времен растущей имманентной субъективности, приведших в конце концов действительно к пантеизму.

О том, что имманентизм лежал в основе францисканской эстетики, свидетельствуют позднейшие материалы ордена. Так, в одной повести францисканского цикла рассказывается о том, как Франциск однажды повелел своим монахам говорить открыто о боге все, что они ч увствуют, но, как только они начинали это делать, он тотчас же приказывал говорившим монахам молчать: "Во время этой беседы явился посреди них благословенный Христос в виде и образе прекраснейшего юноши и, благословляя их всех, преисполнил их такой сладо сти, что все лишились чувств и лежали, словно мертвые, не слыша ничего из этого мира" (112, 45). Здесь имманентистская эстетика настолько ясна, что вполне доходит до чувственного натурализма, несмотря на выступление самого главы и основателя всей христиа нской религии.

Приведем еще пример. Один юноша хотел узнать, что делает Франциск в лесу ночью во время молитвы. Ему представилась следующая картина: он увидел "дивный свет, окружавший святого Франциска, и в нем увидел Христа, и Деву Марию, и святого Иоанна Крестителя, и Иоанна Евангелиста, и величайшее множество ангелов, беседовавших со святым Франциском". "Видя и слыша это, юноша упал замертво на землю" (там же, 55). Отсюда видно, что даже в такой аскетической и суровой школе, каким был францисканский орден, сам Фран циск представлялся человеком, вполне соизмеримым со всеми самыми высокими и, казалось бы, недоступными человеку предметами и существами.

В обоих приведенных нами примерах имманентистская эстетика не только доходит до натурализма, но и все обязательно кончается обмороками и мертвенным бесчувствием.

Глава третья. НЕКОТОРЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДАННЫЕ

Петрарка

Значительным шагом вперед является эстетическая позиция знаменитого философа и поэта Франческо Петрарки (1304 - 1374). Интерес представляет как судьба Петрарки, так и те элементы нового взгляда на жизнь, которые проявились у него с необычайной отчетливос тью.

Петрарка происходил из небогатой, но старинной семьи, как он сам отмечает в "Письме к потомкам". Его отец был нотариусом. И Петрарка тоже изучал право, но подлинным его увлечением была древняя латинская литература. Особенным его любимцем был Цицерон, чер ез которого главным образом Петрарка и познакомился с учением Платона. К этому последнему он питал благочестивое почтение. Характерно, что, нападая на античных философов и древнюю философию в целом, Петрарка делает исключение именно для Цицерона и Платон а. В 1326 г. Петрарка принял духовное звание. Но, несмотря на это, его жизнь - жизнь частного человека, который прежде всего и по преимуществу обращен к своим интересам и к самому себе. Его можно назвать первым индивидуалистом; имманентизм у него приобре тает новый оттенок, который и придает Петрарке то исключительное своеобразие, благодаря которому мы выделяем его как первого гуманиста.

Именно это исключительное внимание к себе, способность к самопознанию сделали Петрарку таким внимательным и к внешнему миру, к его радостям и соблазнам. Именно поэтому Петрарка так любит жизнь, ибо она стала для него пристально изучаемым внутренним миром .

Но не нужно забывать, что в XIV в. еще прочны церковные связи, которые, правда, уже у францисканцев приобретают натуралистические черты платонизма и неоплатонизма. И Петрарка, всегда внимательный к себе, не мог оставить в тени эту двойственность своего н равственного и духовного мира. Потому мы знаем о его борьбе с самим собой, в которой нельзя назвать победителя. Сонеты Петрарки говорят о его любви, его трактаты - о власти разума и традиции. Но те же сонеты несут в себе противоречия трактатов, и любовь к Лауре становится объектом самого сурового осуждения в беседах "О презрении к миру", написанных им еще тогда, когда ему не было и сорока лет. В этом же произведении он ярко говорит о значении любви для него; он называет любовь лучшей радостью и говорит, что без любви светлейшая часть души его будет ввержена во мрак. "Любовь к ней несомненно побуждала меня любить Бога" (94, 173). Сравним с этим сонет XIII:

Когда, как солнца луч, внезапно озаряет

Любовь ее лица спокойные черты,

Вся красота других, бледнея, исчезает

В сиянье радостном небесной красоты.

Смирясь, моя душа тогда благословляет

И первый день скорбей, и первые мечты,

И каждый час любви, что тихо подымает

Мой дух, мою любовь до светлой высоты.

Свет мысли неземной лишь от нее исходит,

Она того, кто вдаль последует за ней,

Ко благу высшему на небеса возводит,

По правому пути, где нет людских страстей.

И, полон смелостью, любовью вдохновленной,

Стремлюсь и я за ней в надежде дерзновенной.

(Пер. И.А.Бунина)

Но затем в беседе речь идет о различных ступенях воплощения красоты; красота человеческая оказывается низшей ступенью по сравнению с красотой божественной, и Петрарка осуждает то, что никогда не умел победить в себе, хотя осознавал, что любовь стала для

него лабиринтом, из которого нет выхода:

Честь, доблесть, красота, порыв благой,

Речь сладкая влекли к ветвям меня,

И сердце ждало сладостного плода...

В год тысяча трехсот двадцать седьмой,

В апреле, в первый час шестого дня,

Вошел я в лабиринт, где нет исхода.

(Сонет CCXI. Пер. А.Эфроса)

Петрарка не может ни примирить этого противоречия рационально, ни преодолеть его в течение всей жизни. Но это не мешает ему оставаться фигурой цельной, и, может быть, немалая тому причина - развитое имманентистское мироощущение. Хотя любовь к Лауре носит у Петрарки чисто человеческий характер, осмысление этой любви иное: высотой своих духовных качеств и нравственным совершенством Лаура вызывает в Петрарке любовь к творцу. В стихах это противопоставление творения и творца отражается следующим образом:

Ее творя, какой прообраз вечный

Природа-Мать взяла за образец

В раю Идей? - чтоб знал земли жилец

Премудрой власть и за стезею Млечной.

(Сонет CLIX. Пер. Вяч.Иванова)

Став предметом поэтического вдохновения, Лаура словно вступает в пределы особенного бытия, отличного от обыкновенного, но и не становящегося небытием. Мир платоновских идей как нельзя лучше помогал создать образ идеальной возлюбленной. Характерно следующ ее замечание Петрарки о трудах Платона: "Я изучал их, признаюсь, с горячей надеждой и с большим рвением, но новизна чужеземного языка и внезапный отъезд наставника принудили меня оставить мое намерение. Однако упомянутое тобой учение [Платона] мне хорошо знакомо как по твоим [Августина] сочинениям, так и по сообщениям других платоников" (94, 134). Не случайно поэтому Лаура оказывается зерцалом, отражением, космической души:

Сонм светлых звезд и всякое начало

Вселенского состава, соревнуя

В художестве и в силе торжествуя,

Творили в ней Души своей зерцало.

(Сонет CLIV. Пер. Вяч.Иванова)

М.Корелин, говоря о Петрарке, называет три характерные черты его: индивидуализм; обращение к авторитету античной литературы только в том случае, когда он подтверждает его воззрения или дает ему формулу для его настроения; стремление примирить новые потре бности со средневековым христианством. "Первый гуманист не желал порывать с предшествующей эпохой, заменив ее античной культурой, и стремился, наоборот, примирить с ней новые стремления" (62, 281 - 282).

В связи с этим нужно еще раз заметить о петрарковском индивидуализме, что это еще не тот позднейший индивидуализм, который ведет к нигилистическому всеотрицанию. Если Петрарка призывает человека обратиться к самому себе, то не в последнюю очередь для тог о, чтобы в глубинах духа найти божество и познать его. Таким образом, индивидуализм у Петрарки есть еще только тот оттенок имманентизма, который приводит его художественное творчество на новую ступень.

Насколько эстетическая чувственность в конце концов теряет у Петрарки свое

самодовление и признается лишь в своем идейно-структурном оформлении, можно видеть из диалога Рассудка с Удовольствием. У Петрарки Рассудок критикует пользу музыкальных чувств, но таких чувств, которые являются пустыми, бессодержательными, чисто природными и только беспредметно ласкающими нашу чувственность. Поэтому музыка не просто бессмысленное и пустое удовольствие, но весьма глубокое и содержательное творчество, которым не пр енебрегали древние авторы и которое свойственно даже ангельскому пению. То же самое говорит Рассудок и о пляске, которая рисуется у него очень вредной и глупой, если она вызывает изнеженные чувства, расслабляет волю и мужество и пробуждает женственность в дурном смысле слова. Но Петрарка в лице Рассудка весьма восхваляет пляску, если она насыщена духовным содержанием и соответствует высоким стремлениям человеческой души. На этом основании Петрарка критикует и вульгарное скоморошество. Печати и геммы тол ько в редких случаях доставляют разумное удовольствие, но и это последнее несравнимо с теми небесными явлениями, которые создаются богом. Произведения живописи, даже если они созданы самыми талантливыми художниками, не должны пленять нас своими пустыми и бессодержательными красками и формами, но должны возводить нас к созерцанию тех картин природы, которые созданы величайшим Художником всего мира. Наконец, скульптура также важна не тем пустым удовольствием, которое она доставляет, и не просто подражание м существующему, но только тем, что она возводит к небесному познанию и к мировому Скульптору.

Если подвести итог общему обзору творчества Петрарки, то необходимо признать, что художественный предмет уже давно получил для него самостоятельное значение и обладал у него самодовлеющей созерцательной ценностью, в чем нельзя не видеть результат колосса льной работы эстетической мысли в Италии XIV в. Петрарка не только первый гуманист, но и по времени первый литератор в Европе. С другой стороны, однако, это художественное самодовление не является свидетельством обязательного отрыва от прежних средневеко вых ценностей или обязательного субъективизма эстетики у Петрарки. Чувственная любовь отождествляется у него удивительным образом с максимально возвышенными небесными порывами, так что все небесное у него имманентно вплоть до чувственности, а все чувстве нное настолько идеально, что здесь прямо можно говорить о платонизме Петрарки, о чем и сам он говорит тоже не раз14. Вот почему следует остерегаться односторонней характеристики этого великого писателя, сводящей его то на лирику светской любви, то на обы денные человеческие чувства. И это многими с большим трудом понимаемое единство духовного и светского, аскетического и полноценно жизненного, традиционно средневекового и вполне индивидуалистического и субъективистского стало возможным у Петрарки только благодаря новой и до тех пор скудно и мало формулированной эстетике созерцательного самодовления художественной предметности в XIII и XIV вв.

Для тех, кто односторонне считает Петрарку светским гуманистом и не видит вполне осознанной им самопротиворечивости индивидуалистически-гуманистического субъекта, мы указали бы на следующие два сонета.

Первый сонет (LXXVII) - чистейшая платоническая эстетика. Восхваляя портрет Лауры, написанный тогдашним художником Симоне Мартини, Петрарка пишет:

Как ни владел бы кистью Поликлет

И те, что с ним, - не передать нимало

Им красоты, что сердце мне сковала,

Хотя б их труд и длился сотни лет.

Но мой Симон воочью видел свет

Тех райских мест, где донна пребывала,И набожно рука зарисовала

Ее чела достойнейший портрет.

Поистине: на небе, не у нас,

Где для души завесой служит тело,

Подобный труд возник в избранный час:

То высший дар, то рыцарское дело!

Его огонь в низине бы угас

И зрение во прахе потускнело.

(Пер. А.Эфроса)

Едва ли кто-нибудь усомнится в том, что здесь перед нами чисто платоническая эстетика.

Также нельзя усомниться и в том, что Петрарка уже здесь, у истоков европейского индивидуализма, вполне понимает ограниченность этого индивидуализма и невозможность для человека базироваться только на субъективизме индивидуальных переживаний. Если их взят ь в чистом виде, изолированно и самостоятельно, взять как последнюю опору мировоззрения, то они обязательно должны приводить к безысходным противоречиям, к тоске, если не прямо к унынию. Эту чисто возрожденческую тоску, уже не античную и не средневековую , тоску человеческого субъекта, объявившего себя богом, но тут же увидевшего, что такое обожествление есть вздор, мы находим в таком сонете (CXXXII) Петрарки:

Коль не любовь сей жар, какой недуг

Меня знобит? Коль он - любовь, то что же

Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!

Так злой огонь?.. А сладость этих мук!..

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?

Коль им пленен, напрасны стоны. То же,

Что в жизни смерть, - любовь. На боль похоже

Блаженство. "Страсть", "Страданье" - тот же звук.

Призвал ли я иль принял поневоле

Чужую власть?.. Блуждает разум мой.

Я - утлый челн в стихийном произволе,

И кормщика над праздной нет кормой.

Чего хочу - с самим собой в расколе

Не знаю. В зной - дрожу, горю - зимой.

(Пер. Вяч.Иванова)

Здесь точно формулированы все главнейшие антиномии новоевропейской души: любви и болезненного состояния; благих элементов любви и ее мучительных сторон; злых элементов любви и ее сладости; сознания собственной свободы и в то же самое время недовольства с обою, а также ропота на другие, объективные причины; жизни, смерти, страдания и блаженства; самоутверждения и самоотрицания в расколе с самим же собою. Это чисто возрожденческая тоска, которую европейский субъективизм и гуманизм чувствовали уже с самого начала. А дальше мы увидим, что и вообще вся возрожденческая эстетика именно такая.

Боккаччо

Джованни Боккаччо (1313 - 1375), известный прежде всего как автор "Декамерона", представляет собою по сравнению с Петраркой фигуру более противоречивую и нервозную, и противоречия его не могут быть сведены в высшем синтезе, ибо такового не произошло у Бо ккаччо. Он утверждает принципы новой нравственности и отдается власти нового эстетического идеала, но никогда вполне не

удовлетворяется в создаваемом им нравственном мире, а его эстетика также свидетельствует о непреодоленных противоречиях в его взглядах на природу красоты и искусства.

Боккаччо шесть лет изучал каноническое право, но, как и у Петрарки, основным его увлечением была классическая литература. Особенно начитан Боккаччо в области древней мифологии. Но не менее пристальное внимание у него вызывает Данте, а знакомство с сонета ми Петрарки делает его почитателем этого ученого-гуманиста и поэта.

О противоречивости раннего идеала Боккаччо можно судить уже по тому, что элементы платонического учения о любви совмещаются у него со стремлением осмыслить это учение на фактах житейской любви или же помирить с требованиями темперамента. Тут же христианс кая мораль, чувство греховности плотской любви, которое при всей энергичности и мощи духовного порыва Боккаччо не может стать для него ступенью к Венере небесной. Об одном из ранних произведений Боккаччо "Амето" А.Н.Веселовский пишет: "...всякая кроха зе мной любви упала с неба, пламя Цитеры поднимается до него и в то же время окутывает землю, мир - гигантская лестница звуков и красок, снующих одну и ту же мелодию, один и тот же образ, внизу они гуще и материальнее, наверху их очертания теряются в лоне б ожества. У Петрарки эта мировая обязательность любви представляется абстрактнее, у Боккаччо поражает излишняя откровенность в рассказах об увлечении Мопсы, о супружеских невзгодах Агапе, которые и не идут к делу; но Адиона счастлива в супружестве, Лия во втором браке, и обе горят Амуром и силою своего чувства поднимают до своего уровня материалиста Дионея и непочатую натуру Амето, раскрывая перед ним в перспективе образы небесной Венеры и - триединого Бога" (24, 5, 293).

Выражением той же неопределенности и противоречивости является и размытость, дробность и неорганичность образной системы ранних произведений Боккаччо. Мотивы из античных авторов переплетаются с образами дантовских видений, большое значение имеет также ал легорическая фигура Разума и пр.

Большая органичность свойственна образной системе "Фьезоланских нимф", но постановка конфликта и его разрешение здесь таковы, что мы опять-таки не можем говорить о воплощении искомого идеала: миг счастья приводит возлюбленных к гибели. Единения духовной, возвышенной, и плотской любви не произошло, но зато мы вправе говорить о более совершенном воплощении нового взгляда на мир, природу и человеческие чувства.

В "Элегии мадонны Фьямметты" Боккаччо освобождается от аллегоризма и отказывается от античных декораций. На первый план здесь выступает точность психологического анализа. По словам А.Н.Веселовского, "Фьямметта литературное переживание психологического момента, который перестал тревожить сердце, но продолжает занимать воображение" (там же, 438). Отсюда некоторая риторичность, которая, однако, не мешает ясно воспринимать всю новизну художественного открытия Боккаччо.

Совершенства художественное творчество Боккаччо достигает в "Декамероне" (1350 - 1353). Непреходящее значение этого произведения было очень хорошо осознано впоследствии, но не случайно сам Боккаччо отрекался от него в старости. Действительного совершенст ва достигает образная структура произведения. Поистине человек здесь занимает первое место в мире, создаваемом автором, и сам мир осознается в своей трагичности и великолепии. Природа по-настоящему становится предметом эстетического переживания. Человече ские чувства в своем выражении освобождаются от условных форм ранних произведений Боккаччо. Все богатство человеческой природы как бы впервые выступает перед нами в разнообразии ее светской, бытовой стороны. Но дело не только в реализме Боккаччо, в полно кровном и ярком изображении материальной стороны действительности.

Боккаччо в "Декамероне" впервые находит и воплощает такое сочетание различных сторон человеческого бытия, что, кажется, он действительно обретает здесь искомое самоудовлетворенное сочетание высоких нравственных порывов и самых элементарных чувственных за просов человека. Но вместе с тем остается противоречие между стилем и содержанием, которое характерно для ранних произведений Боккаччо, остается прежняя риторичность. Часто обращая внимание на мелочи, Боккаччо в "Декамероне" забывает общее. А.Н.Веселовск ий замечает по

этому поводу: "...чувство особи, чутье к человеческому, реальному в его соответствии с миром психики и знакомое нам свойство глаза схватывать в предмете не общее, а массу подробностей, которые художник заносит на полотно, одну за одной, в расчете, что их совокупность произведет впечатление целой жизни" (там же, 520). Но этот расчет Боккаччо не оправдывается, да он и принципиально не мог оправдаться.

Если изобразить дело в общей схеме, то процесс эволюции Боккаччо будет примерно таков: общая, лишенная разработки, поэтому еще пустая и достаточно абстрактная идея целого, мира, постепенно ослабляется, раздробляется, конкретизируется, переходит в деталь. Когда же идея оказывается уже вполне раздробившейся, когда она играет всеми красками реальной жизни, когда она рассыпается перед нами в массе прекрасных частностей, тогда идея перестает уже узнавать себя в них, катартического восхождения от частного, ра здробленного к целому и высшему, осмысленному единству не происходит. Мозаика распадается, за отдельными осколками, лишенными связи, оказывается пустота. Нужен был совсем небольшой толчок, маленький сдвиг, чтобы образное совершенство перестало удовлетвор ять автора, чтобы жизнь для него отказалась узнать себя в рассыпавшейся мозаике частностей, чтобы произошел крутой перелом, приведший к фактическому отказу Боккаччо от художественной деятельности.

В "Корбаччо" этот перелом отчетлив и несомненен. Здесь уже "музы - не женщины, а нечто серьезное, целомудренное и назидательное, что не всякому доступно и граничит с философией" (24, 6, 51). Уже во второй части "Декамерона" бездумная чувственность оказыв ается в противоречии и борьбе с чувством греховности плотских наслаждений; голая чувственность, не одухотворенная, как некогда, силами платонического Амура, перестает быть для Боккаччо законной и вредит человеческому достоинству. В "Корбаччо" те самые же нщины, которым он так сочувствовал во "фьямметте" и "Декамероне", исключаются из числа читателей. Теперь Боккаччо ищет успокоения души в рассказах о мерзостях женщины, ибо душа его омрачена силою плотского гнева. Боккаччо перестает быть поэтом и обращает ся к науке. Он всецело отрицает изучение латинских авторов (новая вспышка интереса к которым заметна у него уже во время работы над последними книгами "Декамерона"), занимается греческим языком, стремится обрести цельное мировоззрение в обращении к тради ционным религиозным взглядам, но так и не обретает его. Он занимается научными изысканиями, пишет трактаты "О знаменитых женщинах", "О несчастиях знаменитых людей", "Генеалогии богов" и создает географический словарь ("De montibus). Когда во Флоренции бы ла открыта кафедра для толкования "Божественной комедии", Боккаччо избрали первым дантовским лектором, но его лекции не имели большого успеха. За два года до смерти в письме к Майнардо деи Кавальканти Боккаччо отказывается от "Декамерона". В июле 1374 г. скончался Петрарка, а в декабре следующего, уповая на встречу с Фьямметтой и Петраркой в лучшем мире, скончался и Боккаччо.

О взглядах Боккаччо на искусство мы можем судить по его поздним произведениям ("Генеалогии богов"). В основном здесь речь идет о поэзии. У А.Н.Веселовского дается подборка материала по этому вопросу (см. там же, 404 - 428), мы ею и воспользуемся.

Поэзия, согласно Боккаччо, стоит на одной ступени с физикой, изучающей законы природы, с богословием; она занимается высшими вопросами; обитая в небе, в божественных советах, она увлекает немногих к вожделению вечной славы, внушает возвышенные помыслы, п одсказывает дивные образы и изящные речи; поэзия сходит на землю в обществе священных муз и поселяется в бедной хижине поэта, который вечно стремится скорее к возвышенному, чем к бренному, к постоянному, нежели к преходящему. Поэзия - страстное стремлени е найти и выразить найденное словом, побуждение, исходящее от бога и свойственное немногим. У Боккаччо есть также рассуждения о поэзии-богословии - идея, высказанная еще Петраркой, да и не им первым, разработанная Боккаччо в деталях и поддерживаемая у не го рядом примеров. Постоянно сопоставляет Боккаччо поэзию и философию. И ту и другую часто упрекают в темноте, и над сочинениями философскими, как и поэтическими, нужно потрудиться: ведь и в Священном писании есть темные места, но, по слову того же Писан ия, святыню не бросают псам, перед свиньями не мечут бисера. Боккаччо всячески осуждает поэтов низменных и комических, но если справедливо подвергаются нападкам отдельные поэты, то само искусство поэзии стоит вне осуждения. Поэзия подражает природе, и чт о может быть почтеннее, как не старание воспроизвести через искусство то, что природа творит своими силами?

Боккаччо, таким образом, является одним из основателей свободной светской поэтики, аналитическая разработка системы которой носила антисхоластический характер.

Представляется неправомерным судить о Боккаччо по его "Декамерону", написанному в сравнительно ранний период его творчества, заслужившему полное осуждение у самого же его автора и перекрытому в дальнейшем творчестве Боккаччо глубочайшими рассуждениями вп олне платонического характера. Это действительно переходный период европейской эстетики, когда она оказывается уже захваченной новыми антропоцентристскими веяниями, но пока считает их вполне греховными и вместо них старается базироваться на твердом фунда менте средневековой мысли. Субъективный имманентизм XIV в., безусловно, захватил Боккаччо, но Боккаччо сумел богатырским образом его преодолеть и остаться на старых позициях, впрочем уже не столь застойных и духовно неподвижных.

Жанр видений XIV в.

Чтобы закончить с литературными примерами из XIV в., мы укажем на некоторые произведения, по своему содержанию как будто чисто религиозные, и даже восторженно религиозные, и тем не менее изобилующие имманентистскими приемами, доходящими до прямой чувстве нности и панибратства с лицами, которые превозносятся самими же этими авторами.

Католическая святая Катерина Сиенская (1347 - 1380), почти безграмотная, ведет огромную церковную политику, воздействует на пап и королей и диктует исступленные слова, которые, повторяем, должны бы быть в ее устах благочестивыми и строгими и которые тем не менее фактически оказываются натуралистическими, натуралистическими вплоть до отвращения.

А.Гаспари, например, в таком виде передает одно из мест в письмах Катерины Сиенской: "Оденьтесь в мантию небесной любви, украсьте себя жемчугом справедливости, идите в келью познания самого себя и божественной благости, поместите перед виноградником ваше й души собаку совести, которая лает при приближении врага" (30, 331). В другом месте сама Катерина обращается к Христу: "О, початая бочка вина, наполняющая и опьяняющая каждое влюбленное желание" (там же, 332). Согласно Катерине Сиенской, нужно любить Хр иста, а любить Христа - значит любить его кровь. По мнению Катерины, она пишет кровью Христа. "Она увещает вкушать кровь и любить ее, питаться кровью, тонуть в крови. Эти экзальтированные выражения постоянно повторяются в ее письмах". И подобного рода вы ражениями пересыпаны все письма Катерины Сиенской.

Эта смесь аллегории и символизма, а вернее, эта крайняя имманентность и субъективность для человека самых высоких и недоступных для него предметов и существ хорошо характеризована в указанном у нас выше труде В.Н.Лазарева. Так, мы читаем у той же Катерин ы: "Я хочу, чтобы вы заперлись в раскрытом боку сына господня, являющемся раскрытой бутылкой, настолько наполненной благоуханием, что грех в ней кажется благоуханным; там покоится невеста на ложе огня и крови" (цит. по: 68, 2, 95).

У мистика Доменико Кавалька (1270 - 1342) религиозные образы доходят до прямого использования всех особенностей рыцарского обихода: "Подобно влюбленному, пришедшему навестить свою любимую, явился Христос к людям. Вместо пестрых одеяний влюбленного и его сплетенных из цветов венков Христос облачился в пурпур и украсил главу свою терновым венцом - знаком любви. Тем померанцам и розам, которые влюбленный кавалер приносит своей даме, соответствуют красные раны Христа, нежным и сладостным песням влюбленного отвечают вздохи и стенания пригвожденного к кресту спасителя "parole di grande amore e di tanta dolcezza" ("слова великой любви и нежности"). Вместо открытого кошелька с монетами показывает Христос рану и сердце; изящную обувь ему заменяют пронзенные гво здями ноги. Ведя с дьяволом борьбу из-за сердца своей невесты, Христос прибегает, подобно рыцарю, к помощи оружия. На крест он восходит подобно садящемуся на лошадь кавалеру; его острые ногти это шпоры; трость, с помощью которой подносили к устам его г убку, напоенную уксусом, - это копье; его залитое кровью тело - это красный рыцарский супервест; его терновый венец - это шлем; рана в его боку - это меч; его раны на руках - это перчатки. Так образ Христа стилизуется почти до неузнаваемости, уподобляясь образу рыцаря" (68, 2, 94 - 95).

Такое же чересчур рыцарское понимание христианства мы находим и у Дисованни Коломбини (1304 - 1367). "Культ прекрасной дамы Коломбини перенес на святых, особенно почитая Марию Египетскую. Христа он называет своим "соратником" и "капитаном", своих собрать ев по ордену - "рыцарями Христа", святых - "баронами и слугами Христа", образующими его отряд. Доброту и любезность Христа Коломбини объясняет в первую очередь его куртуазностью. Бог утрачивает свой строгий облик и недоступность, становясь близким челове ку" (там же, 95). Кажется, большую имманентность при изображении самых высоких религиозных предметов, доходящую в буквальном смысле слова до феодально-рыцарского обихода, даже и представить себе трудно.

Может быть, не для всякого читателя становится ясным предвозрожденческий характер подобного рода имманентного снижения высочайших образов тысячелетней христианской религии. Однако расстаться с этими образами Возрождение сразу не могло. Сначала оно делало их человечными и близкими к наличным тогда формам индивидуальной и общественной жизни. А потом уже наступила эпоха и полной независимости идеального человека с его окружением от тысячелетней весьма строгой и аскетической теологии. Мы хотели бы указать н а тот тип аллегории данного столетия, когда основные принципы Возрождения, вроде природы, разума, добродетели вместе с их гармонией, начинали играть прямую и буквальную роль.

Поэт Брунетто Латини после некоторого большого треволнения, "когда он снова получает возможность обратить внимание на предметы внешнего мира, видит вокруг горы, всякого рода тварей, людей, животных и растения, причем все они повинуются благородной женщин е. Это - Природа, которую он описывает. Сперва несколькими штрихами, напоминающими философию Боэция, но потом с безвкусием и мелочностью обрисовывает все детали женской красоты: волосы, лоб, глаза, губы, зубы и т.д. Она преподает поэту различные поучения о самой себе, о сущности Природы и ее отношении к Богу, о сотворении всех вещей, об ангелах и о падении надменных среди них, о человеке, о душе и об ее силах, о теле, о пяти чувствах, о четырех элементах и о четырех темпераментах, о семи планетах и о дв енадцати созвездиях Зодиака. От астрономических сюжетов делается весьма неискусный переход к географии; именно Природа оставляет автора; она должна идти по своим делам через весь мир, и эти-то дела он теперь и видит, он видит находящиеся под ее господств ом главнейшие реки, которых четыре, т.е. четыре реки, истоками своими находящиеся в раю; они поименовываются; а равно и страны, по которым они протекают; упоминание о Востоке дает повод к перечислению множества пряностей и зверей" (30, 167 - 168).

Подобного же рода аллегорический метод употребляет Брунетто Латини и для живописания добродетели: "Тут Природа побуждает его продолжать путь; он снова скачет через непроходимый дремучий лес и достигает веселой равнины, где сидит на престоле императрица, повелевающая многими властителями и мудрыми мужами; это - Добродетель, ее дочерьми являются четыре королевы, четыре основные добродетели, замки которых они поочередно посещают" (там же, 168).

Франческо да Барберино в одном своем трактате таким образом специально изображает и другие аллегорические фигуры: "Madonna есть аллегорическое существо, благородная царица, нисшедшая с небес, первородная дочь Всевышнего, бывшая в Духе Божием прежде други х созданий; она распространяет свет по всему миру; она враг невежества, сестра и руководительница добродетелей; через нее усматривают на земле истину и все то, что мы можем познавать о божественном Духе. Luce Eterna говорит о своей принадлежности к ее дв ору; Carita; Amore и Speranza указывают на пути, ведущие к ней; Inteletto - ее привратник. "Моя природа, - говорит она, - такова, что многие берут от меня, но я остаюсь целой, - я всюду, в небесах и на земле". Она дает пить из источника, который не высых ает, дарит автору в награду, когда он передает ей свою книгу, камень из своей короны, который должен ему открыть все, исключая вещи, которые Бог оставил для самого себя. Кто же эта благородная жена? Автор не называет ее имени, но, как он думает, мы все м ожем узнать ее по его изложению. Раньше обыкновенно предполагали, что это Мудрость" (там же, 172). А.Гаспари соглашается с мнением, что это - "мировой Разум, который, будучи непосредственной эманацией Божества, проникает своей силой весь мир и озаряет че ловеческий дух" (там же), Intelligenzia которая появляется у Франческо да Барберино и других произведениях.

Глава четвертая. ОБЩИЙ РЕЗУЛЬТАТ РАССМОТРЕННОЙ ЭПОХИ

Таким образом, даже и то направление мысли, которое, казалось бы, должно было падать ниц перед божественными или священными предметами и существами, даже и мистика XIV в. вся проникнута духом имманентно-субъективного самоутверждения человека. Можно сказа ть, не оставалось уже ничего материального, что не приписывалось бы здесь священным предметам. Такое панибратство с вековыми святынями стало возможным только накануне совершенно новой эпохи, а именно накануне подлинного и окончательного Ренессанса. Это п анибратство навсегда осталось в западном искусстве, чем и объясняется столь огромное множество библейских сюжетов в новоевропейской живописи. Дело ведь не в самом сюжете, который, судя безотносительно, везде и всюду мог быть каким угодно; и вовсе не в эт ом существо возрожденческой живописи. Вся сущность дела заключается в том, что почти вся эта сюжетность именно библейская, христианская, евангельская, церковная и богословская. Нужно было обязательно снизить все высшие начала, и снизить их до обыкновенно го человеческого понимания. Нужно было имманентизировать вообще все искусство, оторвать его раз и навсегда от церковной связанности, сделать его чистым и бескорыстным художеством, созерцательно любоваться им, а не падать перед ним ниц, не плакать о своих грехах и не уповать при помощи их искоренения на свое вечное спасение.

XIV век в этом отношении произвел в умах такую революцию, что в дальнейшем часто было даже совсем неинтересно опять возвращаться к этому мистическому панибратству. Художественная предметность раз и навсегда была оторвана от священной истории, раз и навсе гда получила самодовлеющее значение, так что даже такие произведения искусства, которые не имели никакого отношения к религии, даже они скрытым образом базировались на религиозном отрыве искусства от церкви. Правда, нужно сказать, что эта духовная револю ция давалась тогдашним людям весьма нелегко. Большинство из них либо делали вид, что художественное творчество вообще не имеет никакого отношения к религии или касается религии в абстрактно-платонических и неоплатонических формах, либо даже каялись в гре ховности столь энергично продвигаемого вперед светского искусства. Эти покаяния мы часто встречаем в эпоху Ренессанса. Но они говорят только о духовной беспомощности тогдашних художников и о том, что европейское возрождение, собственно говоря, не удалось . И все же средневековые позиции были преодолены, хотя и не было той силы, которая могла бы их окончательно одолеть. Универсальным примером такой беспомощности являются лютеранство, Реформация и вообще весь протестантизм. Субстанциальный характер высших святынь как будто бы оказывается здесь преодоленным. Но надвигалась новая сила, а именно субъективный априоризм, который тоже претендовал на абсолютизацию человеческой личности и который на несколько веков задержал полную эмансипацию западного человечест ва от средневековой мифологии. Для полного разрыва даже и с мифологией понадобились целые века эмансипированного мышления, не получившего для себя мирового господства еще и в наши дни.

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Глава первая. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Логика исторического развития

Как мы уже отмечали выше, эпоха Ренессанса - очень сложная эпоха. Здесь перед нами предстают сотни имен, десятки трактатов об искусстве, и только часть из них посвящена непосредственно эстетике.

К тому же ученые последнего столетия до крайности запутали вопрос о Ренессансе. У одних эпоха Ренессанса захватывает значительную часть как средневековья, так и Нового времени, у других - никакого Ренессанса не было, а все его элементы можно найти в сосе дних Европе культурах. То Ренессанс порвал со средневековьем, а то, как утверждают некоторые историографы, почти все возрожденческие новаторы в конце концов каялись и проклинали свое новаторство; то Ренессанс никогда не порывал с платонизмом, особенно в своей борьбе с аристотелевской католической ортодоксией, а то аристотелизм захватывал передовые позиции и становился не больше и не меньше как философией и эстетикой всего реформаторского движения.

Среди всего этого хаоса как учености, так и дилетантства нам хотелось бы соблюсти хотя бы одну линию, а именно линию последовательного логического развития возрожденческой эстетики. При таком подходе часто приходится поступаться и хронологией, так как бо лее развитое иной раз возникает раньше менее развитого. Здесь приходится расстаться и с характеристикой эстетики по

отдельным странам, что тоже потребовало бы слишком обширных исследований. Наконец, приходится расстаться даже с мечтой дать какую-нибудь е динообразную характеристику того или иного деятеля Ренессанса, поскольку за несколько десятилетий своего творчества такой деятель иной раз захватывал самые разнообразные периоды Ренессанса. Единству исследования во многом мешает отчаянный психологизм осо бенно деятелей Высокого Ренессанса. Многие художники этого времени творят одно, а думают совсем другое. Они часто создают действительно новые художественные формы, так что можно нисколько не сомневаться в их новизне, но эти же мастера в то же самое время в своей внутренней и духовной жизни буквально разрываются на части, не знают, что делать, бесконечно каются и попеременно бросаются от одной художественной позиции к другой. Остается поверить одному историку стиля (Кон-Винер), который утверждает, наприм ер, что Леонардо да Винчи является одновременно и начинателем Высокого Ренессанса, и его завершителем (см. 60, 167).

Мы начнем с того периода Ренессанса, который, кажется, у большинства исследователей выступает как период именно раннего Ренессанса. Мы не будем здесь заходить особенно далеко, а перескажем то, что говорит об этом упомянутый Кон-Винер. Вероятно, большинст во наших читателей будет разочаровано. Но мы напомним, что наша работа является только общим вступительным очерком эстетики Ренессанса и не претендует на исчерпание предмета. Что же касается Кон-Винера, то его характеристика итальянского Ренессанса по кр айней мере проста и понятна, чего нельзя сказать о большинстве прочих исследований Ренессанса, часто вообще избегающих давать картину четкого развития эстетических периодов (см. там же, 150 - 172). Сюда же примыкает у Кон-Винера характеристика и германск ого Ренессанса (см. там же, 173 - 194).

Свободная человеческая индивидуальность

Нас не должно удивлять то обстоятельство, что в раннем Ренессансе выдвигается на первый план свободная человеческая индивидуальность и что эта индивидуальность обычно выражена здесь весьма сильно. Уже в эстетике проторенессанса, в лоне католической ортод оксии, мы отметили постепенный и неуклонный рост философско-эстетического мышления в направлении индивидуальных характеристик. Тогдашние авторы, еще не порывая с прежним мировоззрением, - и это относится уже к Фоме - пытаются формулировать свободную инди видуальность покамест еще только в области учения о форме, максимально насыщенной и даже рассматриваемой как предмет самостоятельного эстетического любования. В XIII в. все это еще было, однако, слито с другими философскими и художественными стилями, о к оторых в свое время мы сказали достаточно. Теперь же, с начала XV в., сильная и свободная человеческая индивидуальность выступает весьма заметно и уже на достаточно крепком основании. И подобного рода свободная человеческая индивидуальность навсегда оста нется характерной для эпохи Ренессанса, хотя пониматься она будет везде по-разному, ее сила будет трактоваться весьма прихотливо, вплоть до полного бессилия, и даже ее самостоятельное субстанциальное существование тоже будет всегда неустойчивым.

Только одно обстоятельство необходимо иметь в виду, чтобы все подобного рода рассуждения об индивидуализме эпохи Ренессанса не превратились в общую фразу и не стали той банальной характеристикой, которой историки пользуются для изображения самых разнообр азных исторических эпох. Это обстоятельство заключается в том, что выдвинувшаяся на первый план человеческая личность обязательно мыслится физически, телесно, объемно и трехмерно. Это важно прежде всего для характеристики самого искусства эпохи Ренессанс а, которое доводит самодовлеюще-эстетическую форму Фомы Аквинского до рельефно представляемого и изображаемого тела. Но эта телесно-рельефная индивидуальность, эта личностно-материальная человеческая субъективность, эта имманентно-субъективная данность ч еловеку всего окружающего, вплоть до самых последних тайн, совершенно заново ориентирует человека и все его жизненное самочувствие. Человек как бы обновляется, молодеет и начинает находить счастье своей жизни в беззаботности, в легкой и эстетической само удовлетворенности, в красивой жизни, о бездонных глубинах и о трагической напряженности которой человеку Ренессанса часто вовсе не хочется даже и думать. Правда, легкомысленную значимость такой беззаботности возрожденцы начинают понимать очень рано, и, к ак мы увидим ниже, представители итальянского Высокого Ренессанса, несмотря на это самодовление жизни, несмотря на эту арифметически симметричную пропорциональность и гармонию свободной жизни, чувствуют также и границы такой личностно-материальной эстети ки. Однако сначала всмотримся и вслушаемся в это обновление человеческой личности, в это ее

помолодение, которое всем известно хотя бы по первым сценам "Фауста" Гете. Вот как характеризует этот возрожденческий индивидуализм французский историк литературы и культуры Ф.Монье: "Еще недавно, в средние века, запрещалось, как идолопоклонничество, сооружение статуй современникам; кватроченто ничего другого не делает, как воздвигает алтари в честь возрожденного человека, которого Альберти оделяет идеальными раз мерами и который представляется Кастильоне по своему изяществу "существом не рожденным, но искусно изваянным собственными руками какого-нибудь бога". Красота человека, воля человека, превосходство человека, бесконечная возможность человека - не мнения, а догмы. Век открывается трактатами старого богослова Джаноццо Манетти "О достоинстве и превосходстве человека" и заканчивается трактатом "О достоинстве человека" молодого князя Пико делла Мирандола, который рассчитывал представить Европе живое доказатель ство этого достоинства своею ученостью, своею молодостью и своею красотою. Папа Павел II, по словам Платины, желал бы называться в качестве первосвященника "красивым человеком" - "il formoso". Купец Ручелаи благодарит Бога за то, что он создал его челове ком, а не животным. Тиранн Бентивольо заявляет в надписи на башне своего дворца, что он человек, "которому по его заслугам и благодаря счастью даны все желаемые блага". "Человек, - говорит Леоне-Баттиста Альберти, - может извлечь из себя все, что пожелае т". "Природа нашего духа всеобъемлюща", - говорит Маттео Пальмьери. "Мы рождены с тем условием, - говорит Пико делла Мирандола, - что мы становимся тем, чем мы желаем быть"" (81, 37).

Если всерьез принять такого рода особенности возрожденческого учения о человеке, то можно сказать, что в те времена происходило какое-то прямо обожествление человека. В настоящей работе мы предпочитаем употреблять более понятный термин "абсолютизация" че ловеческой личности со всей ее материальной телесностью. То же мы находим и у Ф.Монье: "Да, это так: человек - бог. Если кватроченто, совершенно забывший о первородном грехе, имел религию, это была религия человека. И это нечестие находит себе оправдание в том, что современная эпоха создала столько прекрасных образцов человеческого рода, столько вполне здоровых существ, столько универсальных гениев..." (там же, 38).

В последующие века найдутся философы, которые будут выводить существование человека из мысли о человеке из идеи человека, из философии человека. Это все совершенно чуждо Ренессансу, который, по крайней мере вначале, исходит просто из человека как таковог о, из его материального существования. В последующие века возникнут теории, которые будут выдвигать на первый план мораль и будут выводить сущность человека из его моральной сущности. Для подлинного возрожденца всякий морализм такого рода был бы чем-то т олько смешным. Но из чего же в таком случае исходил возрожденческий человек и на чем же пытался себя обосновать? Как мы уже говорили, этой основой была для него только личностно-материальная основа. Но можно сказать и иначе. Это была для него жизнь; и по скольку такая жизнь мыслилась личностно-материально, она была свободна от всяких тяжелых и трудновыполнимых заповедей, была основана на веселой, если не прямо легкомысленной беззаботности, на привольной и безмятежной ориентации. Прочитаем еще некоторые р ассуждения из Монье: "Жизнь - это что-то таинственное, что в средние века бичевалось, теперь бьет ключом, входит в полную силу, расцветает и дает плоды. Художники прежнего времени рисовали на стенах кладбищ "триумфы смерти"; художник Лоренцо Коста рисует на стенах церкви Сан Джиакомо Маджиоре в Болонье "Триумф жизни". "Там, где есть жизнь, - говорит Пико делла Мирандола, - есть душа, где есть душа, там есть ум"" (там же, 38).

Однако стоит привести те рассуждения у Монье, которые специально рисуют то приволье и раздолье, которое создавали в себе и вокруг себя по крайней мере итальянские возрожденцы. Это было, конечно, весьма тяжелой иллюзией, от которой сами же возрожденцы оче нь много страдали, в которой они каялись и от которой они хотели отойти, но отход этот тоже давался им с большим трудом и, можно сказать, почти никогда не удавался полностью. "Человек живет полною и широкою жизнью, всеми порами и всеми чувствами, без тор опливости и без нервности, без усталости и без горя. Он с удовольствием встает утром, с удовольствием вдыхает аромат неба и растений, с удовольствием садится на лошадь, с удовольствием работает при свечке, с удовольствием развивает свои члены, дышит, сущ ествует в мире. Кажется, как будто он вбирает в себя при каждом дыхании двойное количество кислорода. Отнюдь не противный самому себе, он живет в мире с окружающей средой и с собой. Он считает, "что большего блаженства нет на земле, как жить счастливо".

Он гонит горе как бесчестье или как нечто не стоящее внимания, употребляя против

собственных страданий и против чужих страданий всякого рода легкие средства, какие внушит ему его эгоизм и какие позволит ему его сила. Вспоминать о чем-нибудь приятном, спа ть, любить, пить, играть на каком-нибудь инструменте, танцевать, играть в орешки, ловить рыбу удочкой, как Август, бросать камешки так, чтобы они прыгали по воде, как делал Сципион, - все это составляет содержание одного из рецептов, которыми располагает Леоне-Баттиста Альберти для сохранения душевного спокойствия. Он нисколько не страдает от разобщенности с людьми; вместо того чтобы обнаружить ему его слабость, его положение дает ему повод выказать новую энергию. Он не испытывает никакого грустного нас троения оттого, что он представляет из себя единственное, оригинальное, отличное от других существ. Он не беспокоен, не возбужден, не беспорядочен. В богатом и обновленном организме кровь течет без задержки и не уменьшаясь, мускулы играют свободно, силы и способности уравновешиваются". "Действие и желание стоят на высоте; сила в гармонии с волей; пульс ровный, движения спокойны; усилия делаются охотно, и внимание так легко возбуждается, так долго сохраняется и так отзывчиво на все, что можно было бы ска зать, что это девственная сила, которой никогда еще не пользовались" (81, 38 - 39).

Эту никогда не повторявшуюся в жизни европейского человечества стихию помолодения, стихию беззаботной и привольной ориентации среди всех трагедий жизни, эту яркость, полноту и некоторого рода бесшабашность ранней юности мы должны учитывать при характерис тике Ренессанса в первую очередь. Тут же, однако, историческая справедливость заставляет признать, что ранняя и безответственная юность Ренессанса кончилась довольно быстро. Очень скоро стала ясной полная невозможность базироваться только на такой беззаб отно-привольной личностно-материальной основе жизни. Можно сказать, что весь Ренессанс представляется нам борьбой между этой беззаботно и привольно чувствующей себя юностью, с одной стороны, и постоянным стремлением базировать нормы человеческого поведен ия на чем-нибудь ином, гораздо более солидном, а не просто только на одной изолированной и иллюзорно-свободной человеческой личности. Чем более созревал Ренессанс, тем более интенсивно переживалась трагедия этой иллюзорно-свободной человеческой личности.

Самостоятельность искусства

Имея в виду такого рода характеристику Ренессанса как типа культуры, посмотрим, какое искусство и какие воззрения на красоту могли развиваться в эту эпоху.

В этот век раннего Ренессанса (хронологически он определяется по-разному, но приблизительно 1420 - 1500 гг.) уже господствует большая телесная расчлененность выражения и большая индивидуальность отдельных его моментов, построенная на объемно-рефлексных п риемах, с одной стороны, а с другой очень яркие попытки синтезировать эту раздельность и создать ту единораздельную, но уже рельефную цельность, которая, вероятно, являлась наиболее яркой чертой и Ренессанса вообще, и Ренессанса уже в первые десятилети я XV в. В эти десятилетия особенной дифференцированностью частей человеческого тела отличается Донателло (1386 - 1466) и особенной склонностью к слиянию раздельных моментов в целое - Вероккио (1435 - 1488).

Склонность к ясной рельефной раздельности сказывается здесь также и в том, что живопись и скульптура становятся самостоятельными искусствами, отделяясь от архитектуры, с которой раньше они составляли единое целое. Правда, уже в это время намечается разде ление тектоники и декоративности, что в дальнейшем прямо приведет к полному разделению конструктивных и декоративных форм в архитектуре. Выделение сильной личности уже и здесь, в период раннего Ренессанса, нисколько не мешает утонченной миловидности выра жения, которая сосуществует рядом с методами сильной характеристики движений.

Главнейшие художники

Скажем несколько слов об искусстве раннего Ренессанса, отсылая пытливого читателя за более подробными разъяснениями к общим руководствам по истории западного искусства. Обыкновенно начинателями раннего Возрождения считают Мазаччо (1401 - ок. 1428), Донат елло (1386 - 1466), Брунеллески (1377 1446), которые относятся к флорентийской школе художников.

Историки искусства выдвигают у Мазаччо на первый план как раз изображение человека достойного и уверенного в себе или же настроенного лирически, а иной

раз даже и кокетливо, на основе трехмерного изображения человеческого тела, отчего живопись начинает п роизводить некоторого рода скульптурное впечатление. С эстетической точки зрения это действительно и есть начало раннего Ренессанса, когда на первый план выступил личностно-материальный принцип с необходимыми для него до известной степени интимными, до и звестной степени самоуверенными и во всяком случае объемно данными личностно-телесными методами. Для этой объемной телесности как раз и понадобились античные образцы, которые, как это ясно само собою, привлекались здесь вовсе не в буквальном виде, а толь ко для характеристики личности нового типа.

Что касается Донателло, то достаточно будет указать хотя бы на его общеизвестного "Давида". Уже одно то, что Давид стоит обнаженным, свидетельствует, что для Донателло меньше всего имела значение ветхозаветная легенда сама по себе. А то, что Давид изобра жен в виде возбужденного молодого человека с огромным мечом в руках, свидетельствует не об абстрактной античной телесности, но о теле человека, только что одержавшего великую победу. Крестьянская, или, точнее сказать, пастушеская, шляпа на его голове тож е конкретизирует античную абстрактность в совершенно определенном отношении.

Брунеллески еще при жизни прославился как архитектор, построивший купол собора во Флоренции. Купол этот отличается от византийского изяществом, легкостью и плавностью разного рода архитектурных приемов, анализировать которые здесь не место. Но соединение величавости и изящества - это новость, которая характерна как раз для раннего Ренессанса. Другие постройки Брунеллески историки искусства тоже характеризуют как нечто новое в смысле изящества, легкости, декоративной приятности, согласованности отдельных мелочей с целым без всякой формалистической обобщенности, где легкость вполне лишена готической бестелесности. Умеет Брунеллески также и архитектурно отождествлять плоскость с объемом. Но не меньшее, а, может быть, даже и большее значение приобретает то , что у него последовательно проводится метод пропорциональной кладки, опять-таки без подчинения художественного целого формалистически понимаемым пропорциям, а, наоборот, с пониманием этих пропорций в их подчинении художественному целому, т.е. с пониман ием их как живых. Это же нужно сказать и о таких художественных элементах античности, как ордер или колонна. Брунеллески широко ими пользуется, но пользуется не сухо, не академично или археологично, без малейшего формализма. Они тоже введены только для о живления фасада, и такой оживленный, декоративный фасад даже в церквах производит отнюдь не церковное впечатление. Легкость, приятная пестрота и широкое использование декоративных приемов будут отличать Брунеллески даже от более строгой архитектуры Высок ого Ренессанса.

Из других мастеров раннего Возрождения, а именно из умбрийской школы, мы бы назвали Пьеро делла Франческа (ок. 1420 - 1492), который хотя и пользуется более простыми и умеренными формами, чем работавший во Флоренции Брунеллески, но зато обращает на себя внимание своим необычайным колоризмом, также свидетельствующим об изощренной итальянской чувственности тех времен. У одних эта чувственность проявлялась в объемности и рельефности фигур, у других - в легкой декоративности, у третьих - в использовании мет одов пропорций. А о Пьеро делла Франческа у современного историка искусства мы читаем: "...его фрески сверкают чистыми, ясными цветами, краски исполнены радующей, пленительной лучезарности. Он любит нежно-розовые и сиреневые тона, изумрудную зелень, лимо нную желтую, прозрачную голубую, но рядом с этим не пренебрегает густыми малиновыми и насыщенно синими цветами. Он дает эти краски в их чистом, незамутненном виде, и вместе с тем они не пестрят его произведений, а сливаются в гармоническое целое" (8, 34) .

Менее значащей была североитальянская художественная школа. Здесь отмечается некоторое влияние северной готики. Главный представитель этой школы Мантенья (1431 - 1506) известен чеканной ясностью своих изображений, доходящей иной раз даже до сухости. В пр отивоположность этому еще одна художественная школа в Италии XV в., именно венецианская, в лице своего главного представителя Джованни Беллини (ок. 1430 - 1516) дала неувядаемые образцы тонкого и созерцательно-самодовлеющего покоя. Это искусство значител ьно восполнило собою ту эстетику раннего Ренессанса, которую мы знали до сих пор. Ведь самодовлеющее любование предметами искусства - это тоже новая черта, специфическая для Ренессанса, если сравнивать его со средневековьем. В период средневековья не нуж но было особенно глубоко и долго любоваться художественными произведениями. Это считалось даже грехом. На художественное изображение надо было молиться, а не любоваться в свободном и самодовлеющем созерцании. У Беллини же это эстетическое

любование высту пает на первый план; его картины создавались так, что вызывали у зрителей именно такого рода свободное и чисто эстетическое наслаждение.

Уже этот краткий перечень школ и художников в Италии XV в. с полной очевидностью свидетельствует именно о новом и вполне свободном эстетическом чувстве и художников, и тех зрителей, на которых они рассчитывали. Более подробный обзор художественных произв едений XV в. в Италии дает огромное количество примеров именно такого нового эстетического самочувствия помолодевшего и освобожденного человека. Однако и приведенные у нас примеры достаточно говорят о новой, возрожденческой художественной практике, покам ест только о практике раннего Возрождения. Высокий Ренессанс будет несравненно сложнее и психологически запутаннее. Тот трагизм, который проступал уже в произведениях Мантеньи, у художников Высокого Ренессанса часто будет играть даже доминирующую роль вв иду разочарования в слишком беззаботном личностно-материальном понимании жизни. Но те беззаботность и привольное самочувствие, которые характерны для юной психологии раннего Ренессанса, собственно говоря, никогда не исчезнут в течение всего Ренессанса. И в тех случаях, когда они не найдут для себя полного выхода, они все равно войдут необходимым элементом в общее жизненное самочувствие художников и зрителей, часто близкое к прямому трагизму.

Художественное мировоззрение

Здесь мы подходим к формулировке того, что нужно назвать художественным мировоззрением Ренессанса. Вообще говоря, основа этого мировоззрения платонизм, иной раз даже и неоплатонизм, который в те времена еще не отличали от старого платонизма. Но платони зм этот является по преимуществу как бы задним фоном соответствующего художественного творчества. Платоновская идея здесь продолжает, правда, признаваться в своем абсолютном существовании. Однако используется она скорее как общий принцип, как художествен ная модель, как метод аналитически и дифференцированно данной цельности. В течение всего Ренессанса неоплатонизм принимал самые разнообразные формы.

При всей невозможности четко разделять ранний и Высокий Ренессанс, при всей их очень часто наблюдаемой взаимной диффузии все же углубленный психологизм и трепет личных переживаний, глубины личностного самораскрытия, вероятно, как раз и являются тем, что отделяет Высокий Ренессанс от раннего Ренессанса.

Уже по одному этому неоплатонизм Высокого Ренессанса необходимо резко отличать от неоплатонизма раннего Ренессанса. Ранний Ренессанс в этом отношении гораздо суше и формальнее, его закономерности имеют скорее линеарный или пусть даже рельефный, но все-та ки по преимуществу телесный, объемный, или трехмерный, характер. Правда, этот геометризм отнюдь не кончается в период раннего Ренессанса, а, наоборот, углубляется и утончается в период Высокого Ренессанса. Но Высокий Ренессанс, повторяем, прибавляет к эт ому нечто совершенно новое, а именно он предполагает гораздо более глубокую личностную основу, которая невольно заставляет нас усерднейшим образом ее рассматривать, и притом гораздо пристальнее, чем начатки психологизма в период раннего Ренессанса. Высок ий Ренессанс уже не отличается той стихией привольной беззаботности, которая так характерна для раннего Ренессанса. На протяжении всех веков Ренессанса она никогда не уничтожается окончательно, но для стадии Высокого Ренессанса не может считаться ведущей .

Наконец, уже и в этот период раннего Ренессанса сильно дает себя чувствовать тот философский и эстетический имманентизм, который был, как мы говорили, по преимуществу завоеванием XIV в. Но теперь уже не нужно было так панибратствовать с возвышенными пред метами, которые считались таковыми как раз именно у самих же этих имманентно мыслящих авторов. Раньше шла ожесточенная борьба за субъективный имманентизм, т.е. за безусловное очеловечивание всего надчеловеческого. Поэтому изображение, например, Христа в виде феодального или рыцарского кавалера было большой новостью, волновало умы и звало к каким-то новым, еще небывалым горизонтам художественного творчества.

Для XV в. это уже не было проблемой. Не было нужды панибратствовать со святынями, так как и без того стало всем ясно, что искусство имеет самостоятельное значение, что оно может не иметь никакой связи с церковной жизнью или эта связь только внешне сюжетн а, теперь уже не надо было преклоняться перед платоновским миром идей путем снижения их до уровня бытовых человеческих ощущений. Но тем самым и само отношение к платонизму стало гораздо

спокойнее, потому что платоновскую идею, без всякого намеренного ее снижения, можно было вполне беззаботно трактовать просто как художественную модель. Это нисколько не мешало пользоваться теми отчетливыми художественными формами, объяснение которых античный человек как раз и находил в платоновских идеях или в аристотеле вских формах. Наоборот, неизменно положительное отношение к платонизму при всем очеловечивании платонических идей нисколько не мешало теперь пользоваться формами античной пластики, которые тоже по-пифагорейски измерялись числами и геометрическими фигурам и, получали ясный дифференцированно-аналитический, но в то же время единый, целостный характер. Платонические идеи в связи с требованиями века обретали новую характеристику, а именно использовались по преимуществу в виде порождающих моделей (моделирующий характер вполне был свойствен им и в античности, хотя являлся там только подчиненным моментом). С другой стороны, и это тоже ввиду требований века, они использовались теперь для углубленного психологизма, черты которого тоже наблюдались в античности, но , несомненно, в более скромном и мало развитом виде. Поэтому глубочайшим образом ошибаются те исследователи Ренессанса, которые отрицают для него величайшее значение платонизма. Платонизм здесь везде был, а в борьбе с аристотелевской схоластикой даже име л безусловно передовое значение. Но конечно, необходимо учитывать особенности тех пестрых столетий, которые носят в науке название Ренессанса, чтобы понимать всю огромную специфику возрожденческого платонизма.

Существует очень много типов неоплатонизма. Античный неоплатонизм основывался на зрительно-данной космологии: наиболее совершенной красотой считался зрительно и вообще чувственно воспринимаемый космос. Средневековый христианский неоплатонизм возник на по чве глубочайшим образом интенсивного вероучения об абсолютной личности: наивысшая красота - это божество и творимый им мир, если последний рассматривать в его первозданной чистоте или в той вечности, которая будет после искупления грешного мира. Возрожде нческий неоплатонизм в качестве своего исходного первообраза имеет телесную оформленность человеческой личности, рельефную, математически исчисленную и рассматриваемую как предмет самодовлеющего эстетического удовольствия. Чувственный космос, единый и на дмировой бог, творец мира, и личностно-телесный отдельный человек - вот те три модели, которые были в свое время порождающими моделями для понимания мира, жизни, человека и искусства. Эти порождающие модели в их отношении к порожденным копиям везде рассм атривались при помощи одного и того же аппарата неоплатонических категорий.

Таким образом, для Возрождения неоплатонизм имел скорее структурное и методологическое значение, чем содержательное. По своему же существенному содержанию Ренессанс резко отличался от античности и от христианского средневековья. Впрочем, исторически взаи мная диффузия этих трех типов неоплатонизма всегда была огромной даже и по своему существенному содержанию. Но чтобы разобраться в какой-нибудь диффузии, необходимо знать, что же именно присутствует в ней и между чем именно она совершается.

В дальнейшем мы как раз и убедимся в наличии этой эстетической специфики в эпоху Ренессанса. Но уже сейчас можно сказать, что именно "нервозная" и телесно данная человеческая индивидуальность, стремившаяся к своей собственной абсолютизации, хваталась сна чала за то, что более доступно. Для всякого человека, конечно, доступнее, всего сама форма вещей, поскольку этой своей формой они только и отличаются друг от друга. Но, ухватившись за форму вещей, возрожденец тут же понимал всю недостаточность подобного слишком общего подхода. Нужно было изображать вещи не сами по себе, но такими, как они являются самому человеку. При этом не нужно было особенно углубляться в эстетику чувственного восприятия, чтобы заметить, например, схождение тех линий, которые около нас кажутся параллельными, на горизонте же, наоборот, друг друга пересекают, сливаются в одной точке. Отсюда перспектива - любимейшая и необходимейшая проблема всякого возрожденца, и практика и теоретика. Далее, формальное соотношение линий, плоскостей и тел независимо от их содержания и наполнения тоже страстно любимая тема всякого мыслящего возрожденца. Отсюда такие проблемы, как проблемы гармонии, симметрии, пропорций, числовых канонов, ритма, которыми проникнуто в эпоху Ренессанса даже и само поняти е красоты. Ниже, у Альберти, мы прочтем, что высшая красота есть не что иное, как целостное соотношение частей, или гармония, что понимаемые в этом смысле красота и гармония проникнуты и образованы числом, что они - продукт Разума, божественного или чело веческого, что природа, взятая сама по себе, есть только ничего не значащий материал, а ее красота полна разума и души и в целом есть создание богов, что произведение искусства в каждом своем

моменте является символом той или иной идеальной конструкции (отсюда у Альберти теория "завесы").

Что все это структурно-математическое понимание красоты специфично для Ренессанса, и уже для раннего Ренессанса, это ясно; отсюда неимоверно тщательный и дотошный анализ всех арифметических и геометрических соотношений любого произведения искусства. Хара ктернее всего это, как мы в дальнейшем убедимся, опять-таки выражено у Альберти в его учении о "зрительной пирамиде" Весь этот математический структурализм, конечно, восходит своими корнями к античному пифагорейскому платонизму. Но в сравнении с возрожде нческой детализацией вопроса вся античность представляется наивным детством. Вот почему пифагорействующий платонизм Ренессанса с точки зрения всемирно-исторического процесса является переходом от античной наивно-зрительной космологической эстетики к мате матическому естествознанию XVII в., которое благополучно просуществовало целых триста лет и не исчезло после Эйнштейна, став лишь частным случаем еще более общего и все того же математического естествознания.

В заключение общего наброска художественного мировоззрения раннего Ренессанса мы еще и еще раз должны сказать об огромном значении платонизма в эту эпоху. Очень часто, особенно в популярной литературе, под платонизмом понимается унылая дуалистическая мет афизика, в которой идеи суть не что иное, как абстрактные понятия, представляемые в виде самостоятельных субстанций, ничем не связанных с материальными вещами, с природой и с человеческой жизнью. Такого рода платонизм кое-где пытался утвердиться в античн ых философских школах, да и то безуспешно; а уж самому Платону он не только не был свойствен, но Платон только и занимался тем, что опровергал его почти в каждом своем диалоге.

Подлинное платоническое учение об идеях возникло из того простого житейского наблюдения, что вода, например, замерзает и кипит, а идея воды не замерзает и не кипит и что без понимания идеи воды нельзя понять и того, что такое сама вода. Чем вода отличает ся от камня? Очевидно, не материальностью, потому что вода и камень одинаково материальны. Совершенно ясно, они отличаются друг от друга только тем, что мы каждый раз по-разному отвечаем на вопрос "что это такое?" В одном случае мы говорим, что вода есть вот это, а в другом случае что камень есть вот то, совсем другое. Следовательно, вода и камень отличаются друг от друга не материей, но разной структурой материи, разным смыслом материи, разными идеями той или другой материальной вещи. В этом виде плато низм всегда был весьма удобной теорией для обоснования разнообразных мировоззрений. Ведь можно собрать все идеи материальных вещей в одно целое - получится мир идей. Однако только в очень редких и чересчур абстрактных, чересчур метафизических философских системах этот мир идей терял свое значение порождающей модели для вещей и превращался в нечто совершенно изолированное от этих вещей, в нечто не имеющее с ними ровно никаких отношений.

Можно ли после этого удивляться, что возрожденческий человек обратился к платонизму? Ведь он тоже хотел как-нибудь обосновать свою индивидуальность, свою личность и свободу, свое привольное и беззаботное существование, свой приятный и нетрудный прогресс. Здесь платонизм именно укреплял такого рода индивидуальность, такого рода личность, такого рода свободу и прогресс. Лишь нужно было эти платонические идеи понимать несколько человечнее, несколько теплее и несколько интимнее. Платонизм и неоплатонизм в э поху Ренессанса не только не отрывали человека от его светского существования, а, наоборот, укрепляли его, обосновывали его, делали солидным и прочным. На свой манер это делал уже и аристотелизм. Но в глазах возрожденца последний слишком скомпрометировал себя своей связью со средневековой ортодоксией. И хотя аристотелизм по самому существу своему вовсе не был абсолютно противен возрожденческому мировоззрению и многие возрожденцы определенно им пользовались, тем не менее удобнее всего, глубже всего, реал ьнее всего, человечнее всего и, в конце концов, интимнее всего был тогда именно платонизм, который очень часто мог переходить в прямой энтузиазм по отношению к человеку, природе и их красоте, а не аристотелизм, возникавший из бесконечных размышлений над расчленением понятий и над абстрактно-научным обоснованием нового жизнепонимания. Поэтому не нужно удивляться тому, что Альберти ссылался на Платона и Плотина, что произведения Боттичелли или Микеланджело часто возникали из неоплатонических методов худож ественного мышления и что Северный Ренессанс не снизил, а, пожалуй, еще больше возвысил значение неоплатонизма. Неоплатонизм был настолько силен в период Ренессанса, что он объединял и церковного мыслителя Николая Кузанского, и антицерковного бунтаря Джо рдано Бруно, и немецких мистиков XIV в., и

готически-аффективно мысливших немецких художников XVI в.

Итак, светский неоплатонизм, т.е. неоплатоническое обоснование свободного и личностно-материального человека, - вот основной и исходный, если не всегда видный глазу, то во всяком случае глубинно наблюдаемый принцип художественного мировоззрения и эстетик и как раннего, так и Высокого Ренессанса на Западе.

Термин "идея"

Для истории эстетики особенно важно то, что понимали под идеей философы, искусствоведы и эстетики в эти отдаленные времена. По этому вопросу интересные тексты приводит Э.Пановский, который вообще обладал огромным вкусом при выборе цитат из давнишних авто ров; его материалами мы и воспользуемся, хотя этот крупнейший искусствовед и эстетик мировой значимости во многом здесь глубочайше заблуждался.

Во-первых, вопреки Э.Пановскому мы не можем отождествлять влияние платонизма с частотой употребления термина "idea". Э.Пановский, давший ряд блестящих анализов неоплатонизма в эпоху Ренессанса, вдруг почему-то в своей работе "idea" целиком отрицает эстет ический платонизм для Ренессанса, и особенно для раннего Ренессанса (см. 181, 30 - 32; 35 - 36 и др.). Возможно, что это было мнением Э.Пановского еще в самом начале его научной деятельности. Но вопросом об эволюции взглядов Э.Пановского, работавшего нес колько десятилетий, заниматься здесь совсем не к месту. Если мы в данном случае приводим материалы Э.Пановского из его ранней работы "idea", то только для того, чтобы читатель имел представление и о других оценках Ренессанса, а не только об оценке Ренесс анса автором настоящей работы. Сам термин "идея" действительно употребляется в эпоху Ренессанса довольно редко, когда же он и употребляется, то часто уже в совершенно новом смысле слова, а не в антично-средневековом. Однако, повторяем, историю возрожденч еского платонизма ни в коем случае нельзя отождествлять с историей самого термина "идея" в эпоху Ренессанса.

Во-вторых, старый антично-средневековый смысл термина "идея" имел по преимуществу трансцендентный оттенок с тем только различием, что античные идеи космического ума превратились в эпоху средневекового монотеизма в те идеи, которые присущи личному богу, л ибо даже отождествляются с ним. Подобное пояснение художественного творчества ссылками на творение богом мира довольно часто наблюдается и в период Ренессанса.

Данте в своем трактате "О монархии" (II 2) пишет: "Итак, необходимо знать, что подобно тому, как искусство обретается в виде трех ступеней, то есть в уме мастера, в орудии и в материи, которая получает оформление при помощи искусства, так и природу мы мо жем рассматривать в виде трех ступеней", т.е. в боге как создателе, в небе как орудии и в материи. Нужно только заметить, что под "небом" здесь имеется в виду, по-видимому аристотелевский перводвигатель. Иначе будет непонятно, почему же вдруг небо тракту ется как орудие. С точки зрения Данте, бог, как абсолютная и надмировая личность, конечно, выше даже и тех действий, которые он производит, и само небо для него есть только орудие.

Вопреки Э.Пановскому платонизм необходимо усматривать во многих таких возрожденческих текстах, которые и не содержат самого термина "идея". Здесь прежде всего припоминается Данте. В текстах из "Рая" (XXX 37 - 127 XXXIII 67 - 145) необходимо находить с не обычайным искусством поданную картину не чего другого, как именно выдержанного платонизма и неоплатонизма. На первом плане здесь учение о свете и первосвете; на первом плане здесь эманация из высшего бытия во все низшие сферы, и на первом плане здесь кра сочная иерархия бытия как бесплотного, так и телесного. При этом не худо будет учесть и то обстоятельство, что как раз этой грандиозной неоплатонической картиной и кончается "Божественная комедия". Тут нет слова "идея", но сам Э.Пановский считает эти тек сты Данте вполне неоплатоническими. И такого рода философско-эстетические рассуждения у Данте попадаются не раз.

Приведем хотя бы из дантовского "Пира" (II 5) рассуждение о девяти ангельских чинах, посредствующих между абсолютным светом и телесными созданиями. Это, конечно, чистейший неоплатонизм, переведенный при помощи Ареопагитик на язык христианского самосознан ия. Тут тоже нет слова "идея", хотя все время идет речь не о чем ином, как о бесплотных субстанциях ангелов.

Что касается платонических и неоплатонических текстов с термином "идея", то действительно за все столетия Ренессанса их попадается довольно мало. Можно, например, привести текст из итальянского комментария 1481 г. Кристофоро Ландино (1424 - 1492 или 1498), где мы читаем в толковании текста из "Рая" (XIII 53): "Идея есть имя, введенное Платоном, против которого боролся Аристотель не с истинными доказательствами - потому что истине не противоречит никакая истина, - но с софистическими придирками. С Платон ом соглашаются Цицерон, Сенека, Евстратий, Августин, Боэций, Альтивидий, Халкидий и многие другие. Идея есть прообраз (essempio) и форма в божественном уме, по подобию которых божественная мудрость производит все видимые и невидимые вещи. Платон и Гермес Трисмегист пишут, что Бог от века знает все вещи. Следовательно, в божественном уме и мудрости существуют познания (cognitioni) всех вещей, и Платон называет их идеями... И хорошо сказал [Данте]: "Идея (idea), то есть Бог (iddio), потому что то, что в Б оге (in Dio), есть Бог (Iddio); а идея - в Боге" (цит. по: 181, 88).

Несколько более подробное эстетическое рассуждение с использованием термина "идея" мы находим у другого, еще более известного представителя Платоновской академии во Флоренции, у Марсилио Фичино. В его комментарии к знаменитому трактату Плотина "О красоте " (I 6) мы, между прочим, читаем: "Итак, что же является прекрасным человеком? Или прекрасным львом? Или прекрасным конем? Очевидно, что это в первую очередь таким способом оформленный, таким способом рожденный человек, лев или конь, как это установил и божественный ум через свою идею и как затем всеобщая природа зачала в своей первоначальной зародышевой мощи. И уж конечно, наша душа тоже имеет врожденную в уме формулу (formulam) его идеи; и она имеет также в собственной природе подобным же образом заро дышевый смысл (seminalem rationem). Благодаря этому душа в силу некоего природного суждения имеет обыкновение судить о человеке, или льве, или коне и прочем, а именно что этот вот некрасив, а тот, напротив, красив, поскольку, как это очевидно, первый цел иком расходится с формулой и смыслом, а второй соответствует этому; и среди красивых этот красивее того потому, что более соответствует формуле и смыслу [...] Но, вынося суждение о красоте, мы считаем наиболее красивым то, что одушевлено и разумно и прит ом так оформлено, чтобы и духовно удовлетворять формуле красоты, которую мы имеем в уме, и телесно отвечать зародышевому смыслу красоты, которым мы обладаем в природе, то есть во вторичной [более чувственной] душе. Форма же в красивом теле подобна своей идее в таком смысле, в каком планировка (figura) здания подобна первообразу в уме архитектора. Поэтому если бы ты отнял от человека его материю, а форму его оставил бы, то эта оставшаяся у тебя форма, она-то и есть та самая идея (idea), согласно которой оформлен человек" (там же, 94).

В приведенном здесь тексте из латинского комментария Марсилио Фичино к Плотину мы находим с точки зрения эстетики несколько весьма важных мыслей. Прежде всего здесь не только просто употребляется термин "идея", но говорится об идеях в уме бога и почти да же о полном тождестве идей бога с самим богом. Если это действительно так, то тут мы уже должны были бы констатировать выход за пределы неоплатонизма, поскольку с точки зрения последнего наивысшим бытием является не ум и не его идеи, а то благо, которое запредельно самому уму и не сводимо ни на какие идеи.

Далее, при анализе приведенного текста Фичино необходимо обратить внимание на то, что божественный ум с его идеями трактуется как прообраз для человеческого ума, и в частности для ума художника, где эти априорные формы являются основой его художественног о творчества. Наконец, приведенный текст Фичино свидетельствует также и о наличии идеи в самой природе. Здесь Фичино употребляет древний стоический термин "logos spermaticos" - зародышевый (или семенной) смысл (идея, форма). Если в человеке априорные иде и, истекающие из идей самого божества, есть результат наивысшего человеческого самосознания, то в природе, как учили древние стоики и за ними Фичино, это только еще зачаточные идеи, зародышевые формы или смыслы. Однако так или иначе, но приведенный текст из Фичино весьма ярко свидетельствует о сознательном и вполне намеренном использовании платонического термина "идея" в эпоху Ренессанса, и даже в эпоху его наивысшего расцвета.

Почти то же самое читаем мы дальше в том же комментарии Фичино к Плотину (I 6, 3): "Владычество (imperium) формы над субстратом (subjectum)". Красота есть "нечто божественное и владычественное, потому что она означает владычество господствующей формы, и доносит победу божественного искусства и разума над материей, и очевиднейшим образом представляет собою самое идею" (там же).

Таким образом, утверждение Э.Пановского, что термин "идея" не характерен для эпохи Ренессанса, не выдерживает критики в окончательном смысле слова. Этот термин, как видим, господствует и в Платоновской академии во Флоренции; он есть еще у Данте. Неоплато нические тексты из Данте без термина "идея" мы приводили выше. И упомянутый Ландино находит этот термин у Данте; он содержится в следующем тексте "Рая" (XIII 53):

Все, что умрет, и все, что не умрет,

Лишь отблеск Мысли (Idea), коей Всемогущий

Своей Любовью бытие дает.

Об использовании флорентийскими неоплатониками термина "идея" мы еще скажем.

Итак, центральное значение термина "идея", и как раз в средневековом смысле слова, мы находим и в начале Ренессанса (Данте, Петрарка), и в эпоху расцвета Ренессанса (Марсилио Фичино и Кристофоро Ландино). Но и относительно Альберти, творчество которого н ужно считать переходом от раннего Ренессанса к позднему Ренессансу, Э.Пановский тоже не прав.

Э.Пановский приводит три текста из Альберти, которые якобы всегда служат опорой для платонических толкований Альберти. Эти три текста или отличаются смутным характером, или прямо говорят против Э.Лановского.

В первом тексте (De re aedif., IX 5; в нумерации текста Пановский ошибается, потому что на самом деле это не IX 5, а VI 2) Альберти делает заключение, что "красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно пре красно" (9, 1, 178). Э.Пановский утверждает, что в данном случае речь идет вовсе не о красоте как о чем-то врожденном и бестелесном, но только о противоположении красоты украшению. Альберти действительно делает такое противоположение. Но это ни в каком с лучае не означает того, что Альберти не понимал красоту, или гармонию, как нечто врожденное и как нечто целостное, вне отдельных составляющих ее частей. Альберти прямо говорит (IX 5) о гармонии самой в себе, которая превыше не только частей целого, но и самой цельности предмета. Разве это не платонизм?

Второй текст Альберти гласит (Prooem. к указанному трактату): "Мы знаем, что здание есть своего рода тело, которое, как и другие тела, состоит из очертаний и материи, причем первые создаются умом, а вторая берется из природы. Для первых нужны ум и мысль, для второй - подготовка и выбор" (там же, 8). По поводу этого текста Э.Пановский утверждает, будто здесь идет речь вообще о всякой вещи как о состоящей из формы и материи, а вовсе не о том, что именно художественный предмет состоит из формы и материи и именно форма определяет в нем материю. Это возражение у Пановского звучит весьма слабо. И в отношении художественного произведения, и в отношении всякой вещи вообще, по Альберти, необходимо признавать оформление той или иной материи при помощи той или ин ой формы. В крайнем случае этот текст можно понимать не по-платоновски, а по-аристотелевски. Но разница между Платоном и Аристотелем в данном случае почти неуловима.

Что касается третьего текста из Альберти (Della pittura, II), то в его истолковании Э.Пановский, пожалуй, в значительной мере прав. В трактате "О живописи", в книге II, Альберти выводит превосходство живописи над другими искусствами на основании античног о мифа о Нарциссе, бросившемся в ручей, в котором он увидел свое изображение (см. 9, 2, 40). По этому поводу некоторые приводят текст из Плотина (I 6, 8), где тоже идет речь о Нарциссе, но в том смысле, что не нужно бросаться в объятия текучей действител ьности, чтобы не погибнуть подобно Нарциссу. Э.Пановский прав, замечая, что у Альберти миф о Нарциссе используется в положительном смысле, а у Плотина - в отрицательном. Однако подобного рода возражение слишком формалистично. Ведь природа в эпоху Ренесса нса, и прежде всего у самого Альберти, трактуется вовсе не как мертвый механизм, но как живое божественное тело, часто получающее у возрожденцев формулировку, весьма близкую к неоплатонизму[15 - 15 Обсуждение этих трех текстов из Альберти мы находим у Э.Пановского (см. 181, 84 - 85).].

В связи с этим само выражение "идея красоты" вовсе не является выражением средневековым, но скорее именно возрожденческим. В трактате "О живописи" (кн.

III) тот же Альберти пишет, что художники должны следовать "природному образцу" и что без наблюдения п рироды "от неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные" (там же, 59). Здесь термин "идея" едва ли имеет обязательно трансцендентный смысл, и, пожалуй, дело здесь действительно не в Платоне. Однако это нис колько не мешает платонизму Альберти и без всякого термина "идея". Ниже, в специальном разделе об Альберти, мы приведем замечательный текст из трактата "О зодчестве" (IX 5), который свидетельствует одновременно и о наличии красоты в явлениях природы, и о красоте как самостоятельном царстве, или об "абсолютном и первичном начале" самой природы. Да это понятно и из общей установки возрожденческого сознания, которое хотя и выдвигало человеческую личность на первый план, но базировало ее все еще на общем не различении субъекта и объекта, как это признает и сам Э.Пановский (см. 181, 35). Может быть, термин "идея" потому мало употреблялся в период Ренессанса, что сама эта идея в основном все еще понималась онтологически и часто не было нужды выдвигать специал ьное учение об идеях как о трансцендентных сущностях. Кроме того, хорошо известен общевозрожденческий факт наличия вместе с принципом подражания природе также и принципа выбора из нее того, что нужно для красоты. Об этом мы читаем решительно у всех возро жденцев.

Несомненно, уже в века Ренессанса в довольно яркой форме обозначилось понимание идеи и просто как некоторого духовного и возвышенного представления, как некоторого идеала, а в конце концов даже и просто художественной концепции, художественного плана или сюжета. То, что впервые, и притом в самой четкой форме, вопрос о художественной значимости идеи был поставлен только маньеризмом в XVI в., можно утверждать с большой уверенностью, и об этом мы будем говорить в специальном разделе о маньеризме. Также и п онятие опыта, или, вернее, чувственного опыта, тоже постепенно нарастало в эпоху Ренессанса. Правда, опыт этот, как и природа, не должен пониматься нами в узком смысле слова.

Здесь характерно понимание идеи, например, у Рафаэля. Для изображения красивой женщины он требует фактического наблюдения эмпирически данных красивых женщин. Однако тут же вводит и определенный корректив, который формулируется у него при помощи термина " идея": "...ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть" (76, 157).

Может быть, еще в более яркой форме имманентно-субъективное понимание идеи выражено у Дж.Вазари (1511 - 1574), знаменитого автора многотомного сочинения, посвященного истории итальянских художников. В настоящее время можно считать установленным, что эсте тическое понимание идеи, получаемое путем обобщения из чувственного опыта, а не путем духовного озарения свыше, находит для себя твердое место уже в эстетике середины XVI в. и что Дж.Вазари является прямым пропагандистом этого понимания. "Так как рисунок отец трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы, отводящей каждому его собственную меру, то отсюда следует, - говорит

Вазари, - что он познает соразмерности целого с частями и частей между собой и с целым не только в человеческих телах и в животных, но и в растениях, а также в постройках, скульптурах и картинах" (23, 87).

Здесь мы имеем уже не возрожденческую, но вполне новоевропейскую схему, которая в непосредственной форме предвосхищает кантовскую субъективную гносеологию: имеется человеческий рассудок, который сам по себе не говорит ни о каких вещах, а есть только прин цип оформления чувственных вещей; имеются текучие чувственные вещи, которые мы можем познать только из чувственного же опыта, и, наконец, возникает оформление бесформенной текучести вещей при помощи рассудочных понятий, расчленяющих смутную текучесть вещ ей и превращающих ее в расчленение - данные целостные представления, которые теперь и получают наименование идей. Это не Ренессанс, но падение Ренессанса, поскольку для Ренессанса характерна не эта субъект-объектная антитеза, но неоплатоническое выведени е человеческих идей из идей божественного ума и их функционирование в науке и искусстве в области природы. А природа - это тоже есть результат эманации божественного ума.

Дж.Вазари следующим образом поясняет свою новую концепцию идеи: "А так как из этого познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунками, то и

можно заключить, что рису нок этот не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создалось в идее" (там же, 87). Таким образом, по Вазари, рисунок есть не абстрактное понятие, взятое в чистом виде , без всякого материального наполнения, но и не чисто эмпирическая текучесть вещи, данная без всякого целостного оформления и без всякой фигурной выработки. Рисунок в уме человека и художника есть то и другое, взятое вместе и нераздельно. Но только конце пция эта выражена у Вазари пока еще слишком описательно и непосредственно, а у Канта она будет выражена при помощи изощренно логических приемов. Здесь характерно как то, что идея все еще сохраняет в себе свою неоплатоническую целостность и фигурность, по чему Вазари и называет ее рисунком в уме человека, так и то, что впоследствии Кант, изображая объединение рассудка и чувственности, назвал эту свою концепцию учением о схематизме понятий чистого рассудка. Под этой "схемой" Кант как раз и понимает чувстве нно разрисованное рассудочное понятие, которое в этом виде он с полным правом мог бы назвать не схемой, но рисунком. Повторяем: у Вазари дается не столько логическое конструирование, сколько непосредственное описание схемы, или рисунка, а также "формы", или "идеи". Но как бы ни была напряжена у Канта его дуалистическая концепция и как бы рассудок ни трактовался у него только субъективистски, тем не менее сходство обеих концепций, у Вазари и у Канта, доходит до полного тождества. Это не Ренессанс, но пад ение Ренессанса, пророчествующее о дальнейшем и всеобщем для новой Европы субъект-объектном дуализме. Но то, что подобного рода теории хронологически были свойственны еще и векам Ренессанса, этого отрицать никак нельзя.

В непосредственной интерпретации подобного рода текстов Э.Пановский, вероятно, прав. Однако это вовсе не может быть отрицанием платонизма в эстетике раннего и Высокого Ренессанса. Имманентно-субъективное понимание идеи имело для себя место и в античности , и в средние века, но ни там ни здесь оно не свидетельствовало о полном отсутствии платонизма. Налично оно и в эпоху Ренессанса. И это тоже нисколько не говорит об отсутствии здесь платонической эстетики. Нельзя отвергать эстетический платонизм на том, например, основании, что Марсилио Фичино является не эстетиком, а богословом. Это неправильно потому, что эстетика и богословие на стадии Фичино никак не различались между собою. Точно так же и приведенное учение Вазари об эстетических идеях вовсе не про тиворечит платонизму, а только берет из него субъект-объектное отношение, игнорируя внутренно-онтологическое происхождение и субъекта и объекта.

Неверно также думать, что до Луки Пачоли (его трактат "О божественной пропорции" был напечатан в 1509 г.) в итальянской эстетике вообще не было неоплатонизма и что, как говорят, и сам Лука Пачоли был скорее математиком, чем неоплатоником. А куда же деть

Николая Кузанского? И куда деть Марсилио Фичино? И не является ли математика Луки Лачоли чистейшей пифагорейски-платонической эстетикой?

Не прав Э.Пановский также и в том, что Аристотель будто бы привлекался возрожденцами как позитивный антагонист платонизму (см. 181, 27). Сам неоплатонизм, и античный, и средневековый, и возрожденческий, уже был наполовину аристотелизмом.

Но в двух отношениях, во всяком случае, необходимо признать правоту Э.Пановского в оценке возрожденческого неоплатонизма в ранней работе "Idea". Именно: полный разрыв с неоплатонизмом произошел, собственно говоря, только в классицизме XVII в., где действ ительно вместо неоплатонизма был исповедован картезианский рационализм. Другой правильной концепцией необходимо считать то, что, расставшись с обязательным трансцендентизмом, эстетика XVII в. (и тоже на основе переработки возрожденческих концепций) нашла замену этого трансцендентизма в учении о гении, а мы бы добавили еще, и в учении о вкусе. Человеческий гений в XVII в. уже перестал пониматься мифологически, и в нем действительно не стало ничего неоплатонического. Это было просто учение об эстетической и художественной мощи творящего человеческого субъекта. И только здесь можно говорить о полном разрыве с неоплатонизмом. Что же касается эстетики Ренессанса, то при всей ее невообразимой противоречивости ее неоплатоническая линия сказывается на каждом ш агу - от Фомы и Данте до итальянских натурфилософов XVI в., до маньеризма и Торквато Тассо.

Глава вторая. МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ИММАНЕНТНО-СУБЪЕКТИВНОЙ ИНТУИЦИИ. УЧЕНИЕ О ПЕРСПЕКТИВЕ

В своей книге об эстетике перспективы Т.Ведеполь рассматривает не техническую, а эстетическую сущность перспективы (см. 201). Почти не касается он и исторической стороны проблемы. Искусствоведческий разбор нескольких произведений ренессансной живописи вот все, что говорится здесь об эпохе возникновения перспективы в живописи, причем так, как если бы не было долгой и сложной борьбы за ее утверждение. Согласно изложению Т.Ведеполя, такие произведения Высокого Ренессанса, как "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи, "Афинская школа" и "Изгнание Гелиодора" Рафаэля, представляют собою уже полнейшее и совершенное осуществление принципов современной перспективы. С другой стороны, сравнивая, например, "Благовещение" Тициана с работой живописца прошлого века Скарби ны "Заход солнца", Ведеполь отмечает неспособность Тициана воспользоваться косой перспективой, после того как он отказался от прямой, более простой и примитивной.

Проведенный Ведеполем подробный анализ произведений художников Ренессанса показывает, что в весьма многочисленных случаях перспектива трактовалась здесь чрезвычайно сложно, с частыми отступлениями от нормы, например с несовпадением точки зрения и точки с хождения ортогональных линий, с несимметричностью вида спереди и т.д.

Ведеполь находит элементы перспективы, правда без единой точки схождения, еще в античном искусстве. Но даже у Джотто (1266 - 1337), несмотря на иллюзию перспективы в изображении зданий, еще наблюдается полное отсутствие единого принципа.

Шаг за шагом перспектива утверждается в эпоху Ренессанса у Лоренцетти ("Благовещение", 1344), Брунеллески (1377 - 1446), Паоло Учелло (1396 1475), Мазаччо (1401 - 1428), Мантеньи (1431 - 1506), Пьеро делла Франческа (1420 - 1492), Фра Филиппо Липпи (14 06 - 1469). Единая точка схождения распространяется на все пространство картины, хотя художники пользуются пока еще лишь прямым изображением, а косое построение перспективы им практически неизвестно. По наблюдению Ведеполя, точка схождения часто использу ется для того, чтобы подчеркнуть главную идею картины; так, в "Афинской школе" Рафаэля она находится между двумя главными фигурами. Однако у того же Рафаэля есть картины, где точка схождения падает на совершенно незначащее место картины.

Ведеполь упоминает об упорной борьбе вокруг понятия перспективы в начале XV в., - борьбе, которая велась с непостижимой для нас теперь горячностью. Защищались даже такие мнения, что никакой точки схождения вообще не существует (у Вителo). По работам Яна ван Эйка можно проследить, что к использованию перспективы он пришел не сразу, да и то с большим трудом. Достаточно прочесть трактаты Леона Баттисты Альберти, Пьеро делла Франческа и Леонардо да Винчи, чтобы увериться, с какой серьезностью эти художники вели научную разработку концепции перспективы, будучи убеждены, что искусство и наука не исключают друг друга (см. 201, 70).

Свою книгу Ведеполь заключает следующим оптимистическим убеждением относительно перспективы: "Теория призвана унавозить почву, из которой вырастает семя чувства. Знание должно высвободить энергию для достижения высших целей. Выучившийся должен погрузитьс я в подсознательное, откуда фантазия извлечет все необходимое для творчества. Рассудок строит подмостки, на которых разыгрывает свои игры чувство. Лишь закон может освободить нас" (там же, 81).

"Перспектива - это латинское слово, обозначает просматривание", - пишет А.Дюрер. Пановский находит это выражение по существу правильным: о перспективе можно говорить там и только там, где не только отдельные объекты, например дома и мебель, изображены в "сокращении", но где цельная картина - если процитировать выражение другого теоретика Ренессанса, Л.Б.Альберти, - превращается как бы в "окно", через которое мы должны считать себя глядящими в пространство. Материальная поверхность изображения отрицается здесь как таковая благодаря "правильному" геометрическому конструированию очертаний (182, 258 - 330). "Это "правильная" геометрическая конструкция, - пишет Пановский, - которая была открыта в Возрождении и, претерпев впоследствии технические усовершенст вования и упрощения, оставалась тем не менее до эпохи Дезарге непонятной в своих предпосылках и целях, наиболее простым образом поддается пониманию так: я представляю себе, - согласно приведенному выше образу окна, - картину в качестве ровного разреза че рез так называемую "пирамиду зрения", которая возникает благодаря тому, что я пользуюсь центром зрения как точкой и связываю его с

отдельными характерными пунктами рисуемого пространственного изображения. Поскольку относительное положение этих "зрительны х лучей" основополагающе для видимого расположения соответствующих пунктов зрительного образа, то мне требуется нарисовать всю систему лишь в основных горизонтальных и вертикальных чертах, чтобы установить появляющуюся на плоскости сечения фигуру: горизо нтальная разметка дает мне отрезки в ширину, вертикальная разметка - отрезки в высоту, и мне приходится лишь совместить эти отрезки на третьем рисунке, чтобы получить искомую перспективную проекцию" (там же, 258 - 259).

С точки зрения Э.Пановского, обеспечивая построение вполне рационального, т.е. бесконечного, постоянного и гомогенного пространства, описанная "центральная перспектива" молчаливо опирается на две существенные предпосылки: во-первых, на то, что смотрит од ин, и притом неподвижный, глаз, и, во-вторых, на то, что плоское сечение через пирамиду зрения должно считаться адекватной передачей нашего зрительного образа. Обе эти предпосылки решительным образом абстрагируются от действительности, потому что психофи зиологическое пространство никоим образом не бесконечно, не постоянно и не гомогенно (см. там же, 260). В пространстве перспективы отрицается различие между передним и задним, правым и левым, телом и промежутком между телами, ввиду того что любые части и зображаемого пространства подчиняются одному и тому же закону; происходит отвлечение от того факта, что мы смотрим не одним, и притом фиксированным, а двумя постоянно движущимися глазами, благодаря чему "поле зрения" приобретает сфероидный облик; не учит ывается огромная разница между психологически обусловленным "зрительным образом", в каком зримый мир является нашему сознанию, и механически обусловленным "образом на сетчатке глаза", который отпечатляется в нашем физическом органе зрения. Глубокая, необ ходимая для взаимодействия между зрением и осязанием "константная тенденция" нашего сознания приписывает видимым вещам определенную величину и форму, не зависящую от их физического соотношения на сетчатке глаза. Наконец, перспектива минует то весьма важн ое обстоятельство, что даже и на сетчатке глаза формы проецируются не на ровное, а на вогнутое округлое пространство (см. там же, 261).

Уже в первой половине XVII в. немецкий филолог и математик В.Шикхардт упрекал художников в том, что они, рисуя свои перспективные изображения, не замечают, что любая, даже самая прямая, линия "вовсе не идет прямо перед зрачком". Подобным же образом Кепле р замечал, что объективно прямой хвост кометы или путь метеора может быть воспринят как кривая, причем, что наиболее интересно, Кеплеру было вполне ясно, что именно привычка к перспективе заставляла его вначале не замечать или отрицать эти искривления зр ения. И именно привычка к перспективе привела к тому, что современные люди менее всего способны заметить подобные искривления линий ввиду проекции зрительных изображений не на плоскость, а на шарообразную поверхность сетчатки (см. 182, 263).

Наоборот, античные оптики, как утверждает Э.Пановский, хорошо знали феномен искривления и иногда прибегали к сознательной непрямизне некоторых архитектурных линий как раз для того, чтобы они выглядели прямыми.

Евклид замечает (теоремы 9 и 22), что прямые углы, будучи рассмотрены издали, кажутся круглыми; о подобной же ошибке зрения говорится в "Проблемах" Аристотеля (XV 6) и у Диогена Лаэрция (IX 89). Витрувий (III 4, 5) советует "выравнивать" стилобат "так, ч тобы у него в середине было добавление при помощи непарных уступов; ибо, если его выводить по уровню, он будет казаться глазу вогнутым". "Чем выше поднимается взор, - говорит Витрувий далее (III 5, 9), - тем труднее проникать ему сквозь толщу воздуха; от этого, расплываясь в высоте и лишаясь силы, он теряет способность правильного ощущения модульных отношений. Поэтому всегда надо делать некоторые добавления к отдельным членам при расчете их соразмерности, чтобы они казались надлежащих величин, когда зда ния расположены на возвышенных местах или сами по себе имеют достаточно колоссальные размеры".

У Витрувия же Пановский находит единственные сохранившиеся свидетельства того, что античность обладала математически-конструктивной теорией перспективы: это - I 2, 2 ("скенография есть рисунок фасада и уходящих вглубь сторон путем сведения всех линий к ц ентру, намеченному циркулем"). "Впервые в Афинах, в то время когда Эсхил ставил трагедию, Агафарх устроил сцену и оставил ее описание. Побуждаемые этим, Демокрит и Анаксагор написали по тому же вопросу, каким образом по установлении в определенном месте центра сведенные к нему линии должны естественно соответствовать взору глаз и распространению лучей, чтобы определенные образы от определенной вещи создавали на театральной декорации вид

зданий и чтобы то, что изображено на прямых и плоских фасадах, каза лось бы одно уходящим, другое выдающимся" (VII Prooem.). Однако из этих мест еще трудно вывести, какою же была в точном смысле слова античная перспектива.

У Гемина определение "скенографии" ориентируется в основном на несовпадение между действительным и кажущимся (см. 182, 302). "Скенографический отдел оптики исследует, как надлежит рисовать образы построек. В самом деле, поскольку вещи не кажутся такими в точности, каковы они есть, [художники] следят не за тем, чтобы выявить реальные (hyposeimenoys) сочетания (rhythmous), но должны создавать их такими, какими они будут казаться. И цель архитектора - создать произведение гармоничное (eurhythmon) для зрите льного впечатления (pros phantasian) и, насколько возможно, отыскать способы компенсации (alexemata) ошибок зрения, не для действительного соответствия или гармонии, но в отношении того, что предстает глазу".

Суть античной перспективы (Пановский основывается здесь на вышеприведенных текстах) заключалась в гармоничном сочетании друг с другом изображаемых телесных предметов без учета пространственного единства изображения. Отсюда специфическая неустойчивость и непоследовательность изображения пространственных соотношений. "Промежутки в глубину чувствуются, но их невозможно выразить посредством определенного "коэффициента"; укороченные прямоугольные линии сходятся, но они никогда не сходятся в едином горизонте, не говоря уже о едином центре; размеры по общему правилу уменьшаются к заднему плану, но это уменьшение никогда не постоянное, и оно всегда прерывается "выпадающими из масштаба" фигурами. Изменения, которым подвергаются форма и краска тел в зависимости от дистанции, изображаются со столь виртуозной смелостью, что стиль подобных рисунков можно рассматривать как предвестие или даже как явление, параллельное современному импрессионизму" (там же, 269).

Пространство античной живописи Пановский называет агрегатным, а пространство современной - системным (причем системным он считает также и пространство современной импрессионистической живописи, потому что в конце концов оно все же опирается для него на п ерспективу, несмотря на указанную античную аналогию). "Античность, в силу отсутствия всеохватывающего пространственного единства, должна расплачиваться за каждое подчеркивание пространственности умалением принципа телесности..; мир античного искусства, п оскольку в нем отказываются от передачи межтелесного пространства, предстает в сравнении с современным как более прочный и гармонический; но как только мы начинаем включать в изображение пространство, т.е. прежде всего в ландшафтных изображениях, этот ми р становится странно-нереальным, противоречивым, сонно-колеблющимся" (там же, 270). Античные живописцы строили свои изображения, исходя не из некоей внеположной точки схождения, но вокруг центра проекции, находящегося в самой картине и представляющего на блюдающий глаз, "в то время как современное построение пространства - из точки схождения (перспективное), и это огромное достижение, за которое недаром с такой страстью шла борьба, однозначно изменяет все поперечные, глубинные и вертикальные промежутки в константном соотношении, обеспечивая тем самым за каждым предметом неизменные размеры и положение по отношению к глазу" (там же, 267 - 268).

Можно возразить, что все это - чистая геометрия, не имеющая никакого отношения к художественным достоинствам произведения. Однако, замечает Э.Пановский, хотя перспектива никоим образом не является моментом достоинства произведения, она является моментом его стиля, и больше того, ее, вслед за Э.Кассирером, можно назвать "символической формой", посредством которой "некоторое духовное смысловое содержание привязывается к конкретному чувственному знаку и внутренне усваивается этому знаку" (там же, 268). И в этом смысле обладает художественной значимостью не только вопрос о том, имеют ли те или иные эпохи искусства перспективу, но и вопрос о том, какую перспективу они имеют.

Классическое античное искусство, по выражению Пановского, было чисто телесным искусством, признававшим в качестве художественной действительности не только зримую, но и ощутимую, осязаемую, материально-трехмерную, а тем самым всегда некоторым образом ант ропологизированную предметность. Элементы изображения сводились не живописно в пространственное единство, но тектонически или пластически - в групповую цельность, обладающую не пространственным единством, но единством изображаемого тела или группы тел. Ц елое мира в античности всегда оставалось прерывистым, ориентированным на телесную оформленность.

Художественно-историческая миссия средневековья, этого промежуточного времени, эпохи кажущегося возвращения к "примитивным" формам, заключалась в том, чтобы возвести античную множественность к действительному единству; оно достигло этой цели парадоксальн ым образом, путем расчленения данности, т.е. путем приведения в окостенелость и изолированность отдельных предметов изображения, которые ранее были объединены телесно-мимической и пространственно-перспективной связью. Появляется новое и более внутреннее единство, все сплетается в некую нематериальную, однако сплошную ткань, единство которой сообщает ритмическое чередование цвета и золота или, в рельефной пластике, ритмическая смена света и тени. Возникает единый, но мерцающе-колеблющийся мир, единственн ым средством закрепить и систематизировать который оказывается линия. Окончательное созревание романского стиля в середине XII в. знаменует, наконец, полный отход от античной перспективы; всякая иллюзия реального пространства изгоняется теперь из живопис и, форму которой сообщает лишь линия и двухмерная поверхность. В романском стиле "линия есть только лишь линия, т.е. своего рода графическое выразительное средство, смысл которого в том, чтобы служить границей и орнаментом для поверхностей; а поверхности со своей стороны суть только поверхности, которые уже ни в малейшей мере не служат указанием, даже самым смутным, на нематериальную пространственность, но являются безусловно двухмерной поверхностью материального носителя картины" (182, 274).

Но именно потому, что романская живопись в равной мере сводит и тела и пространство до простой поверхности, она утверждает их гомогенность, превращая оптическое единство в устойчивое и субстанциальное. Отныне тела навсегда связаны с пространством. "Совре менная" перспектива начинается при столкновении нордически-готического чувства пространства с архитектурными и ландшафтными формами византийской живописи. Этот синтез готического с византийским осуществляют два великих художника, Джотто и Дуччо, положивш ие начало современному перспективистскому восприятию пространства. Происходит переворот в формальной оценке поверхности изображения: это уже не стена или доска, на которую наносятся формы отдельных вещей и фигур, а прозрачная плоскость, сквозь которую мы как бы заглядываем в некое ограниченное пространство, что несколько противоречиво, потому что в действительности вещи находятся не внутри пространства картины, а перед ним.

В 1344 г. художник Амброджио Лоренцетти создает "Благовещенье", которое замечательно тем, что здесь все ортогональные линии, т.е. идущие в глубину под прямым углом к плоскости картины, с математической точностью сходятся в одной точке. Эта точка схождени я в качестве образа бесконечно удаленной точки слияния всех линий, ведущих в глубину, есть как бы конкретный символ самой бесконечности. Фон картины здесь уже не задняя стенка замкнутого пространства, как у Джотто, а лента пространства, по отстоянию на к оторой можно определять расстояния до изображенных на картине отдельных тел (см. там же, 279). Каменный настил пола в виде шахматной доски, использовавшийся еще в византийских мозаиках, может теперь служить точным указателем расстояний, как занятых телам и, так и не занятых ими, причем, считая эти квадраты, можно с точностью в числах выразить и расстояния; они выступают здесь как прототип будущей системы координат.

Однако до второй половины XV в. геометрическая перспектива еще неполна: она соблюдается лишь для ортогональных линий, проходящих в центре картины, и часто не соблюдается в отношении краевых ортогональных линий. Это означает, с одной стороны, что понятие бесконечности находится еще в становлении, а с другой стороны, что, хотя пространство уже воспринималось как единство, его разметка все же вторична по сравнению с расположением изображенных тел. Лишь к концу XVI в. осознается как непреложное правило, что "пространство предшествует изображенным в этом пространстве телам и поэтому его надлежит размечать на рисунке в первую очередь" (там же, 281).

Как замечает Э.Пановский, северные художники, хотя и следовали, конечно, методике итальянского искусства XIV в., достигли "правильного" конструирования (в смысле перспективы) эмпирически, тогда как итальянское Возрождение призвало на помощь математическу ю теорию. Создателями ее были Брунеллески, Мазаччо, Альберти, для которого "картина есть плоское сечение через пирамиду зрения", и позже - Пьеро делла Франческа в своем трактате "Перспектива живописи". Ренессансу удалось полностью математически рационали зировать пространство, которому уже ранее было придано единство.

Так завершился великий переход от агрегатного пространства к системному пространству. Однако это достижение в области перспективы, напоминает Пановский, явилось лишь конкретным выражением того, что одновременно было достигнуто в области гносеологии и нат урфилософии. Именно в это время совершился решительный и явный отход от аристотелевского мировоззрения и вместо представления о замкнутом космосе, устроенном вокруг середины - Земли как абсолютного центра, возникло понятие о бесконечности, существующей н е только как божественный первообраз, но и как эмпирически-природная реальность. Образ Вселенной детеологизируется, пространство Вселенной становится "непрерывным количеством, состоящим из трех физических измерений, по природе существующим прежде всех те л и до всех тел, безразлично приемлющим все" (там же, 286).

Теперь нам странно вспомнить, что Леонардо называл перспективу "кормилом и уздой живописи" и что художник Паоло Учелло, как об этом сказано у Вазари, на увещания своей жены ложиться наконец спать отвечал стереотипной фразой: "Однако сколь сладостна эта п ерспектива!" Нужно представить себе, говорит Пановский, что означало в эпоху Ренессанса это достижение. Дело было не только в том, что живопись возвышалась до статуса науки. "Субъективное зрительное впечатление было рационализировано настолько, что именн о оно стало основой для построения устойчивого и все же во вполне современном смысле "бесконечного" мира опыта (функцию ренессансной перспективы можно было бы сравнить с функцией критицизма, а эллинистически-римской перспективы - с функцией скептицизма), - был достигнут переход психофизиологического пространства в математическое, иными словами: объективация субъективного" (182, 287).

Но как только перспектива перестала быть технически-математической проблемой, она во все большей мере начала превращаться в художественную проблему. "По своей природе она - обоюдоострое оружие: она предоставляет телам место для пластического развертывани я и мимического движения - но она создает также и для света возможность разлиться в пространстве и художественно растворить тела; она создает дистанцию между человеком и вещью, но она же и снова снимает эту дистанцию, поскольку в известной мере включает в зрение человека предстоящий перед ним в самостоятельном существовании вещный мир; она предписывает художественному явлению постоянные и, больше того, математически точные правила, но, с другой стороны, она ставит его в зависимость от человека, и больше того, от индивидуума, поскольку эти правила связаны с психофизической обусловленностью зрительного впечатления" (там же, 287). Поэтому, продолжает Пановский, историю перспективы можно с одинаковым правом рассматривать и как триумф дистанцирующего и объе ктивирующего чувства действительности, как упрочение и систематизацию внешнего мира и как расширение сферы я.

Перспектива затрагивает, таким образом, столь важные проблемы, как отношение произвола и нормы, индивидуализма и коллективизма, иррациональности и рационализма; и ясно, что в разных странах эти проблемы решались по-разному. Итальянский Ренессанс восприня л перспективу с точки зрения открывавшегося в ней объективизма, Север интерпретировал ее в субъективистском смысле. Проблемы "ближнего пространства", "косого пространства", "пространства в высоту", которые ставились и с успехом разрешались немецкими худо жниками, в частности А.Дюрером, и великими голландцами XVII в., свидетельствуют как раз о восприятии пространственности художественного изображения как определяющейся субъектом. И как ни парадоксально, это вполне параллельно совершавшемуся в то время в ф илософии (у Декарта и, в смысле теории перспективы, у Дезарге) очищению пространства как мировоззренческого представления от всех субъективистских примесей.

Претензии к перспективистскому восприятию пространства выставляются с двух противоположных точек зрения. Древний Восток, классическая древность (в частности, Платон), средневековье и такие несколько архаизирующие живописцы, как Боттичелли, отвергали перс пективу потому, что она вносит в мир, находящийся вне и выше субъекта, индивидуалистический и случайный момент. Наоборот современный экспрессионизм избегает ее как раз потому, что она закрепляет объективность трехмерного пространства, отвергаемого модерн истской живописью в ее утверждении индивидуальной образотворческой воли. Обе эти противоположные оценки справедливы; дело в том, что перспектива математизирует зрительное пространство, но последнее всегда остается эмпирическим зрительным пространством. П ерспектива есть некий объективный порядок, но это порядок зрительного феномена.

Благодаря этому своеобразному перенесению художественной предметности в сферу

феноменального, заключает Пановский, перспективизм в религиозном искусстве исключает сферу магического, где художественное произведение само по себе чудотворно, и сферу догмати чески-сммволического, где художественное произведение свидетельствует о чуде или предвещает его. Но зато перспектива раскрывает как нечто совершенно новое сферу визионерства, в которой чудо становится непосредственным переживанием наблюдателя, поскольку сверхъестественные события как бы врываются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пространство и как раз благодаря этому делают сверхъестественное в собственном смысле интимным. Перспектива раскрывает также сферу психологического в самом в ысоком смысле, внутри которой чудо существует отныне в душе изображенного в художественном произведении человека. Перспективное восприятие пространства, превращая oysia (сущность) в phainomenon (явление), по-видимому, сводит божественное до простого соде ржания человеческого сознания; но зато, и наоборот, оно расширяет человеческое сознание до вместилища божественного. "Поэтому не случайно, что это перспективное восприятие пространства в ходе художественного развития осуществилось дважды: однажды как зна мение конца, когда распадалась античная теократия, и другой раз как знамение начала, когда возникла современная антропократия" (182, 291).

Глава третья. НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ КАНУН ЭСТЕТИКИ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПЕРВЫЕ ЕГО ПРЕДСТАВИТЕЛИ

Ченнино Ченнини

К самому концу XIV в. относится трактат итальянского живописца Ченнино Ченнини (род. ок. 1370), содержащий по преимуществу разного рода технические указания для живописцев, характерные, вероятно, вообще для позднейшей средневековой и ранней возрожденческ ой практики художественных мастерских. Но вместе с тем в данном трактате уже раздается твердый голос, предвещающий наступление Ренессанса в собственном смысле слова.

Опираясь в самом начале трактата на христианскую священную историю (с упоминанием бога, Девы Марии, Иоанна Крестителя, Франциска и всех святых мужей и жен), Ченнини тут же говорит об индивидуальности художника, о необходимости для него систематического т руда и выучки, о природном влечении и любви к искусству у художника. Живопись прямо объявляется некоторого рода наукой, и даже самой важной. Проповедуется необходимость фантазии для художника, но на основании лучших образцов живописи, которые нужно наблю дать и в церкви при подробном рассматривании церковной иконописи. Рекомендуется предпочитать картины природы. Не отсутствует и рассуждение о точном количественном каноне отдельных частей человеческого тела, изображаемого на картине. В качестве образца дл я живописи берется мужчина, а о женщине не говорится ни слова. Но когда речь заходит конкретно о живописных приемах, то известная специфика признается и за изображениями женщин (см. 114).

В результате необходимо сказать, что только слабая разработанность художественной проблематики мешает нам причислить Ченнини непосредственно к представителям раннего Ренессанса. Все указанные выше проблемы намечены у Ченнини в самой общей форме, и ранний Ренессанс будет их только разрабатывать. Там подробно и выяснится, что такое научность живописи, что такое природа как образец для живописи, что такое художественная фантазия и т.д. Творчество Ченнини только канун.

Лоренцо Гиберти, Пьеро делла Франческа, Антонио Аверлино Филарете

Все эти художники и теоретики относятся к периоду раннего Ренессанса и действуют в конце XIV и первой половине XV в. Их мы не будем излагать подробно, поскольку такого рода изложение потребовало бы слишком больших усилий, не входящих в план настоящей раб оты по эстетике Ренессанса.

Известный итальянский скульптор первой половины XV в. Л.Гиберти (ок. 1381 - 1455) мог быть для нас весьма интересен в качестве представителя эстетики раннего Ренессанса. Дошедшие до нас в плохом состоянии его "Комментарии" касаются истории античного и ит альянского искусства (кстати сказать, с Джотто во главе) и включают в себя его автобиографию. Что касается чисто теоретических взглядов Гиберти, составляющих третью книгу его "Комментариев", то в тексте заметно использование таких средневековых философов , как Авиценна, Аверроэс, Роджер Бэкон, Вителo и другие. Эту часть "Комментариев" Гиберти трудно читать и

трудно переводить. Из Гиберти мы упомянем только типично ранневозрожденческое учение о перспективе и пропорциях. Как мы уже видели, для Ренессанса э то ни в каком случае не является чем-то случайным, а, наоборот, максимально существенным.

Пьеро делла Франческа, крупнейший итальянский живописец, интересен для истории эстетики своим трактатом "О живописной перспективе" (вторая половина XV в.). Трактат свидетельствует о чрезвычайной тщательности тогдашних художников и теоретиков в области пр остранственных исчислений живописных фигур[16 - 16 Некоторое представление о воззрениях этого автора на живописную перспективу можно получить по отрывку, переведенному А.А.Губером в издании "Мастера искусства об искусстве" (см. 76, 74 - 80).].

Антонио Аверлино Филарете (ок. 1400 - ок. 1469), скульптор и архитектор, еще не вполне порвавший с готической традицией, написал интереснейший "Трактат об архитектуре" (1460 - 1463), включающий в себя также и рассуждения о живописи. Для трактата характер но уже одно такое суждение: "Число всегда весьма необходимо, и без этого числа нельзя действовать, так же как без порядка". Можно отметить кропотливые наблюдения этого автора над функциями перспективы и подробную характеристику цвета для пользования им в живописи (см. 76, 83 - 92).

Глава четвертая. РАСЦВЕТ РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ. ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ

Завершителем первого этапа Ренессанса в собственном смысле слова может считаться итальянский художник Леон Баттиста Альберти (1404 - 1472). Ему принадлежит большое сочинение "О зодчестве" (1452, напечатано в 1485), трактат "О живописи" (1435/36) и неболь шое сочинение "О статуе" (1464). Ввиду обширности всех этих текстов на них можно легче всего обозреть главные особенности эстетики раннего Ренессанса в Италии (см. 9).

Хотя высказывания самого Альберти о сущности прекрасного не носят систематического характера, мы можем составить определенное представление об эстетических воззрениях этого автора. Говоря о трудности постижения того, что представляет собою прекрасное, Ал ьберти между тем вовсе не отказывается говорить о "началах"[17 - 17 И.Бен прямо считает возможным говорить о философии искусства у Альберти, о чем можно судить хотя бы по названию ее работы: "Leon-Battista Alberti als Kunstphilosof" (126). Хотя Альберти и не занимался философией искусства, все же с мнением В.П.Зубова об "эстетическом агностицизме" Альберти (см. 9, 2, 255) никак нельзя согласиться.].

Проблемы красоты и гармонии наиболее подробно Альберти раскрывает в шестой и десятой книгах "Десяти книг о зодчестве", а также делает некоторые замечания об этом и в других трактатах. Не меньшего внимания заслуживают замечания Альберти, которые хотя и не относятся непосредственно к понятию прекрасного, но помогают более определенно представить характер эстетических воззрений Альберти. Таковы его замечания о значении модели для архитектора и так называемой завесе для живописца.

Сущность прекрасного

Сначала мы рассмотрим некоторые основные высказывания Альберти о природе и сущности прекрасного.

Красота для Альберти является чем-то непосредственно данным восприятию равно ученого или неученого человека (О зодч., II 1). Даже разъяснить различие между красотой и украшением труднее, чем почувствовать его, "понять чувством" (VI 2). Альберти считает, что судить о красоте позволяет некоторое "врожденное душам знание" (IX 5): "В самом деле, в формах и фигурах зданий бывает нечто столь превосходное и совершенное, что поднимает дух и чувствуется нами сразу же. Я думаю, краса, достоинство, изящество и том у подобное - такие свойства, что, если отнять, убавить или изменить в них что-либо, они тотчас же испаряются и гибнут" (там же). В вещах от природы есть нечто "превосходное и совершенное, нечто волнующее дух... Более всего глаза жадны до красоты и гармон ии, в искании их они наиболее упорны и наиболее настойчивы" (там же, 8). Но хотя у природы "нет большей заботы, чтобы все произведенное ею было вполне совершенно" (там же, 5), между тем в природе встречаются вещи безобразные, и прекрасное целое в природе - немалая редкость. Поэтому живописец, например, должен изучать каждую часть изображаемого в отдельности и искать наиболее совершенные части в разных

предметах. Художник не "удовольствуется только передачей сходства всех частей, но позаботится и о том, чтобы придать им красоту. Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты" (О живоп., 3). Здесь мы подошли к другому моменту, на котором Альберти заостряет внимание.

Хотя совершенное в вещах и присутствует от природы, но в природе редко встречаются прекрасные вещи. И все же, именно изучая и наблюдая природу, художник находит в ней достойное подражания. Критерием отыскания прекрасного в природе служит человеческий раз ум. Здесь появляется новый момент: художник не должен полагаться на мнение, но должен доверять традициям и изучать правила, открытые и накопленные многими поколениями предшественников. Следование "испытанному обычаю сведущих людей" (О зодч., 1 9) ведет к успеху при исполнении задуманного. К тому же и между людьми есть определенная разница, так что мы можем и усомниться, так ли непосредственно дается красота чувствам. Альберти говорит: "Ничто так не отличает одного человека от другого, как то, чем он бол ее всего разнится от животного: разум и знание высших искусств" (IV 1). И далее - о прекрасном в вещах: "То, что нравится в вещах прекрасных и украшенных, проистекает либо от замысла и понятия ума, либо от руки мастера, либо присуще им от природы. Дело у ма выбор, разделение, размещение и тому подобное, что придает сооружению достоинство. Дело рук - складывание, прикладывание, отнятие, отесывание, шлифовка и тому подобное, что сообщает сооружению прелесть. От природы присущими будут тяжесть, плотность, чистота, долговечность и подобное, что делает сооружения достойными удивления" (IV 4). Здесь природа у Альберти значит нечто совсем иное, чем раньше. Сравним и следующее высказывание: "Мы знаем, что здание есть своего рода тело, которое, как и другие те ла, состоит из очертаний и материи, причем первые создаются умом, а вторая берется из природы" (О зодч., предисл.).

Таким образом, мы можем говорить о двоякой природе. Пассивная, претерпевающая - это та природа, из которой берется "материя", затем оформляемая умом, мыслью и рукой художника. И есть другая, активная природа, которая может быть познана в своих законах (а они для Альберти, безусловно, объективны и всеобщи), по которым и строится мир прекрасных и гармоничных вещей, по которым оформляется материя. Благодаря чувству этой природы, врожденному душе, мы воспринимаем гармоничность (IX 7).

Все подобного рода рассуждения Альберти чрезвычайно важны для возрожденческого понимания природы. Часто в изложениях этой эпохи приходится встречать весьма плоское и вульгарное понимание природы, которое начисто противопоставляется прежней, якобы чисто с пекулятивной эстетике и сводится всего-навсего на механизм физических явлений. Весь Ренессанс есть решительное опровержение такого вульгарного реализма. Как видим, для Альберти природа только материал, а все ее оформление исходит из божественного или чел овеческого духа, в котором красота является врожденным понятием, в то время как природа, взятая сама по себе, не содержит никакой красоты. Можно говорить о гораздо меньшей спиритуализации красоты в эпоху Ренессанса, но сводить ее целиком на внешнее ощуще ние механизма природы совершенно невозможно. Если всерьез принять во внимание это замечание, станет понятным, почему эстетика Ренессанса даже в области природы является не чем иным, как своеобразным платонизмом и даже неоплатонизмом. Это касается также и основной эстетической категории Ренессанса, а именно гармонии.

Гармония

Понятие гармонии занимает у Альберти чрезвычайно важное место. Нам оно тем более интересно, что "гармония есть источник всякой прелести и красы" (там же, гл. 51). Альберти рассуждает следующим образом: "Ведь назначение и цель гармонии - упорядочить части , вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту. Вот отчего бывает, что, когда гармоничное, путем ли зрения, или слуха, или как-нибудь иначе, предстанет перед душою, мы ег о чувствуем сразу. Ведь от природы мы стремимся к лучшему и к лучшему льнем с наслаждением. И не столько во всем теле в целом или в его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И для нее есть обширнейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соизмеряется законом гармонии. ...Без нее распадается высшее согласие частей.

...Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, т.е. абсолютное и первичное начало природы" (IX 5).

В этом обстоятельном и обширном определении нам важно выделить ряд моментов:

1) гармония есть абсолютное и первичное начало природы, причем живет гармония в самой себе и в своей природе и именно благодаря этому оказывается сопричастницей души и разума;

2) можно сказать, что гармония есть некоторая наиболее общая объективная закономерность, по которой соединяются и согласуются в высшем согласии части предметов. Но гармония не есть само это согласование. Она есть некоторая потенция, неисчерпаемая и перви чная;

3) актуализацией гармонии является красота. Красота есть действительность гармонической природы, поэтому она столько же в вещах, сколько и в разуме.

Красота как гармония

Исходя из этого определения, мы можем обратиться к рассмотрению самой красоты. Теперь нам ясно, что, согласно Альберти, красота может быть и непосредственно данной созерцанию, поскольку она всегда есть некоторая действительность, но в то же время красота может быть действительностью только благодаря присутствию разума познающего законы гармонии. Поэтому и сама красота должна быть воплощением законов гармонии, т.е. некоторым правилом по которому возможно оформление материи.

И.Бен находит определения красоты у Альберти (в главе "Понятие красоты"): 1) красота есть некоторое объединение контрастов (О зодч., I 9); 2) красота есть "некое согласие и созвучие частей в том частями чего они являются" (IX 5); 3) красота есть строгая, соразмерная гармония всех частей (VI 2); 4) красота есть нечто "присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно" (VI 2) (цит. по: 126. 21 - 27). При этом относительно гармонии делается замечание, что она является вс еоформляющим началом, принадлежащим разуму, стоит выше красоты, "содержит ее в себе. То, что присутствует "во всем теле", но не локализуется, а находится "в себе", что мы назовем вместе с Плотином и поздними идеалистами идеальным" (там же 23).

Принцип модели

Теперь нам необходимо обратиться к рассуждениям Альберти о модели. Прежде только заметим, что Альберти помимо различения гармонии и красоты говорит и о различии красоты и украшения: "...украшение есть как бы некий вторичный свет красоты или, так сказать, ее дополнение. Ведь... красота, как нечто присущее и прирожденное телу разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного" (VI 2).

Так вот, когда Альберти рекомендует архитектору не ограничиваться чертежом, а делать модели, он замечает: "Никак не считаю возможным умолчать о весьма важном, что делать модели раскрашенные и, так сказать, разрумяненные приманками живописи не есть дело т ого архитектора, который хочет поучать своим произведением... Поэтому я не советовал бы, чтобы модели отделывались чересчур старательно, гладко и блестяще, но скромно и просто и чтобы ты хвалил в них дарование изобретателя, а не руку ремесленника". Модел и нужно изучать "наедине и вместе с другими и вновь и вновь их пересматривать, чтобы в сооружении не было даже малейшего, о чем бы ты не знал, что оно такое, каково оно и для чего предназначается" (II 1).

Это рассуждение о модели с учетом замечания о различии красоты и украшения, которое "может исправить" недостатки или излишки (VI 3), очень важно в следующем отношении. Ведь модель, с одной стороны, есть выражение и осуществление некоторого замысла архите ктора, есть реализация "плана, задуманного в уме, образуемого линиями и углами и выполняемого духом и умом совершенным" (I 1). В.П.Зубов справедливо замечает по поводу этого места, что у Альберти "даже формулы и термины отвлеченной философии насыщаются к онкретным практическим смыслом", что "бестелесные очертания" у Альберти "математически проработанный

проект" (9, 2, 278). Но нас здесь интересует как раз не формула и не терминология, а та конструкция сознания, которая свидетельствует о специфике подхо да Альберти к самой проблеме отыскания и воплощения красоты, прекрасного в вещах.

Метод "завесы"

Точно такой же смысл имеет и наше обращение к методу "завесы" Альберти. В.П.Зубов всячески старается преуменьшить элементы платонизма у Альберти. Ценными являются его замечания о том, что Альберти знакомился с Платоном в основном (но не только) по Цицеро ну; верно, что влияние Платона фантастично "см. там же. 632) но вместе с тем замалчивается определение гармонии как "абсолютного и первичного начала природы". Между тем, именно опираясь на это определение, учитывая логическую структуру метода модели и "з авесы" и характер соотношения красоты и гармонии, мы можем правильно судить о понятии прекрасного у Альберти. Таким образом, элементы неоплатонизма даже у деловитого и практического возрожденца Альберти, несомненно, играют первейшую роль. Мы уже не говор им о том, что Альберти был посетителем и сотоварищем неоплатоников Флорентийской академии.

С другой стороны, модель сама есть некоторый план, образец, некоторое задание и определенный закон, ориентируясь на который мы можем построить настоящее здание. Таким образом, воспринимая красоту того же здания, например, мы можем понимать ее как некотор ую идеальную модель, которая в то же время будет реализацией всеобщих законов гармонии. Очевидно, подобный подход к действительности можно считать вообще характерным для Альберти. Это подтверждается и анализом метода использования "завесы", изобретателем которой Альберти себя считал и каковым изобретением весьма гордился.

"Завеса" представляет собой плоскость, рассекающую "зрительную пирамиду" (О живоп., II). Таким образом, и картина есть тоже своего рода "завеса", только за этой "завесой" мы предполагаем некоторые идеальные образцы, тщательно выисканные и отобранные разу мом благодаря науке и знанию некоторых общих закономерностей, коренящихся в природе красоты.

В следующих рекомендациях Альберти живописцу можно заметить тот же принцип восприятия предмета: "...необходимо держаться определенного правила в отношении величины членов тела. Для такой соразмерности следует сначала связать каждую кость в живом существе , затем приложить его мышцы и, наконец, целиком облечь его плотью. Однако найдутся такие, которые возразят мне то же, что я говорил выше, а именно что живописцу нет дела до того, чего он не видит. Они хорошо делают, что об этом напоминают, однако ведь пр ежде, чем одеть человека, мы рисуем его голым, а затем уже облекаем в одежды, и точно так же, изображая голое тело, мы сначала располагаем его кости и мышцы, которые мы уже потом покрываем плотью так, чтобы нетрудно было распознать, где под ней помещаетс я каждая мышца" (II). Здесь, таким образом, идет речь о некоторой идеальной трехмерной модели, создаваемой в уме и осуществляемой в виде предварительного рисунка.

Интересно в этом смысле отметить и следующее. Для Альберти существуют, очевидно, вещи как таковые, сами по себе, которые мы реально не наблюдаем, потому что меняется расстояние между нами и предметами, меняется положение центра "зрительной пирамиды" и ос вещение, отчего "поверхность кажется нам изменившейся" (I). Тела сами по себе остаются, таким образом, неизменными, но их характеристики изменяются.

Эти замечания непосредственно не говорят нам о природе прекрасного, но помогают уяснить его понятие у Альберти.

Выводы

Обобщая все предыдущее, можно сделать определенные выводы о природе прекрасного или красоты у Альберти. Красота есть идеальная модель эстетически совершенного. Красота является ареной встречи определенных конструкций сознания и всеобщих законов природы,

благодаря чему мы можем говорить о единой, гармонической природе прекрасного. Реализацией красоты является произведение искусства. Природа также есть произведение искусства божественного: "Без сомнения, взирая на небо и чудесные

дела богов, мы более диви мся богам потому, что видим красоту этих дел, нежели потому, что чувствуем их пользу" (О зодч., VI 2). Законы природы выражаются определенными числами. Абсолютное и первичное начало природы - гармония. Поэтому, пользуясь числами в искусствах, художник уп отребляет их "не путано и беспорядочно, а в их взаимном и гармоническом соответствии" (IX 6). Красота, таким образом, есть идеальный образ числа и идеальный образец для художника.

Можно сказать, что учение Альберти о красоте есть чистейший платонизм пифагорейского типа: сверхсущие идеальные модели, осуществление их в материи, определение их средствами чистого ума и высшей души, структурно-математический характер моделей и зависящи х от них произведений искусства, борьба против ползучего эмпиризма, космический и божественный характер красоты в целом; природа важна не сама по себе, но важно ее абсолютное, первичное деятельное начало. Уже из этого можно судить, что если не весь ранни й Ренессанс, то во всяком случае некоторые его специфические черты вполне неоплатоничны, хотя индивидуальные светские и отнюдь не готические черты не могут отрицаться ни с какой стороны.

Возрождение специально античного не так уж сильно сказывается у Альберти, как и вообще во всем Возрождении. Во всяком случае античные черты в эпоху Возрождения - это не такая простая и очевидная вещь, она требует специальных исследований, и она часто вес ьма близка к нулю, разве только именно платонизм и неоплатонизм мы условимся считать существенным содержанием античной мысли. Не случайно тот же Альберти вдруг заявляет: "Признаюсь тебе: если древним, имевшим в изобилии у кого учиться и кому подражать, б ыло не так трудно подняться до познания этих высших искусств, которые даются нам ныне с такими неслыханными усилиями, то имена наши заслуживают тем большего признания, что мы без всяких наставников и без всяких образцов создаем искусства и науки неслыхан ные и невиданные" (О живоп., предисл.).

Таким образом, Альберти, высоко ставящий античные образцы, тем не менее считает свое творчество вполне самостоятельным. И самостоятельность эту мы должны находить прежде всего в чрезвычайно обостренном внимании к самим процессам художественного восприяти я.

И платонизм, и неоплатонизм, и в значительной мере вся античность относятся к анализу художественных восприятий весьма просто, наивно и, мы бы сказали, эпически. Но другое дело - возрожденческий неоплатонизм. Он гораздо более "нервозен" и драматичен, гор аздо больше занимается анализами художественного восприятия и почти всегда весьма неравнодушен к структурно-математическим построениям художественного предмета. Стоит только прочитать небольшой трактат Альберти "О живописи", чтобы убедиться в весьма нера внодушном отношении этого теоретика к составным элементам художественного восприятия. У него здесь, например, целая теория так называемой зрительной пирамиды, основанием которой является поверхность воспринимаемого предмета, а идущие от всех краев данног о предмета лучи сходятся в одной точке в зрачке, образуя, таким образом, вершину зрительной пирамиды. Сюда же относится и учение о цветах и перспективе (О живоп., 1).

Таким образом, специфика эстетики Ренессанса нисколько не теряется от того, что эта эстетика в основном развивалась на основе древней неоплатонической философии. Светский рациональный характер выпирает здесь на первый план.

Трактат "О статуе"

Особенно показателен в этом отношении трактат Альберти под названием "О статуе". Желая дать инструкцию для скульптора, когда он приступит к созданию статуи, Альберти делит человеческий рост на шестьсот частей, проведение которых, кроме того, еще зависит от положения тела, от его наклона и вообще от тех или иных движений.

Удивительным образом Альберти, как и весь Ренессанс, хочет совместить здесь изображение живого тела с чисто арифметическим разделением этого тела на мельчайшие части. С нашей теперешней точки зрения, эта задача не является выполнимой, если не применять к аких-нибудь еще более сложных математических методов и не ограничиваться только одной арифметикой целых чисел. Можно сказать, что весь Ренессанс вообще раздирается этим ужасающим противоречием: возрожденцам хотелось видеть и изображать живое и одушевленн ое трехмерное тело, и в то же

самое время им хотелось все свести на арифметику целых чисел. В общих случаях это удавалось, и тогда мы получали прекрасные художественные образцы оригинальной эстетики Ренессанса; но это, конечно, слишком часто было невозмо жно сделать, и тогда самим художникам Ренессанса приходилось доходить до отчаяния и разочаровываться в своем принципе интеллектуального антропоцентризма, в направлении которого Ренессанс сильно менял подлинно классические формы платонизма и неоплатонизма .

Мы уже хорошо знаем из предыдущего, что вся эстетика Ренессанса базируется на субстанциально-человеческом и личностном, а именно на субъективно-имманентном толковании неоплатонизма. Эту основную возрожденческую идею глубоко вынашивали на Западе философы и художники XIII - XIV вв. Человеческая личность, воспитанная в течение полутора тысяч лет на опыте абсолютной личности, или, точнее, на абсолюте как личности, захотела теперь сама быть абсолютом. Но такой универсальный субъективизм будет достигнут тольк о в конце XVIII в. в творчестве раннего Фихте. Ренессанс еще не был способен на такую абсолютизацию человеческой личности, но в отдельных моментах эта абсолютизация непрестанно возрастала в течение всего Ренессанса.

Покамест еще нельзя было расстаться с богатой и глубокой философской системой неоплатонизма, которой закончилась античность и которая, правда уже в другом смысле, получила огромное развитие в средние века. Но в этой философской системе можно было подчерк ивать те или иные проблемы, которые вначале вполне уживались со всей системой в целом, но в конце концов привели ее к гибели. На примере Альберти мы уже видели, как на фоне тысячелетнего неоплатонизма вдруг возникает неугомонная погоня за структурно-мате матическими построениями, за этой простой и ясной эстетикой красоты, основанной на математически упорядоченной чувственности. При этом Альберти достаточно сложен, чтобы не прятаться от идеи бесконечности в связи с теорией художественной перспективы и что бы, с другой стороны, не базировать эту формально-гармоничную красоту исключительно только на процессах реального зрения (ср. учение Альберти о пирамидальном характере художественного зрения).

Гораздо дальше пошел в этом отношении Высокий Ренессанс, который к линеарной тектонике раннего Ренессанса присоединил субъективный трепет человеческой личности, чем еще больше способствовал ее абсолютизации.

Знаменитый итальянский художник Сандро Боттичелли (1444 - 1510) еще вполне коренится в раннем Ренессансе, используя четкость и выпуклость его фигур, ясность и гармоничность построения, а также упор на плоскостной антипсихологизм и избежание внутренних гл убин, особенно внутренних конфликтов. Об этом свидетельствует множество произведений Боттичелли, последним из которых можно считать серию картин на тему "Поклонение волхвов" (особенно 1475 - 1477).

Примкнув к флорентийскому обществу с Медичи во главе, Боттичелли сильно развивается в направлении чрезвычайной тонкости и углубленности своего психологического рисунка, характерного для периода Медичи; его картины, кроме того, отмечены умением совмещать напряженную душевную жизнь с четкостью античных художественных приемов. Нам хотелось бы, чтобы читатель особенно внимательно отнесся к фигуре Боттичелли, поскольку именно в нем весьма заметно как наличие стройной и выпуклой пластики раннего Ренессанса, т ак и лирического драматизма, иной раз доходящего даже до полного трагизма. Боттичелли, как мы видели, все еще неоплатоник. Нежные и трепещущие формы искусства Боттичелли все еще уходят в бесконечные дали и все еще тревожат реальную стихию зрительных ощущ ений, чисто человеческих. Высокое Возрождение на все лады выдвигало те или иные моменты в этой нарастающей абсолютизации человеческой личности и на все лады защищало человеческую способность субъективно-имманентного проникновения в запретные глубины всел енской тайны.

Является большой проблемой самый метод столь сложной эстетики, оставленной для нас деятелями Высокого Возрождения. Выше мы уже не раз указывали на чрезвычайную запутанность и противоречивость эстетики Ренессанса вообще. Будучи сугубо переходной эпохой, Р енессанс нигде и никогда не стремился к точной системе мысли. Почти каждый деятель Ренессанса обнаруживает черты, которые свойственны уже другому времени, выявляя тем самым свою резкую противоречивость.

Как мы уже отмечали, в настоящей работе мы сосредоточимся на чисто логической последовательности возрожденческого эстетического развития. Мы будем большей

частью избегать вскрытия противоречий в той или иной системе эстетических взглядов, что заставит на с относить одного и того же теоретика или художника совершенно к разным ступеням эстетического развития Ренессанса. А так как эволюция Ренессанса все-таки шла от полного или частичного признания средневекового мировоззрения к частичному или полному его о провержению, то логика эстетического развития Ренессанса получит для нас вполне ясные и достаточно мотивированные формы вопреки сумбуру и путанице бесконечных фактических противоречий. Мы начнем с той философской системы Высокого Ренессанса, которая еще максимально близка к средневековой ортодоксии, и закончим такими системами, которые уже диаметрально противоположны ей.

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Глава первая. НИКОЛАЙ КУЗАНСКИЙ (1401 - 1464)

Это крупнейший мыслитель не только эпохи Ренессанса, но и вообще всей новой и новейшей европейской философии. Происходя из низшего сословия (его отец - рыбак и винодел), из глухого селения на берегу Мозеля в южной Германии, Николай Кузанский стал не боль ше и не меньше как папским кардиналом и епископом, что уже не могло не делать его приверженцем строгой католической ортодоксии. И тем не менее его деятельность, и философская, и общественно-политическая, и церковная, гораздо больше способствовала назрева вшей тогда секуляризации, чем деятельность иного заправского гуманиста и светского литератора. Он, безусловно, неоплатоник в самом строгом и подлинном смысле слова. Однако в неоплатонизме он выдвигал и подчеркивал такие моменты, которые вполне соответств овали назревавшему тогда индивидуализму с его постоянной склонностью к субъективно-имманентной интерпретации действительности.

Структурно-математический метод

Первым очень ярким моментом философии Николая Кузанского является структурно-математический метод. Он сказался, во-первых, в понимании божества как своеобразного активного становления. Для Кузанца бог есть прежде всего чистая возможность (posse) бытия, и ли, как он и сам говорит, возможность становления (possefieri). Эта непрерывная активная возможность пронизывает собою всю божественную стихию бытия, а божественное бытие и есть для него не что иное, как possest, т.е. как posse est, как то, что есть одно временно и бытие, и активная возможность бытия. Николаю Кузанскому даже принадлежит целый трактат под названием "De possest" о бытии-возможности. Здесь Кузанский, несомненно, является предшественником математического анализа XVII в., т.е. предшественнико м учения о бесконечно малом и о пределе. Бесконечно малая величина у математиков XVII в. не является какой-нибудь неделимой фигуркой вроде атомов Демокрита, но, как тогда начали учить, такой величиной, которая может стать меньше любой заданной величины, бесконечно стремясь к нулю, но в то же время никогда не превращаясь в нуль.

Следует отметить, что максимально правильный, и притом буквальный, перевод латинского термина "possest" у Кузанского возможен только как "бытие-возможность"[18 - 18 В издании Сочинений Николая Кузанского 1937 г. (см. 85) этот термин вопреки нашему замыслу как переводчика ошибочно напечатан как "бытие возможности".], потому что для него здесь бытие и возможность - одно и то же. Поэтому бог Николая Кузанского л ибо есть предел суммы всех его бесконечных становлений, и тогда он есть, очевидно, абсолютный интеграл, или он есть каждое отдельное мельчайшее превращение, но тоже взятое в своем пределе, и тогда он есть абсолютный дифференциал.

Нечего и говорить о том, что такое понимание абсолюта, несомненно, приближало его к человеческому пониманию, склонному вообще следовать больше за процессом бытия, за его назреванием и за его отдельными моментами, сплошь нарастающими и в пределе трактуемы ми как неделимое целое. Ведь легче же понимать отдельные моменты процесса, чем весь процесс в целом. Это и выдвигается Николаем Кузанским путем углубления категории абсолютного становления, которая была достаточно представлена в тысячелетнем неоплатонизм е, но которая здесь субъективно-имманентно выдвигалась на первый план и через двести лет действительно стала предметом самой точной науки, именно математики. Мы будем вполне правы, если назовем этот метод Николая Кузанского инфинитезимальным, т.е. методо м бесконечно малых.

Остановимся немного на литературе, касающейся этого трудного историко-философского предмета.

"Насколько мы знаем литературу о Кузанском, - пишет Карл Мейрер (см. 172), - до сих пор лишь Германн Шварц предпринял попытку определения смысла "posse fieri" (см. 194, 486). Он определяет его одновременно как "зародыш для миров" (den Keim zu Welten) или как "дифференциал всего мирового бытия" (Differenzial alles Weitseins - см. там же). Но, несмотря на правильный подход, Г.Шварцу не удается генетически включить это понятие во внутреннюю систематику философии Кузанца, поскольку в конце концов Г.Шварц на зывает "posse fieri" всего лишь "вынужденным понятием", образно говоря, неким тормозом для того, чтобы не попасть в пантеистическую колею" (там же, 487).

Сам Карл Мейрер приходит в результате своего исследования к следующему выводу: "Ключ к учению Кузанского о боге представляет развитая мысль о трансценденции. Генетически-смысловой корень его заключается в христианском веровании в творение из ничего (crea tio ex nihilo). Понятие о творении из ничего имплицирует, во-первых, абсолютную трансценденцию бога, а во-вторых, необходимую множественность сотворенного. Единство этих смысловых моментов включает новое, парадоксальное понятие трансценденции. В этом пон ятии впервые в истории философии божественная трансценденция постигается положительно, а именно как утверждение отрицания имманенции. Трансцендентный бог мыслится Кузанским имплицитно и эксплицитно противоречиво, как противоположность к множественно-миро вому сущему" (172, 118). То, что божественность мыслимого таким образом творящего бога становится конечной, осталось у Кузанского непродуманным.

Разъяснением и завершением мысли К.Мейрера является то, что мы можем прочитать у Г.Грелля в его книге о математическом символизме и бесконечности у Николая Кузанского: "Итак, хотя созданный по образу божию мир также бесконечен, он обладает низшей ступень ю бесконечности, а именно неопределенной или трансфинитной (в смысле Г.Кантора) бесконечностью, вместо метафизически и абсолютно высшей бесконечности. Бог есть negative infinitum ("отрицательное бесконечное"), maximum absolutum ("абсолютный максимум"), а Вселенная - privative infinitum ("привативное бесконечное"), maximum contractum seu concretum ("стяженный, или конкретный, максимум")" (147, 35. Ср. 203, 87). "В целом, - замечает Грелль, - с Николая Кузанского начинается постепенный переход от математи ческой мистики к точной математике" (147, 36).

В результате всех этих и других исследований математических учений Николая Кузанского выделяется весьма простая и совсем непротиворечивая картина, а именно: известное учение Николая Кузанского о совпадении противоположностей нисколько не мешает тому, что бы мы здесь присутствовали при возникновении инфинитезимальной теории Нового времени. Конкретно данный "сжатый максимум" есть только подобие высшего максимума. И подобие это заключается в том, что как первый максимум есть вечное и непрерывное становление , так второй максимум тоже есть непрерывность, осознать которую и поставил своей задачей математический анализ XVII в. Для эстетики же Николая Кузанского такое понимание имеет огромное значение потому, что красоту у Николая Кузанского нужно обязательно м ыслить как вечное становление, и это без всякого впадения в пантеизм. Что же касается прерывных и устойчивых точек этой вечной непрерывности и этой непрерывно-подвижной красоты, которая всегда только "может становиться", то и сам Кузанец, и последующие с оздатели математического анализа с такими своими категориями, как дифференциал и интеграл, достаточно обеспечивали прерывно-непрерывную диалектику красоты и искусства.

Во-вторых, свой структурно-математический метод Николай Кузанский понимает еще и геометрически. То, что геометризм есть любимейшая форма представления действительности в эстетике Ренессанса, мы уже хорошо знаем, но удивительным образом этот возрожденческ ий геометризм Николай Кузанский умеет диалектически объединить с той жаждой бесконечности, которая тоже характерна для всего Ренессанса. Возьмем самый обыкновенный треугольник. Закрепив его основание в определенном месте, мы будем удалять его вершину в б есконечность. По мере приближения вершины треугольника к бесконечно удаленной точке угол у вершины треугольника будет становиться все меньше и меньше. И когда мы достигнем бесконечно удаленной точки, две боковые стороны треугольника, образующие угол при вершине, сольются в одну прямую линию. Следовательно, треугольник на конечном расстоянии, продолженный в бесконечность, превращается в одну прямую.

Возьмем круг, который перед глазами у нас имеет конечный радиус и имеет конечную окружность, вполне обозри мую физически. Но вот мы начинаем представлять себе радиус круга все более и более длинным. По мере увеличения радиуса круга окружность этого круга будет все больше и больше разгибаться. И когда радиус круга станет бесконечно большим, окружность тоже пре вратится в прямую линию. Таким же способом Николай Кузанский вообще доказывает, что прямая линия, треугольник, круг и шар в бесконечности совпадают в одно нераздельное тождество. Этому посвящены гениальные страницы в трактате "Об ученом неведении" (1, 13 - 15 с важными предварительными соображениями в гл. 11 - 12).

Подобного рода диалектические конструкции Николая Кузанского нагляднейшим образом иллюстрируют две основные эстетические тенденции Ренессанса - все на свете представлять геометрически и все на свете представлять как уходящее в бесконечную даль. И то и др угое одинаково представляют собою тенденцию человеческой личности Ренессанса все мыслить себе обязательно структурно, обязательно математически и даже геометрически. Но это представление не связывает человеческую личность, а, наоборот. хочет утвердить ее , хочет развязать ее естественное стремление бесконечно искать, бесконечно стремиться все к новому и новому, быть в вечном становлении. Не забудем: это чистейший неоплатонизм. Однако после нашего анализа должно стать ясным для каждого, что соответствующи е неоплатонические категории здесь человечески преобразованы и трактованы так, чтобы удовлетворить естественные человеческие потребности все видеть и осязать, все измерять, все геометрически оформлять и в то же самое время постоянно стремиться в бесконеч ные дали. Получается, что эти дали тоже геометричны, т.е. тоже даны зрительно и осязаемо. Только Николай Кузанский указал, как можно при помощи простейшего диалектического становления и прыжка соединить видимость и бесконечность. Это гениально продумано у Николая Кузанского, и вот почему это подлинный мыслитель Ренессанса. И вот почему его эстетика не только инфинитезимальная, но и геометрическая, а именно такая, которая уходит в бесконечность.

Трансфинитная онтология

Другой важной областью философских размышлений Николая Кузанского, непосредственно связанной с проблемами эстетики, является то, что мы в настоящее время могли бы назвать субстанциально-реалистическим и трансфинитно-онтологическим символизмом. Ни один из этих пять терминов, которые мы сейчас употребили, не является термином Николая Кузанского. Это уже результат нашего собственного анализа. Но анализ этот необходимо было произвести для того, чтобы все далекие от нас рассуждения философа стали понятными и чтобы благодаря этому мы могли возможно яснее представить себе возрожденческую эстетику Кузанца.

Почему мы здесь говорим о субстанциях и о реализме? Потому, что Николай Кузанский все еще чрезвычайно близок к философии средневековья, а средневековая католическая философия вся построена на утверждении тех или иных субстанций, которые она мыслит обязат ельно существующими реально. Бог - реальная и даже реальнейшая субстанция; созданный им мир тоже объективная субстанция; человек, несмотря на свое подчиненное положение, тоже есть реальная субстанция; все мифы и символы, составляющие догматическое богосл овие христианства, тоже обязательно и субстанциальны, и объективны, и реальны. В этом нет никакого расхождения Николая Кузанского с католической ортодоксией. Однако дальше начинаются новости.

Во-первых, Кузанец виртуозно оперирует с понятием бесконечности. Это мы уже видели выше на его инфинитезимальных рассуждениях, основанных на переходе суммы бесконечно малых приращений к ее пределу. Но эстетика Николая Кузанского не только инфинитезимальн ая, но еще и трансфинитная. Это значит, что Николай Кузанский оперирует с бесконечностью как с некоторого рода фигурной конструкцией, подчиненной принципу упорядочения.

Прежде всего чрезвычайно понятно у Кузанца и не вызывает никаких сомнений даже со стороны максимально скептически настроенных его читателей, что если мы переходим от одного конечного числа к другому в системе натуральных чисел, то, рассуждает Николай, мы ведь нигде не можем остановиться. Каждое конечное число из натурального ряда чисел возможно только тогда, когда есть еще большее число, пусть большее хотя бы на единицу. Но, продолжая переходить таким образом от одного числа к другому, мы сразу же убежд аемся, что существует бесконечное число, которое уже невозможно получить путем присоединения единицы к тому или иному конечному числу, как бы велико оно ни было. Бесконечное число обязательно

возникает в нашем сознании путем определенного рода качественн ого скачка. И уже эту бесконечность мы не можем ни увеличивать, ни уменьшать, ни умножать, ни делить. Бесконечность плюс единица все равно есть бесконечность. Бесконечность минус единица тоже есть бесконечность. Бесконечность, умноженная на то или другое конечное число, остается все той же бесконечностью. И деление ее на то или другое число имеет своим результатом ту же самую бесконечность. Следовательно, существует абсолютный максимум, который не страдает ни от каких конечных операций. Но, будучи в это м смысле неделимым, он есть также и абсолютный минимум. Абсолютный максимум и абсолютный минимум есть одно и то же. Подобного рода рассуждения Николая Кузанского настолько просты и очевидны, что никакой современный математик со всеми своими точнейшими ме тодами не сможет ничего возразить против учения Николая Кузанского о бесконечности.

И это вполне соответствует основной тенденции Ренессанса представлять себе все существующее: и абсолютное, и относительное, и бесконечное, и конечное - обязательно наглядно, обязательно неопровержимо с точки зрения здравого смысла и потому вполне имманен тно человеческому субъекту и человеческой личности.

Во-вторых, Николай Кузанский не только весьма виртуозно оперирует с самим понятием бесконечности, но так же виртуозно характеризует важнейшие типы бесконечности. Он фиксирует прежде всего самое бесконечность, т.е. бесконечность в чистом виде. Она мыслитс я без своих отдельных элементов, в чистом виде, т.е. даже, собственно, и не мыслится. Она мыслится только в порядке немыслимости, неведения. Но уже свой первый трактат Николай Кузанский назвал не просто трактат о неведении, но именно об ученом (docta) не ведении. В чистом виде бесконечность есть совпадение всех противоположностей, coincidencia oppositorum, и в этом смысле непознаваема. Однако это не есть абсолютная непознаваемость. Ведь мы же к ней пришли путем операций над конечными числами и установили , что все эти конечные числа только в том единственном случае и возможны, если существует бесконечность, т.е. бесконечное число. Значит, к этой бесконечности мы пришли вполне рациональным путем. Именно не что иное, как здравый смысл, как раз и требует пр изнать бесконечность как совпадение всех существующих противоположностей. Но это один тип бесконечности, первый ее тип.

За этим типом бесконечности следует, и не может не следовать, ограниченный тип бесконечности, т.е. такой, в котором мы уже различаем отдельные части, отдельные элементы, отдельные моменты, предельная совокупность которых и образует ту первую и уже недели мую бесконечность, с которой мы начали. Другими словами, перед нами возникает переход абсолютной бесконечности в свое инобытие, в ограниченную бесконечность, которая является не просто совпадением противоположностей, но в то же время и их различением. Эт о уже упорядоченная бесконечность, в которой выступает на первый план не просто сама бесконечность, но ее внутренняя раздельность, ее упорядоченность, ее фигурность. Но мало и этого.

Существует еще и третий тип бесконечности. Спросим себя: ведь если мы установили, что бесконечность неделима, и теперь устанавливаем, что она состоит из отдельных элементов, или конечных вещей, то не значит ли это, что в каждой такой делимой части присут ствует вся бесконечность целиком? Или бесконечность делима, тогда ее нет в отдельных вещах, из которых состоит бесконечность, или она всерьез неделима, тогда само собою ясно, что она неделима и целиком присутствует в каждом своем отдельном элементе, в ка ждой своей части, в каждой отдельной вещи. Отсюда учение Николая Кузанского о том, что "любое" существует в "любом" и все существует решительно во всем. Конечно, это уже третий тип бесконечности, т.е. такой тип, который неделимо и цельно почил на каждом отдельном элементе такой бесконечности.

Вот это рассуждение Кузанца о типах бесконечности мы и назвали бы одним термином современной математики, а именно назвали бы его трансфинитным учением. Если в инфинитезимальной бесконечности на первом плане становление и переход к своему пределу, то в тр ансфинитной эстетике дело не в становлении, а в устойчивой структуре. Бесконечность тоже имеет свою структуру и даже бесконечное количество структур. Эту эстетику Николая Кузанского, основанную на теории бесконечных структур, мы для краткости и называем сейчас трансфинитной. Тут же, однако, нужно прибавить, что эта трансфинитная теория является для Николая отнюдь не какой-то субъективной фантазией и результатом субъективистского произвола. Наоборот, эта трансфинитная эстетика продолжает быть все той же наукой о реально существующих субстанциях, т.е. является конструкцией вполне онтологической.

Поэтому, чтобы правильно и адекватно отразить мысль Кузанца, мы и стали говорить выше о трансфинитно-онтологической эстетике.

В-третьих, наконец, мы сочли необходимым заговорить о символизме Николая Кузанского. После всего, что мы сейчас сказали, уже никто не посмеет считать символизм Кузанца чем-то субъективистским. Наоборот, у него это только завершение его общего онтологизма . В чем же этот символизм заключается? В самой общей форме он заключается в учении о боге как о творце мира. Мир как ограниченная бесконечность только и возможен - как Николай Кузанский показал чисто арифметически - благодаря своему приобщению к абсолютн ой и безграничной бесконечности. У него есть целый трактат "О даре отца светов", где все невидимое в боге и все немыслимое в нем трактуется как вполне видимое, вполне мыслимое и осязаемое сотворенными существами на основании наблюдения природных и мировы х явлений. Это, конечно, самый настоящий символизм. Но только если мы забудем о его инфинитезимальной и его трансфинитной основе, о его безусловном и непререкаемом онтологизме, то лучше уже не употреблять терминов "символ" или "символизм", да заодно лучш е и совсем не читать Николая Кузанского. При этом нужно добавить следующее. То, что существует абсолютная личность творца, и то, что творец творит мир, - это старая и вполне средневековая ортодоксия. Но вот что интересно. Это божественное творение мыслит ся Николаем совершенно по типу обыкновенной и вполне человеческой деятельности художника. Он пишет (Об учен. невед., 11 13): "Бог пользовался при сотворении мира арифметикой, геометрией, музыкой и астрономией, всеми искусствами, которые мы также применяе м, когда исследуем соотношение вещей, элементов и движений". Этот свой общий тезис о творении мира Николай Кузанский в дальнейшем подробно разъясняет. Оказывается, арифметика понадобилась здесь для того, чтобы сделать мир "целым", а мы бы сказали, коммен тируя философа, - единораздельным целым. Геометрия дала вещам формы, как устойчивые, так и подвижные. Под музыкой Кузанец понимает антично-средневековое учение о гармонии сфер - земляной, водной, воздушной и огненной. В этом смысле именно благодаря косми ческой музыке каждый элемент остается самим собою и не переходит в другой элемент, и в то же время все элементы оказываются в мире безусловно связанными в результате их взаимного соотношения.

Наконец, бог только в плане астрономии мог создать мир в виде нерушимой системы движения небесных тел в их соотношении с Землей. Нам кажется, что более яркой возрожденческой модификации средневековой ортодоксии нельзя себе и представить. Все эти рассужде ния Николая Кузанского основаны именно на субъективно-человеческой имманентности всего того, что существует вне человека.

В своей символической конструкции мироздания Кузанец идет еще дальше. В том же месте из его трактата "Об ученом неведении" содержится уже совсем рискованное с точки зрения ортодоксального средневековья утверждение, что отношение бога к миру есть не что и ное, как отношение двух крайних элементов - огня и земли. Огонь все освещает, все согревает, всему дает возможность познавать и быть познаваемым, всему существовать и жить. А с другой стороны, огонь все пожирает и уничтожает, подобно тому как абсолютная бесконечность божественного существа поглощает в своем сверхумном свете все отдельные освещенные предметы, являясь их принципом и творцом, т.е. их бесконечно-могущественной моделью. Нам кажется, что все подобного рода рассуждения Николая Кузанского сами собою свидетельствуют о том, что здесь ортодоксально-средневекового и что тут нового и возрожденческого.

Диалектика мифологии

Этот аритмологический, а в своей основе вообще диалектический метод Николая Кузанского доходит до прямой диалектики всей мифологии. Здесь философ применяет свои рассуждения о максимуме и минимуме для диалектического обоснования всех главнейших догматов х ристианства. Этому посвящена у него вся III книга трактата "Об ученом неведении". Диалектику мифологии мы излагать здесь не станем. Мы только укажем, во-первых, на то, что суровые и недоступные догматы христианства подвергаются у Николая в связи с его об щим методом весьма простой, весьма ясной обработке. Эта обработка у него настолько простая и ясная, что даже те возрожденцы, которые уже не верили ни в какую церковь и ни в какое христианство, как, например, Дж.Бруно, охотно ссылались на Николая Кузанско го, используя его диалектический метод уже не для разъяснения христианских догматов, но для обоснования вполне антихристианского пантеизма. Во-вторых, здесь самым ярким образом проявилась возрожденческая направленность эстетики Кузанца. Он и здесь очевид но стоит все на той же позиции субъективно-имманентного и

человечески-личностного подхода ко всякой действительности.

Конъектурально-экспериментальный метод

Одной из существенных сторон философской эстетики Николая Кузанского является конъектурально-экспериментальный метод натурфилософии и вообще естественных наук. Латинское слово "конъектура" указывает, с точки зрения Кузанца, на те "допущения" или "предпол ожения", которые если не логически, во вневременном смысле слова, то уж во всяком случае временно являются рабочими гипотезами для подбора соответствующих эмпирических материалов и их обобщения. Здесь впервые на фоне эстетики и мифологии и на фоне вообще теории бесконечности выдвигается необходимость особого рода логики науки. Эта логика, по Кузанцу, требует как тщательных эмпирических наблюдений и всякого эмпирического эксперимента, так и всякого рода обобщений, индуктивных и дедуктивных, без чего не м ожет возникнуть сама наука. К этому нужно прибавить многочисленные и вполне позитивные занятия Николая Кузанского, о которых можно прочитать во всех более или менее полных его биографиях. Николай Кузанский делал предложения о реформе устаревшего юлианско го календаря, которая была осуществлена уже после его смерти. Он первый составил географическую карту Центральной и Восточной Европы. Он вычислял время с помощью подсчета количества вытекающей воды. Он изучал биение пульса и частоту дыхания. Он наблюдал и исчислял явление падения тел. Между прочим, из своего учения об абсолютной бесконечности он делал прямые выводы также и о бесконечности мира во времени и пространстве, что, впрочем, уже плоховато мирилось с его церковной ортодоксией.

Эстетика в узком смысле слова

Перейдем теперь к эстетике Николая Кузанского в узком смысле слова. Здесь нам придется отчасти повторить то, что было сказано у нас выше, однако уже со специальной интерпретацией теоретических рассуждений Кузанца именно для эстетики и искусства.

Можно было бы легко согласиться с наблюдением многих историков философии, что Николай Кузанский представляет собою ключевую фигуру в ренессансной философской и эстетической мысли (см. 129, 6. 124, 57). Но признание такого факта не облегчает, а, наоборот, затрудняет для нас задачу изучения этой поворотной эпохи в истории Европы, потому что воззрения Кузанца оказываются еще более сложными и глубокими, чем многие из тех возрожденческих теорий и учений, ключ к которым мы хотели бы у него найти. Стоя, по выр ажению Э.Кассирера, "на узком водоразделе времен и образов мысли" (129, 39), Николай Кузанский, несомненно, предвосхитил многие черты Нового времени, но так, что остался при этом верен средневековому универсализму и интеллектуализму. Любопытно, что совре менники считали его именно "знатоком средних веков". Так отзываются о нем епископ Иоанн Андреа в 1469 г. (впервые употребляя при этом, насколько удается установить, самый термин "средние века"), автор одной из хроник всемирной истории Гартманн Шедель в 1 493 г. и парижский издатель Николая Фабер Стапуленсис (известный как Этьен д'Этапль) в 1514 г. (см. там же, 36). Николай синтезировал в своей философии традиции немецкой мистики (начиная от Экхарта), средневековой схоластики (в первую очередь в лице Альб ерта Великого, Фомы Аквинского и Раймунда Луллия) и, наконец, - что послужило активным началом его творчества - зарождавшегося итальянского возрожденческого гуманизма. Однако мистика Николая Кузанского была вполне прозрачной, его схоластика совершенно ут ратила свою средневековую форму и выражалась лишь в универсализме, систематичности и логической четкости, а его ренессансный гуманизм был вполне лишен риторики и психологизма. Попробуем наметить некоторые пункты, в которых наиболее ярко проявилась эстети ческая новизна Кузанца.

1) Излагать философскую систему Николая Кузанского можно было бы с учения о свернутом "компилирующем" абсолюте и развернутости его в мире "стяженных" (или "конкретных" - contracta) вещей. Мощь и универсальность абсолюта, т.е. последнего основания Всего, в подлинном смысле бесконечны и безграничны, почему, естественным образом, абсолют не поддается дискурсивному познанию. Николай пишет: "Господи боже, помощник ищущих тебя, я вижу тебя в месте рая, и не знаю, что вижу, потому что не вижу ничего видимого, и знаю лишь то одно, что знаю, что я не знаю, что вижу, и никогда не могу знать, и не умею тебя назвать. Ибо я не знаю, кто ты, и, если кто-либо мне скажет, что ты называешься таким-то и таким-то именем, уже по одному тому, что это - имя, я знаю, что это не есть твое имя. Ибо стена, за которой я тебя вижу, есть предел (terminus) всякого способа

именного обозначения. И если кто-либо выразит какое бы то ни было понятие, которым ты якобы можешь быть понят, я знаю, что это понятие не есть твое понятие, ибо всякое понятие имеет свой предел (terminatur) у стены рая" ("De visione Dei", 13). Из этого видно, что понятие бога для Николая Кузанского есть то, что мы теперь назвали бы предельным понятием. К этому понятию можно сколько угодно приближаться, но достиг нуть его ни для кого не возможно. В самом деле, как можно дискурсивно познать бесконечность?

"Ум, хотя он находится в соединении с животной природой и животная природа ипостасно соединена с ним, не стяжен благодаря этому в месте животной природы: ибо ум остается свободным, и хотя тело существует в данном определенном месте, сам ум в себе рассмат ривает все, через молитву восходит на небо, путешествует в Рим, проникает в дерево, усматривая образ, который хочет из этого дерева сделать скульптор... И здесь он находится не как в определенном месте, ибо он не может быть в другом месте лишь потому, чт о не может быть одновременно в разных местах. Следовательно, ум находится в вещах не пространственно, а мысленно: ум находится мысленно в предмете, о котором он мыслит, подобно тому как животворяще он находится там, где находится животворимое им. И когда ум думает об одном, он не может мыслить одновременно и другое, ибо, когда он думает об одном, он полностью обращается к этому одному, не обладая такой силой, чтобы одновременно обратиться и к другому, подобно тому как взор свободен обращаться к различны м видимым предметам и, однако, не может одновременно актуально обратиться к разным предметам. Бог же обладает бесконечной свободой и силой, и может одновременно обращаться ко всему и к единому, и соблюдает все. И хотя наш ум не стяжен к определенному про странству и времени, однако он и не разрешен совершенно от количественности места и пространства, но находится как бы на горизонте, где начинается стяжение и кончается абсолютное. Поэтому чистый абсолют, или бесконечный абсолют, не может быть выражен в с овершенном понятии ума" (176, 505)[19 - 19 Переводы Николая Кузанского в этой главе принадлежат В.В.Бибихину.].

Подобно всем воззрениям Николая Кузанского, это его учение одновременно и вполне традиционно, и вполне ново. О необходимости соблюдать традиционные воззрения мы неоднократно читаем, например, в трактате "Об уме" (гл. 3 - 4).

Конечно, отношение между абсолютом и миром стяженных (contracta) вещей можно мыслить и как платоновские "chorismos" (отделенность) и "methexis (причастность), и как аристотелевское имманентное развитие, и как неоплатоническую эманативность (с прямыми ссы лками у Николая Кузанского на Прокла). Язык Николая Кузанского ничуть не мешает ни тому, ни другому, ни третьему. Но здесь уже скрывается и вполне современная картина однородного по своей бытийной ценности "демифологизированного" мира, пронизанного, как это будет ясно из последующего, сплошной закономерностью.

Однако последняя сущность, бог, признается все же у Кузанца непознаваемым; у него же можно читать, что "мы блуждаем в этом мире среди подобий и загадок" (письмо к Альберти 1463 г.). Тем не менее, поскольку человек есть творение божие, непознаваемый бог я вляется для нас чем-то максимально родным и интимным. Николай Кузанский даже завещал предать тело его погребению в Риме, а сердце перенести в церковь родной для него Кузы в приюте для престарелых, который сам он основал и содержал на свои средства.

2) Из представления о бесконечном и в силу своей бесконечности непостижимом абсолюте у Николая Кузанского следовало, что проявиться постижимым образом абсолют и не может иначе, как в конкретных вещах. Всякая вещь становилась тем самым бесконечно ценной в качестве необходимого выражения божественного начала, причем эта ценность достигалась лишь тогда, когда вещь была именно сама собою и ничем другим, потому что только так она могла свидетельствовать о своем творце. "Индивидуальность у Кузанского вовсе не представляет собой простую ограниченность, но она выступает как подлинная ценность, которая не должна подвергаться нивелированию и стиранию, поскольку лишь через нее для нас постижимо Единое, "запредельное сущему"" (129, 30). Индивид есть "не противопол ожность общему, но, скорее, его истинное осуществление" (там же, 32), так что "все особенное и индивидуальное находится в непосредственном отношении к Богу" (там же, 33).

"Все вещи", говорит Кузанец, "благодаря причастию Единому суть то, что они суть. Единое же, причастие чему есть бытие как всего, так и отдельного, по-своему

сияет во всех вещах и в любой вещи. Поэтому в твоих размышлениях тебе нужно лишь искать тождества во множестве или же единства - в инаковости" ("De coniecturis", II 1). Каждая вещь есть актуализированное Все, но Все "стяженным" (конкретным) образом, т.е. в виде самого бытия вещи. Отсюда Кузанец делает вывод о неповторимости и единственности каждой в ещи: поскольку по своему бытию каждая вещь тождественна неизменному единству, двух равных вещей не может быть ("De ludo globi, 1").

В трактате "De visione Dei" ("О видении бога") ("видение" понимается как непосредственное участие абсолюта в каждой вещи) Николай Кузанский приводит в пример автопортрет Роджера ван дер Вейденса, который он видел в брюссельской ратуше. Этот портрет облад ал той особенностью, что взгляд изображенного на нем лица казался обращенным на каждого зрителя, с какой бы стороны он ни рассматривался. Если кто-то из смотрящих, говорит Николай Кузанский, станет, не отводя глаз от портрета, передвигаться, например, с востока на запад, ему будет казаться, что лицо на портрете следит за ним взором; но то же самое будет казаться и передвигающемуся с запада на восток, и стоящему на месте. Это чувственное сравнение показывает, по Кузанцу, природу отношения, существующего между богом, всеобъемлющим бытием, и бытием конечного, особенного (см. там же). "Твое (т.е. бога) истинное лицо отрешено (absoluta) от всякого стяжения, оно не имеет ни такой-то определенной величины, ни такого-то [конкретного] устройства, оно не простра нственно и не временно, ибо оно само есть абсолютная форма, которая есть лицо всех лиц. Но когда я думаю о том, как это лицо является истинной и точнейшей мерой всех лиц, я впадаю в изумление. Ибо это лицо, которое есть истина всех лиц, не имеет конкретн ой величины и, следовательно, не допускает "больше" и "меньше", и оно не равно чему бы то ни было определенному, ибо оно абсолютно возвышается над всякой величиной. Тогда я понимаю, господи, что твое лицо предшествует всякому видимому лицу, что оно есть истина и образец всех лиц... Поэтому всякое лицо, которое смотрит в твое лицо, не видит ничего отличающегося от него самого, потому что видит свою собственную истину, прообразная же истина не может быть иной и различной. Но [инаковость и различие] акциде нтально присущи всякому образу постольку, поскольку этот последний не есть сам образец. Кто смотрит на тебя с любовью, чувствует на себе твой любящий взор; и с чем большей любовью он стремится смотреть на тебя, тем любовнее будет светиться навстречу ему твой взор. Кто смотрит на тебя в гневе, для того твое лицо становится гневным; кто смотрит на тебя радостно, найдет твое лицо радостным. Ибо, как телесному оку, глядящему сквозь красное стекло, все кажется красным, так и умственное, затуманенное стяженно стью (конкретностью) и страстностью око судит о тебе, который есть объект ума, согласно природе стяжения и [страдания]. Человек может судить [о тебе] лишь по-человечески. В самом деле, когда человек приписывает тебе лицо, он вне человеческого вида, его н е ищет, поскольку его суждение ограничено в сфере, которая внутри человеческой природы, и он не выходит за ее пределы в своих суждениях. Поэтому лев, если бы он приписал тебе лицо, придал бы тебе львиное лицо, бык - бычье, орел - орлиное" (De vis. Dei, V I 185 f).

3) Идя таким путем, Николай Кузанский дает столь яркое обоснование творческой субъективности, что философский аналог ему приходится искать лишь несколько веков спустя, у Канта, Фихте или Гегеля. Кузанец развивает то обостренное понимание личности, которо е характерно для христианской традиции в Западной Европе. Человеческая личность, высшей инстанцией которой является ум (который в отношении тела предстает как душа и имеет это тело необходимым образом как то, без чего он не может проявиться), выступает в мире, как думает Николай Кузанский, в качестве свободного творящего начала. "Человеческий ум, по Кузанскому, лишь там достигает истинного прозрения, где он не просто отражает внешнее бытие, но "эксплицирует", развертывает себя и свое собственное бытие", - пишет Э.Кассирер (129, 43). Будучи подобием творящего абсолюта, ум тоже независим от своих конкретных проявлений и для своей деятельности тоже не нуждается в ином прообразе, кроме самого себя. Вряд ли здесь можно видеть просто "гносеологию" Николая Ку занского, как это делает Э.Кассирер, по мнению которого постоянная ориентация на возможности человеческого познания является главной для Николая Кузанского, что характеризует его как "первого современного мыслителя" (там же, 10).

Скорее, наоборот, Кузанец "преодолевает" здесь чистую гносеологию, постулируя первенство творчества и конструирования над познанием. "Разумная душа есть сила, свернуто содержащая в себе все [прочие] понятийные компликации, - пишет он в трактате "Игра в ш ар". - В самом деле, она свернуто содержит в себе свернутость

множества и свернутость величины, то есть единицы и точки. Без них же, то есть без множества и величины, не совершается никакого различения... Годы, месяцы, часы суть созданные человеком инструменты измерения времени. Точно так же само время, являясь мерой движения, есть инструмент измеряющей души. Следовательно, основание души не зависит от времени, но, [наоборот], основание измерения движения, называемое временем, зависит от обоснования в д уше. Поэтому разумная душа не подчинена времени, но предшествует ему" ("De ludo globi", II). Человеческий ум есть некое "божественное семя", брошенное в природу, которое, конечно, не может существовать и развиваться без этой природы, но развивает при это м оно лишь то, что заложено в нем самом изначально ("Простец об уме", гл. 5), а именно принцип творческого единства.

Здесь человек вполне равен богу и сам выступает "человеческим богом" (humanus deus). Разница между ними лишь та, что бог может все создать, а человек может все "ассимилировать" (193, 30). Правда, божие творение также есть в известном смысле "ассимиляция" - "ассимиляция абсолютной сущности, поскольку само тождество благодаря отождествлению призывает к себе нечто или не сущее" ("De genesi", I 149). "(По своему умному и нетленному духу мы как бы живущее умной жизнью золото, способное [своей ценностью] со образовываться (conformare) со всеми вещами. Это как если бы воск жил умной жизнью, то он сам себя мог бы сообразовывать с буквами и фигурами вещей; поскольку, однако, воск такой жизнью не живет, он приводится в это состояние через внешнее воздействие че ловеческого разума. Такую природу мы получили от всемогущего мастера, который есть все во всем: он дает нам свой живой образ, в соответствии с которым мы можем если не образовывать все, как он сам, то ассимилировать все и сообразовываться со всем. Но тол ько, ассимилирующая сила всегда обращена к первообразующей, потому что она ассимилирует постольку, поскольку та - прообразует; так что эта ассимилирующая сила не находит своего покоя и завершения иначе, как в образующей силе.

И можно сказать, по писанию, что нас приводят в первый час утра и посылают в виноградник этого мира. Затем наша природа приходит к третьему часу [= 6 - 9 ч. утра], когда Солнце поднимается выше, освещая нашу силу... и тогда мы ведомы к тому, чтобы произв ести из нашей способности разумные труды. Так можно назвать то время, когда начинает появляться суждение; словно отроки, которых отправляют в школу, мы начинаем совершенствоваться в грамматике. Но в нас начинает появляться разумная сила, и в шестой час [= 9 - 12 ч. дня) мы приходим к более высоким наукам, например к логике, в девятый час - к философии, в одиннадцатый - к богословию. Подобным же образом в первый час утра мы находимся в ранние времена после Адама, до потопа, в третий - до Авраама, в шесто й и девятый - от Моисея через пророков до Христа. В вечерний же час - во времена Христовы, до его второго пришествия.

Затем первый час утра может быть назван чувственной силой, третий - силой воображения, шестой - рассудочной (rationalis), девятый - разумной (intelectualis), вечерний - умнопонимающей (intellectibilis) или божественной (divinalis)[20 - 20 "Божий", "принадлежащий самому богу".]" (176, 473).

В виде комментария к этим рассуждениям Николая Кузанского можно сказать: бог творит подобное себе; следовательно, человек подобен богу, т.е. он тоже творит подобное себе. А это значит, что Николай Кузанский - и в этом смысле он подлинная граница средневе кового и новоевропейского мировоззрений философ Возрождения.

Средневековая мысль об абсолюте продумана и доведена им до того предела, когда и все другое, и прежде всего человек, является творческим началом. Еще один шаг вперед - и мы уже находимся в пределах возрожденческого гуманизма.

4) Человеческие искусства суть проявления человеческого ума ("Compendium, 8), т.е. в соответствии со сказанным выше они свободны и самодовлеющи. При этом, как пишет Дж.Сантинелло, "человеческий мир и природный мир, спонтанное природное порождение и рефле ктирующее порождение человеческого искусства дополняют друг друга, а не противоречат друг другу... Но это происходит прежде всего потому, что сама природа, рассмотренная в своем источнике, есть искусство, продукт разумного божественного акта, который ест ь художественное творение" (193, 254).

""Божественное искусство" есть бесконечный свет, который светит во всем, как [солнечный] свет светит в различном цвете. И это есть искусство Всего, форма,

или основание (ratio), в котором все существует от вечности" (176, 430). Единство, лежащее в основа нии всего сущего и каждого существующего в отдельности, Николай Кузанский понимает триадно. Приведем пример триадного членения им всякого предмета. "...В единой сущности совершенного мастерства есть действие, искусство и наслаждение, - из действия искусс тво, из действия и искусства наслаждение... Так же в единой сущности ума (intellectus) есть способность понимания, [т.е.] сама понимающая [сила intellectivum]; есть порождение, понимаемое; есть общая связь этой способности понимания с ее умным порожден ием, т.е. понимание. Подобным же образом [можно сказать] о любви или воле; и так во всем существующем, ибо [предметы] не могут существовать иначе, как в причастии единотроичной божественной сущности, вследствие какового причастия они и имеют такую природ у (там же, 444; ср. Об учен. невед., I 7 - 10).

При этом Николай Кузанский различает в каждом искусстве три сферы: "искусства разумные, прозрачнейшие, яснейшие и абстрактнейшие, затем нижние, всего более затемненные, и, наконец, средние". Так разделяется математика, музыка. "Если ты пожелаешь особо уз нать более о музыке, представь, что круг универсума изображает музыкальные предметы, и увидишь в нем одну музыку, как бы разумную (intellectualis) и более абстрактную, другую, как бы чувственную, и [третью, среднюю между ними), как бы рассудочную (ration alis, возможен перевод: "смысловая" или "осмысленная") (De coniect., II 2).

Правда, по Кузанцу, всякое человеческое творчество, познание и бытие "конъектурально", "предположительно", так что даже современную ему католическую церковь кардинал Николай Кузанский называет в одном письме 1442 г. всего лишь "предположительной церковью ". Но учение о конъектурах, "предположениях", надо рассматривать не как возврат к пассивному отражающему характеру деятельности человеческого разума, а, напротив, как подтверждение его свободы и самостоятельности. К.Ясперс даже категорически заявляет, чт о "едва ли конъектуры Кузанского имеют что-либо общее с "предположениями", которые подтверждаются или опровергаются" (153, 42); в учении о конъектурах нет ни произвольности, ни скепсиса, ни релятивизма. Ум "выбрасывает", "порождает" из себя конъектуры им енно потому, что, рефлектируя самого себя, он сознает себя единственной основой, смыслом и мерой своего мира, т.е. всей совокупности доступных его пониманию и воздействию вещей (см. 158, 16). В учении о конъектурах Кузанский ориентируется не на бытие, а на равномощное бытию и предшествующее бытию сущего единство (см. там же, 24). По мнению И.Коха, "метафизика единства" начинает вытеснять у Кузанца "метафизику бытия" уже в этих "конъектурах" (см. там же, 16).

5) Важнейшее место в картине мира Кузанского занимает онтологическое понятие красоты, к которому он особенно часто обращался в средний период своего творчества (см. 193, 151). Как замечает Сантинелло, "для Кузанского эстетическая ценность есть то, что на иболее удачным образом способно привести в гармонию божественное с человеческим и природным". Николай Кузанский видит красоту очень глубоко, в бытийной форме вещей, т.е. в их гармонической самоосуществленности, в их пропорциональном равенстве самим себе. В учении о красоте и гармоничности бытийной формы Николай Кузанский дает философское обоснование характерному для всего Ренессанса увлечению гармонией и пропорциями. "Гармония есть связь единства и инаковости" (De con., II 2), пропорция - это "местопреб ывание формы" (De mente, 6). Посредством пропорций совершается познание (De docta ign., I 1), "но пропорция есть не только логико-математический, она в первую очередь основной эстетический принцип" у Кузанца (129, 55). Вообще эстетический аспект позволяе т, согласно Сантинелло, всего лучше охарактеризовать место Николая Кузанского в культуре Возрождения (см. 193, 272).

Отношению Николая Кузанского к изобразительному искусству посвящена книга искусствоведа ГДР Эберхарда Хемпеля (см. 149).

Хемпель пишет, что Кузанец не был меценатом в духе Ренессанса, и если бы ему пришлось взойти на папский престол в середине XV в., то он, конечно, не продолжил бы традицию великолепного покровительства искусствам, восходившую к блистательным временам Юлия II и Льва X. "Его обширная творческая деятельность, охватывающая богословие, философию, математику, естествознание и политику, делающая его значительнейшим немецким мыслителем и последователем универсального направления после Альберта Великого, часто пр оявляет тенденцию к сравнениям и наблюдениям из области художественного прекрасного. Но при дальнейшем

развертывании мысли эта красота в неоплатоническом духе превращается во вполне общезначимый элемент, который в духовном смысле приравнивается к истине и благому божественному началу, многосторонне охватывая человеческую деятельность. И тем не менее уже как мыслитель, обновивший античное духовное наследие и развивший его в самостоятельной философии, он оказал значительное воздействие и на искусство" (14 9, 3 - 4).

Э.Хемпель считает, что уже в необычайно сильном языке Николая Кузанского можно обнаружить "дух, склонный к музам". Несомненно, что по условиям жизни, заставлявшим его бывать во всех основных культурных центрах Европы, Кузанец был хорошо знаком с современ ным ему изобразительным искусством. Хемпель прослеживает возможное непосредственное влияние идей Николая Кузанского на искусство своего времени, привлекая для этого известный факт близости кардинала с тирольским художником Михаилом Пахером, разбирая архи тектурные особенности того госпиталя для престарелых и бедных, который Николай основал в Кузе. Хемпель приводит свидетельства о влиянии Кузанца на Леонардо да Винчи (не забывая, однако, и о коренном различии между их воззрениями), на Дюрера, а в творчест ве Рафаэля видит воплощение некоторых идей философа (например, идеи о "согласии веры" в соединении с общим чувством христианского оптимизма, находящего силу в божественной любви) (см. там же, 30 - 37).

Напротив, у Альбрехта Дюрера и Микеланджело, по мнению Хемпеля, целеустремленный и светлый порыв, свойственный мировоззрению Кузанца, надрывается и переходит в чувство трагического[21 - 21 В частности, Хемпель совершенно правильно не соглашается с Эндерсом (см. 139), согласно которому в основе мировоззрения Кузанца лежит "меланхолия", коренящаяся якобы в астрологических представлениях философа и следа которой у него, однако, невозможно увидеть.]. Впрочем, достаточно трагична была уже и жизнь Николая Кузанского, кото рому не удалось увидеть осуществления своих идеалов, что могло бы, по мнению Хемпеля, стать огромным благодеянием для Европы (хотя бы потому, что тем самым можно было бы избежать последующих религиозных войн).

Резюмируя общие точки соприкосновения мысли Николая Кузанского с художественной действительностью его времени, Хемпель пишет: "Избранный Кузанцем язык сравнений в средневековой манере характеризовался склонностью к символике чисел и геометрических фигур. Хотя при этом имел место процесс изображения представлений и содержания веры, связанных с природой и божеством, однако здесь не шла речь о художественном формотворчестве в узком смысле. Вместе с тем, поскольку символика чисел стремится отобразить числов ую гармонию... уже на этом пути между мыслью Кузанца и современным ему изобразительным искусством возникали точки соприкосновения, тем более что Кузанец также и здесь достигал большой глубины и не увлекался методикой внешнего сравнения, свойственной боль шинству символиков. Символика не была для Кузанца произвольной игрой фантазии. Он исходил из опыта своих чувств, из наблюдения и стремился затем найти доказательство при помощи логики, опирающейся на философски обоснованную математику. В этом математичес ки-философском смысле он часто использует в своих глубоких умозрениях чистое произведение искусства в качестве сравнения" (149, 5 - 6).

Мысль о близости Николая Кузанского к искусству Возрождения вообще не нова. Например, правда в самом общем виде, ее высказывает большой знаток эпохи Возрождения О.Бенеш, который пишет: "Леонардо с его научным отношением к природе находился под сильным вл иянием философской доктрины и учения немецкого мыслителя Николая Кузанского, который был епископом в Бриксене в Тироле. Этот последний великий философ средних веков пытался согласовать старую религиозную идею о Вселенной со все растущим стремлением к эмп ирическому исследованию. Он выдвинул представление о конечном и бесконечном, объединенном в одну возвышенную гармонию. Бог - бесконечное - заключен в каждом мельчайшем предмете, который по этой причине заслуживает нашего внимания. Каждая малая частица от ражает космос, становится зеркалом Вселенной - "во всех частях отражается целое", как в дюреровском "Восходе солнца", где каждое дерево пробуждающегося леса словно пульсирует в едином ритме со Вселенной. Философия Николая Кузанского, более чем какая-либо другая, способствовала разрушению средневековой системы, которую он старался сохранить. Раньше, чем живописцы, он в интеллектуальном смысле проложил путь к тому пониманию природы, которое во всей полноте впервые было достигнуто в искусстве" (15, 67). В другом месте О.Бенеш связывает философию Николая Кузанского с "новым эмпиризмом", наиболее характерным, по его мнению, явлением Возрождения (см. там же, 62).

Таким образом, мы можем сказать, что именно потому, что, по Кузанцу, не существует отдельного красочного "мира вечных идей" или разумных и прекрасных небесных тел, а для всего сущего имеется лишь одна бытийная форма (см. 193, 125), красота предельно приб лижается у него ко всякому наличному бытию, которое оказывается погруженным в красоту уже в силу одного того, что является своим собственным осуществлением.

6) Эстетику Николая Кузанского можно представить в кратчайшем виде как резюме двух его небольших трактатов, где основными принципами мировой жизни выдвигаются свет и красота.

Эстетика света в трактате "О даре отца светов" ("De dato patris luminum") строится на динамике отношения абсолютного и конкретного (см. 178). Абсолют, или бог, есть добро, свет и красота в бесконечности своей неисчерпаемой простоты. Но абсолют неконкрете н; о нем никогда нельзя сказать, что он есть это вот, или то, или сочетание этого или того, или такое-то определенное качество. В своей абсолютности добро, свет и красота непостижимы, их нельзя изобразить или представить, о них нельзя ничего высказать, н а них нельзя указать. Чтобы стать постижимой, красота должна проявиться, сделаться явлением. Однако это означает, что она должна стать конкретной, а следовательно, уже не абсолютной. Чтобы проявиться в чем-то конкретном, абсолютная красота, как говорит Н иколай Кузанский, "нисходит", т.е. оставаясь самою собой, теряет лишь свою абсолютность и приобретает взамен конкретность.

Однако, несмотря на то что конкретная красота есть все та же абсолютная красота, и ничто иное, конкретность в ней не есть красота. Конкретность, чтобы быть конкретностью, должна каждый раз быть иной и иной; в этой бесчисленной множественности меркнет све т единства. Так мир, "сотворенный" в красоте и свете, не имея в себе ничего, кроме красоты и света, погружается тем не менее во тьму. Будучи светом, красотой и добром, он теряет себя во мраке бесчисленного множества конкретностей и как бы погружается в д ремоту бессознательности. Так потенциальные богатства дремлют на поле крестьянина, и крестьянин не видит этих богатств, потому что их на первый взгляд там нет; хотя стоит ему вспахать и засеять поле, развести скот, посадить виноградную лозу, и богатства поля как бы проснутся.

Функцию возрождения света, затмившегося в конкретности мира, Николай Кузанский отводит человеческому уму и человеческой душе. Пусть вся природа дремлет сном пассивности и бессознательности; пусть довольствуются своей принадлежностью к природе многие люди , не имеющие сил искать, стучаться, творить. Но тот, кто ищет и действует, получает помимо природного дара, принятого им вместе со своим рождением, второй дар - света. Мир не в своей абсолютности, а в своей конкретности предстает такому сознанию как теоф ания, т.е. каждая вещь в нем приобретает значимость, выражение, начинает светиться своим внутренним смыслом, светом истины, а это есть "или абсолютное искусство, или абсолютный смысл, который можно назвать светом всякого смысла". Для такого сознания "все сотворенное - это некие светы для актуарии разумной виртуальности", творческой силы человеческого разума, восполняющей силы природы, - разумной силы, которая "обладает в потенции несказанными богатствами, которых мы не знаем, поскольку они в потенции, п ока они не будут раскрыты нам актуально сущим разумным светом". Этот свет либо природный разум каждого человека, либо наставление в мудрости. Так по двум путям, по пути традиции и по пути нового творчества, человеческая культура благодаря своему созида тельному характеру восстанавливает равновесие мира и снова делает его тем, чем он всегда был в своей сокровенной сущности, - добром, светом и красотой.

Так называемый трактат "О красоте" Николая Кузанского возник в 1456 г. в виде проповеди на тему "Вся ты прекрасна, возлюбленная моя" из "Песни песней" (4, 7) (см. 177). Первая половина трактата носит отчетливые следы чтения Ареопагитик и Альберта Великог о. Здесь перед нами традиционная платоническая и неоплатоническая структура. Духовная красота, постигаемая духовными чувствами, совпадает с благом, о чем, по мнению Николая Кузанского, свидетельствуют уже и их родственные имена в греческом языке: callos - красота, calon - благо. Красота есть благо, которое "потеплело" внутри самого себя от своего изобилия и стало излучать само себя в виде света. Получается, что благо постигается как благо только благодаря красоте, которая есть явленность блага.

По своему внутреннему строению прекрасное трояко. Во-первых, оно есть сияние

формы (splendor formae) в пропорциональных и определенных частях материи: например, тело прекрасно от "чистоты цвета" (respledentia coloris), сияющей в пропорциональных членах (supermembra proportionata). Во-вторых, красота есть влекущее начало, поскольку прекрасное есть добро и конечная цель. В-третьих, прекрасное едино ввиду цельности своей формы, которая делает вещь прекрасной.

В высших умопостигаемых сферах красота, совпадающая с истиной и добром, принадлежит богу. Природа красоты (natura pulchritudinis) "эманирует" из первой божественной красоты, становясь формой всего прекрасного, но источник красоты от этого не оскудевает ввиду круговращательности, или рефлективности, прекрасных духовных движений, которые от частной красоты вновь восходят к первому свету.

Во второй половине трактата, принадлежащей собственно ему Николай Кузанский продолжает развернутую им в "Диалогах простеца" мысль о "внутреннем вкусе", благодаря которому разумное создание "начинает в разумном стремлении востекать к прекрасному, едва при коснувшись к нему чувством, подобно тому как отведавший кончиком языка предвкушение сладости движим желанием насладиться ею". Разумные создания обладают врожденной способностью суждения о прекрасном. "Ум" носит в себе идею (species) прекрасного, свертыва ющую в себе (conplicans) всякую чувственную красоту. Поэтому ум есть универсальная красота, или идея идей (species specierum), а отдельные идеи, или формы, - это "ограниченные", или "стяженные", красоты (contractae pulchritudines).

Характерной идеей Николая Кузанского является уверенность в сплошной просвеченности, просветленности и осознанности красоты. Абсолютная красота глядится сама на себя и воспламеняется любовью к самой себе. Духовное зрение в отличие от телесного не может в идеть ничего, если прежде не видит и не понимает своей собственной красоты. Причастность красоте есть сплошная взаимная просвеченность и сплошная взаимная понимающая приобщенность. И мир приходит из неразличимой тьмы к существованию благодаря тому, что в ещи приобщаются к свету и гармонии субстанциальной формы, т.е. формы форм. Привлечение всех вещей к своему единому источнику есть любовь, "конечная цель красоты".

Трактат завершается учением о восхождении от красоты чувственных вещей к красоте познающего их духа, а от нее - к источнику всякой красоты. "Живая разумная красота (viva intellectualis pulchritudo), созерцая (intuendo) или понимая (intelligendo) абсолютн ую красоту, увлекается к ней несказанным влечением; чем жарче пылает она влечением, тем более к ней приближается, все более и более уподобляясь своему образцу".

7) В заключение мы бы сказали, что Николай Кузанский виртуозно балансирует на каком-то едва заметном острие, отделяющем средневековье от Ренессанса. В своей онтологической эстетике он весьма тонко рассуждает о неизбежности для человека чисто человеческог о же представления об абсолюте, подобно тому как и лев представлял бы себе абсолют в виде льва или бык представлял бы себе абсолют в виде быка. Со средневековой точки зрения это является весьма рискованным утверждением. Правда, Кузанский вовсе не думает покидать свои позиции онтологического универсализма. Однако тут же, рядом с ним, появляются мыслители, у которых человеческая личность уже начинает получать явный перевес над абсолютом. Что до проблемы человеческого творчества, то мысль Кузанского здесь совершенно ясна: бог есть творчество, а человек создан по подобию и образу божию; следовательно, и человек есть тоже творчество. Ортодоксия здесь пока сохранена. Однако всего через несколько десятилетий выступит Пико делла Мирандола, который уже будет ут верждать, что если бог есть создатель самого себя, а человек создан по образу и подобию божию, то и человек тоже должен создавать сам себя. А это уже выходит за всякие рамки средневековой ортодоксии.

Вообще человеческая личность, как, правда, и всякая индивидуальность, целиком отражает в себе, по Кузанцу, всеобщую стихию божества. Значит, и человеческая личность тоже есть абсолют, единственный и неповторимьй (как и сам абсолют), хотя каждый раз ориги нальный и специфический. Здесь у Николая Кузанского тоже виртуозное балансирование на философско-эстетическом и культурно-историческом острие. Малейший шаг вперед - и средневековый онтологический универсализм начнет безвозвратно разрушаться и превращатьс я в абсолютизирование не самого объективного абсолюта, но человеческой личности уже в отрыве от средневекового универсализма. Поэтому так велико значение эстетики Николая Кузанского.

Глава вторая. ПЛАТОНОВСКАЯ АКАДЕМИЯ ВО ФЛОРЕНЦИИ

Идя по намеченному нами пути, а именно по пути растущего отхода от средневековой ортодоксии, в эпоху Ренессанса мы прежде всего наталкиваемся на замечательное явление не только в истории итальянской культуры, но и вообще в истории европейской культуры, к оторое носит название Флорентийской академии, во главе с неоплатоником Марсилио Фичино. Последовательным неоплатоником был, как мы знаем, уже Николай Кузанский. Однако самого имени Платона он не упоминает и направление платонизма не формулируется у него в столь абсолютном и неопровержимом смысле, как у Марсилио Фичино. Неоплатонизмом в эпоху Ренессанса пронизаны творения не только Николая Кузанского, но и почти всех представленных выше деятелей этой эпохи. Но нигде имя Платона не превозносится так, как во Флоренции второй половины XV в. Почитание Платона было здесь превращено почти в религиозный культ. Перед его бюстом ставились лампады, и, собственно говоря, он почитался наряду с Христом.

Г.Плетон (или Плифон)

Часто говорили о влиянии на Козимо Медичи и на платонические умозрения тогдашних флорентийцев со стороны прибывших в то время в Италию платоников-греков. Среди них обычно фигурирует несколько имен, и особенно имя Гемистия Плетона (ок. 1355 - ок. 1452). Д ействительно, Плетон был крайним сторонником Платона и ожесточенным критиком Аристотеля, а также и всех мыслителей, оказавшихся в средние века и в эпоху Возрождения под влиянием Аристотеля. Плетон настолько буквально воспроизводил Платона, что нисколько не чуждался даже и языческих черт платонизма. На этой почве Плетону хотелось создать такую международную религию и философию, которые были бы выше и христианства, и язычества, и магометанства. С такими настроениями Плетон и прибыл в Италию в 1438 г., где он познакомился с тогдашним правителем Флорентийской республики Козимо Медичи.

Возможно, что влияние Плетона на Медичи было достаточно сильным, если в дальнейшем (начиная с 1459 г.) во Флоренции была учреждена Платоновская академия, особенно расцветшая при внуке Козимо Медичи, Лоренцо (правил в 1469 - 1492 гг.). Флорентийская акаде мия, главным деятелем которой и оказался Фичино, все-таки резко отличалась от мировоззрения и настроений Плетона.

Общий характер Флорентийской академии

Расцвет Флорентийской академии приходится на период 1470 - 1480 гг., т.е. на предгрозовые годы Италии. Сначала заговор Пацци (1478), затем социальные и религиозные волнения во Флоренции, революция 1494 г., гибель Савонаролы, от проповеди которого академи ки ожидали обновления христианского мира, надвигающееся политическое падение Италии - все это положило конец платоническому движению. Платон начинал казаться "учителем дерзости", а Аристотель - "учителем нечестия" (см. 130, 7 - 14). Платоновская академия , или, как ее называли, "Платоническая семья" (Platonica familia), во Флоренции имела: свою краткую, но блестящую историю. Этому немало способствовало покровительство Лоренцо Медичи, который утверждал, что "без платоновской дисциплины никто не может с ле гкостью стать ни хорошим гражданином, ни опытным в христианском учении". "С точки зрения религиозной истории, - пишет А.Шастель, - в платоновском движении можно видеть эпизод христианского renovatio ("обновления"), которое, настойчиво сказываясь и в сред ние века, становится первоочередной заботой XV века: явное стремление Фичино, Пико к более чистой, внутренней религии, всеобщей основе человечества, предваряет по сути дела некоторые аспекты Реформации" (там же, 14).

Именно в этой Академии меньше всего процветали какой-нибудь академизм и какая-нибудь абстрактная система неоплатонизма. Это не было какое-нибудь официальное учреждение, юридически связанное с государством или с церковью. Это не был и какой-нибудь универс итет, где читались бы регулярные лекции и где слушатели обучались бы тем или другим наукам и получали бы на этом основании какие-нибудь ученые или учебные права. Это было вольное общество людей, влюбленных в Платона и в неоплатонизм, собравшихся из разны х сословий и профессий, из разных местностей. Тут были и духовные лица (сам Фичино был таким духовным лицом), даже каноники и епископы, много всякого рода светских людей, поэтов, живописцев, архитекторов, республиканских правителей и республиканских дело вых людей.

Эта Академия была чем-то средним между клубом, ученым семинаром и религиозной

сектой. Сюда входили: Кристофоро Ландино, комментатор Вергилия, Горация и Данте; Лоренцо Великолепный; Пико делла Мирандола, расширивший интеллектуальный горизонт "платоническо й семьи" знакомством с восточными источниками; Франческо Каттани, Анджело Полициано и др. Сам Фичино, именовавшийся "платоническим философом, богословом и медиком", полусерьезно-полушутливо организовал свою жизнь по образцу платоновской. Его вилла в Каре джи, подарок Козимо Медичи, была сделана подобием Платоновской академии.

Время протекало здесь в разного рода привольных занятиях, прогулках, пирушках, в чтении, изучении и переводах античных авторов. Сам Фичино перевел всего Платона, всего Плотина, Порфирия, Ямвлиха и Прокла. Он же переводил античную так называемую герметиче скую литературу и Ареопагатики. Упорядочивая и комментируя сочинения платоников, связывая их с латинской и средневековой традицией, с научными физическими, астрологическими, медицинскими теориями, а главное, приводя платонизм в согласие с христианской ре лигией, Марсилио Фичино добился того, что великая языческая философия и современная ему христианская идеология достигли слияния, сохранив каждая свою цельность. Фичино был платоником-энтузиастом, пламенным служителем культа дружбы, непринужденным мечтате лем, услаждавшим себя не только церковными службами и Новым заветом, не только упоением на лоне природы, но и восторженной игрой на лире, а также различными философскими трактатами, а сверх того и собственным поэтическим творчеством. То, что мы знаем о Ф лорентийской академии, полно какого-то и духовного и материального веселья, какой-то романтической влюбленности каждого члена Академии во всех прочих ее деятелей.

Возрожденческое привольное отношение к жизни, к природе, к искусству и к религии процветало здесь, вероятно, больше, чем во всяких других группировках и организациях Италии того времени. Это пока еще не было чисто светским гуманизмом, который стремился б ы перейти от неоплатонических восторгов к чисто земным радостям жизни. Однако светский характер возрожденческой эстетики здесь, безусловно, нарастал, особенно в сравнении со строгими контурами диалектики Николая Кузанского.

А.Шастель пишет следующее: "Неоплатонизм в конце века (XV в. - А.Л.) оказался в центре того, что можно назвать "мифом Ренессанса". Но его основополагающий синкретизм, его идеалистическая ориентация, его спекулятивные построения отвечали чувству неудовлет воренности, неспокойной культурной ситуации. Не все умы во Флоренции были увлечены его тенденциями, дело было не только в скептиках и противниках, но даже грамматик Ландино, поэт Полициано и, несколько позднее, метафизик Пико далеки от того, чтобы во все м согласиться с учением Фичино, часто неопределенным и зыбким. Но, по крайней мере, в этом новом интеллектуальном климате были выработаны и иногда развернуты идеи, которые издавна считались основными идеями эпохи, представление о человеке как о центре мира, об органическом космосе, открытие античности как завершенной цивилизации. Это были точки зрения, способные в корне изменить экономию знания и традиции культуры; и постепенно акцент ее был перенесен на метафизическую ценность Красоты, достоинство по эта и художника, "музыкальный" закон Вселенной, таинственную функцию любви, интерес к символам и даже чувство трудной судьбы исключительной души" (131, 2 - 3).

Можно сказать еще и так: земная красота, по воззрениям флорентийских неоплатоников, не может быть совершенной ввиду рассеяния животворящих лучей "божественного блага" в подлунном мире (см. 184, 133). Человек занимает в этой системе исключительное положен ие. "Он разделяет способности своей низшей Души с бессловесными живыми существами; он разделяет свой Ум с "божественным разумом", и он не разделяет своего рассудка ни с чем во Вселенной; его рассудок принадлежит исключительно человеку, это способность, недостижимая для животных, уступающая чистой интеллигенции Бога и ангелов, но могущая обращаться к ним. Таков смысл определения человека у Фичино как "разумной души, причастной божественному уму и использующей тело" (In Plat. Alcib. I Epitome. Это опред еление означает, что человек есть "связующее звено между Богом и миром" (Theol. Plat, III 2). Человек выходит в высшие сферы, не отвергая низшего мира, и "может нисходить в низший мир, не оставляя высшего" (Theol. Plat., II 2)" (там же, 140).

В конце концов, если учесть все огромное историческое значение Платоновской академии во Флоренции, можно сказать так, как сказал Р.Марсель: "...необходимо признать, что нигде и никогда условия для такого возрождения еще не встречались.

Центр гуманизма в течение полувека, Флоренция своим благосостоянием и своим престижем смогла, как очаг света, привлечь к себе все богатство человеческого духа. Будучи местом, куда стекались наиболее драгоценные рукописи и где встречались знаменитейшие эрудиты, она стала, помимо того, художественной мастерской, в которую каждый вносил свой талант" (169, 220 - 221).

Основная особенность эстетики Фичино (1433 - 1499)

У одного из историков итальянской литературы мы читаем: "...Марсилио Фичино - не гуманист, не оратор, не профессор: он - богослов... богослов симпатичный, просвещенный, богослов-платоник. Его наука - божественная наука, его поэзия - божественная поэзия, и его жизнь, воодушевляемая религиозной любовью и религиозным чувством, преисполненным любовью, - жизнь души. ...он, по-видимому, живет только тогда, когда думает или когда пишет о божественных вопросах" (81, 311 312). Раннее и Высокое Возрождение цени ло в Данте не только поэта, но и философа, а в его поэме видело выражение всего вечного смысла жизни. Для Марсилио Фичино, который перевел "Монархию" на итальянский язык, Данте имеет "небесную родину", "ангельское происхождение", он - "поэтический филосо ф", говоривший в духе то же самое, что Платон, и пивший "вергилиевой чашей из Платонова источника". В XVI в. оценка Данте становится более техничной и более умеренной (см. 144, р. 3 - 28). Но это восторженное и в то же время художественно-игривое отношен ие Фичино к Данте характерно вообще для всей эстетики Фичино. Такое отношение навсегда отрезает его от всякого школьного педантизма и от всякого сухого и бездушного отношения к философии и литературе, а значит, и к эстетике. Э.Кристиани впервые опубликов ал небольшую "инвективу" молодого Фичино против невежества, тщеславия и жадности тогдашних педагогов (см. 134, 209 - 222).

В этом, безусловно, одна из центральных линий Ренессанса. Ведь как-никак это все-таки свободомыслие, правда пока еще привольно-неоплатоническое. Сюда же нужно добавить, что и общевозрожденческая эстетика пропорций, симметрии и гармонии не только не чужда Фичино, но, пожалуй, является одной из самых существенных сторон его мировоззрения. В своих письмах он пишет: "Красота тела состоит не в материальной тени, но в свете и в грациозности формы, не в темной массе тела, но в ясной пропорции, не в ленивой тяж еловесности этого тела, но в числе и мере".

Сдержанный, еще не пришедший в полную субъективистскую развязность Ренессанс слышится в таких словах Фичино, тоже из его писем: "Послушай меня, я хочу научить тебя в немногих словах и без всякого вознаграждения красноречию, музыке и геометрии. Убедись в том, что честно, и ты станешь прекрасным оратором; умерь свои душевные волнения, и ты будешь знать музыку; измерь свои силы, и ты сделаешься настоящим геометром".

Чисто возрожденческий субъективный имманентизм необходимо вычитывать и в таких словах Фичино: "Подобно тому, как ухо, наполненное воздухом, слышит воздух, как глаз, наполненный светом, видит свет, так бог, сущий в душе, видит бога" (цит. по: 81, 313).

Нетрудно заметить, что подобного рода суждения близки к учению о самодовлеющем созерцании. Единственным путем к блаженству как раз и является, по Фичино, именно "созерцательная жизнь", а точнее, "те исключительные моменты, когда созерцание достигает экст аза" (184, 140). "Идея любви является поистине подлинной осью философской системы Фичино. Любовь есть та движущая сила, которая заставляет бога - или с помощью которой бог заставляет себя - излить свою сущность в мир и которая, с другой стороны, заставля ет его творения искать воссоединения с ним. Согласно Фичино, amor (любовь) есть лишь другое название для того "circuitus spiritualis" ("духовного круговращения"), которое совершается от бога к миру и от мира к богу (Conv., II 2). Любящая личность вступае т в этот мистический поток" (там же, 141). Это "небесная Афродита", представляющая собою чистую интеллигенцию. Воплотившись и став таким образом порождающей силой, небесная Афродита превращается в "природную Афродиту", которая владеет промежуточными спос обностями человека, а именно воображением и чувственным восприятием. Наконец, среди людей встречается грубая "звериная любовь" (amor ferinus),которая не имеет ничего общего с высшими родами любви и есть даже не порок, а просто безумие ("Convivium". IV 8) .

Система Фичино, по мнению Пановского, занимает промежуточную позицию между

схоластикой, рассматривавшей бога как трансцендирующего конечную Вселенную, и позднейшими пантеистическими теориями, признававшими тождество бога с бесконечным миром.

Как и Плотин, Фичино понимает бога в качестве невыразимого Единого. Не следуя при определении невыразимого ни Плотину, отрицавшему за ним все предикаты, ни Николаю Кузанскому, приписывавшему божеству противоположные предикаты, Фичино объединяет оба этих подхода. "Его бог единообразен и всеобразен, он есть действительность (actus), но не есть просто движение" (184, 105). Бог создал мир, "мысля самого себя", потому что в нем быть, мыслить и желать составляет одно. Бог не во Вселенной, которая не имеет пре делов, не будучи в собственном смысле бесконечной, и в то же время Вселенная в нем, потому что бог "наполняет ее, не будучи наполняем сам, потому что он есть сама полнота". "Он содержит, не будучи содержим, потому что он есть сама способность содержать" - так пишет Фичино в "Богословском диалоге между Богом и душой".

Вселенная, отличаемая таким образом, но не отделяемая от высшего бытия, развертывает четыре нисходящие иерархические ступени: космический ум, космическую душу, подлунное или земное царство природы и бесформенное и безжизненное царство материи. Вселенная в целом есть "божественное живое существо". Она скреплена "божественным влиянием, проистекающим из бога, пронизывающим небеса, нисходящим через элементы и оканчивающимся в материи" (Theog. Plat., X 7). Обратное движение сверхъестественной энергии образуе т "духовный круг" - любимое выражение Фичино. Отношение космического ума к богу, с одной стороны, и к космической душе - с другой, Фичино сопоставляет с отношением Сатурна к своему отцу Урану и к своему сыну Юпитеру: Сатурн связывается с умом и созерцани ем, Юпитер - с разумной душой и деятельной жизнью. Кастрация Урана Сатурном может пониматься при этом как символическое выражение того факта, что Единое (бог), произведя космический ум, прекратило свое творчество. Совершенство в подлунном мире достижимо лишь в меру влияния небесных тел. Каждая вещь "заряжена" небесной энергией: волк находится под "влиянием" Марса, лев - Солнца, медицинские свойства мяты объясняются воздействием Солнца и Юпитера и т.д. Ада в неоплатонической Вселенной Фичино нет, потому что материя, низшая ступень бытийной иерархии, может быть лишь причиной зла, но сама по себе злом не является. Между микрокосмом и макрокосмом существует аналогия.

Бессмертная душа человека постоянно несчастна в его теле, она то спит, то видит сны, то безумствует, то страдает, будучи исполнена бесконечной тоской. Она не будет знать исхода, пока не вернется туда, откуда пришла ("Quaestiones quinque de mente"). Лишь с большим трудом человек может достичь просветления своего рассудка умом, усовершенствовав свою жизнь. Или же его ум получает непосредственный доступ в сферу истины и вечной красоты. Причем стремящийся к совершенствованию осуществляет нравственные доброд етели, придерживается справедливости, становится подражателем библейских Лии и Марфы и с космологической точки зрения оказывается под покровительством Юпитера. Стремящийся к созерцанию добавляет к нравственным добродетелям теологические, следует примеру Рахили и Магдалины, и ему покровительствует Сатурн.

Вся философия Фичино вращается вокруг идеи любви, в которой он объединяет платоновский эрос и христианскую caritas, почти не делая между ними различия. "Амор" - это у Фичино просто другое название духовного кругового тока, исходящего от бога во Вселенную и возвращающегося к богу. Любить значит занять место в этом мистическом круговращении (см. 184, 2]4).

Всякая любовь, по Фичино, есть желание, но не всякое желание - любовь. Любовь без познания - слепая сила, подобная той, которая заставляет растение расти, а камень падать. Лишь когда любовью руководит познавательная способность, она начинает стремиться к высшей цели, благу, которое есть и красота. Красота, вообще говоря, пронизывает всю Вселенную, но сосредоточивается она в основном в двух формах, символами которых являются две Венеры, "небесная" и "всенародная".

Философия Фичино не сложилась в самостоятельную школу и не нашла видных продолжателей. Но она оказала огромное влияние на художников и "поэтов-мыслителей" - от Микеланджело до Джордано Бруно, Тассо, Спенсера, Дж.Донна и даже Шефтсбери. Кроме того, идеи Ф ичино о любви стали предметом многих полусветских сочинений типа "Азолани" Пьетро Бембо и "Придворного" Бальдассара Кастильоне. "Флорентийское евангелие", как Пановский называет неоплатонизм Фичино (см. там же, 220), распространилось в форме, приспособле

нной к "хорошему тону" светского общества и к женскому вкусу. Авторы подражательных "Диалогов о любви" описывают, определяют и прославляют женскую красоту и добродетель и проявляют живой интерес к вопросам этикета отношений между мужчиной и женщиной в об ществе.

Разницу между Фичино и Пико делла Мирандола, с одной стороны, и Бембо и Кастильоне - с другой, Пановский рассматривает как различие между флорентийским неоплатонизмом и его венецианской популяризацией. Если флорентийское искусство основывается "на рисунк е, пластической твердости и архитектонической структуре, то венецианское опирается на цвет, атмосферу, живописную картинность и музыкальную гармонию". "Флорентийский идеал красоты нашел свое образцовое выражение в скульптурах гордо выпрямившегося Давида, венецианский - в картинах лежащей Венеры" (там же, 221 - 222).

Средневековая теология различала четыре символических значения наготы: "естественная нагота" (nuditas naturalis) - природное состояние человека, ведущее к смирению; "мирская нагота" (nuditas temporalis) - обнаженность от земных благ, могущая быть доброво льной (как у апостолов или монахов) или вызванная бедностью; "добродетельная нагота" (nuditas virtualis) - символ невинности, в первую очередь невинности вследствие исповеди, и, наконец, "преступная нагота" (nuditas criminalis) - знак распутства, суетнос ти, отсутствия всякой добродетельности. Ренессанс начал интерпретировать наготу Купидона как символ "духовной природы" или представлять совершенно обнаженного человека для изображения добродетели и истины (как, например, на картине Боттичелли "Ложь" в му зее Уффици). В "Трактате о живописи" Альберти говорит об обнаженности истины на описанной Лукианом картине Апеллеса как о чем-то само собою разумеющемся и даже "современном". Кстати сказать, в описании Лукиана речь шла, собственно, не об "истине", а о "р аскаянии", изображенном у Апеллеса в виде человека плачущего и исполненного стыда. И в искусстве Ренессанса, и в искусстве барокко "голая истина" часто становится олицетворением.

Платонизирующие гуманисты Ренессанса рассматривали трех граций не просто как "свиту" Венеры, согласно мифографическим источникам, а как три ее лица, три ипостаси, "единством" которых является сама Венера. При этом традиционные имена Аглая, Эвфросина, Тал ия заменялись другими, непосредственно указывавшими на их тождество с Венерой, - "красота", "любовь", "наслаждение" или "красота", "любовь", "целомудрие" (см. 184, 229).

Результат один: язычество и христианство сливаются у Фичино в неделимый поток и в человеческом переживании, и в самом бытии. Языческая нагота признается вся целиком. Но в то же время эта человеческая нагота чрезвычайно одухотворяется и зовет в высшие сфе ры духа и бытия. Это какой-то, если говорить кратко, вполне светский неоплатонизм, а то, что последний характерен вообще для всего итальянского Ренессанса, мы не раз уже видели и в дальнейшем увидим не раз. Во Флоренции он отличается только необычайным э нтузиазмом и привольным духовно-телесным увеселением на фоне такой же духовной телесности и верных этому идеалу людей и в таком же виде организованной окружающей природы. Тут же, однако, необходимо сказать, что общий духовный тупик, который характерен дл я всего итальянского Возрождения, начиная с Петрарки, не миновал и радужную и привольную Флорентийскую академию. Ведь как-никак, но здесь вступал в свои права человеческий субъект, стоявший на путях собственного возвеличения и даже абсолютизации. Изолиро ванный человеческий субъект, взятый сам по себе, это ведь не очень-то надежная почва для полного и безоговорочного оптимизма. Этот стремящийся себя абсолютизировать человеческий субъект на каждом шагу сталкивается с разного рода неодолимыми препятствия ми; ему слишком часто приходится убеждаться в своей собственной беспомощности и даже безвыходности. Стихия самокритики и самоотрицания во флорентийском неоплатонизме была выражена пока еще слабо. Но все же она чувствуется здесь настолько осязательно, что французский исследователь Шарль Моррас считает ее даже центральной для всего неоплатонизма во Флоренции. "Единственным эпиграфом для Флоренции, - говорит Моррас, - служит прекрасный дистих Катулла: ненавижу и люблю... Это самое подходящее место в мире д ля развития своих страстей. Она является порождением жизни, столь полной крайностями, что и сладострастие, и даже лень, и религиозность были здесь жестокими" (170, 167 - 168). Поэтому, как Ш.Моррас и признавался, он не мог думать о Флоренции, не вспомина я Афин, ибо "единый мистический стебель сочетает эти два шедевра Греции и Тосканы". Из этого-то мистического стебля родилась Академия; и если вновь стало возможным услышать Платона, то это потому, что его переводчик не удовлетворился переводом или

коммен тированием текстов он попытался так же жить, и его ревностное стремление распространить дух учителя было столь велико, что современники не замедлили объявить его "вторым Платоном". Но этот второй Платон далеко не был таким оптимистом, каким он хотел бы быть.

Приведем несколько соображений уже цитированного нами А.Шастеля, помогающих понять светский неоплатонизм Фичино как имманентно-субъективную и эстетически-наглядную картину мироздания.

В традициях античности и итальянской культуры Фичино рассматривает Вселенную как гармоничное строение, все части которого составляются, "как лира, производящая полный аккорд со своими консонансами и диссонансами". Вселенная определяется принципом порядка (ordo) и чинности (decentia). Всякий художник хочет увековечить себя в своем произведении; так и творец смог, сумел и пожелал сделать свое произведение столь подобным ему, сколь это только возможно. Фичино много говорит о совершенстве кругового движения сфер. Согласно Фичино, мы живем в храме всемогущего архитектора; каждый должен внутри его круга проводить свой собственный круг, восславляя бога. Человек стоит на вершине творения не потому, что он может постичь его механику и его гармонию, но прежде вс его благодаря своему собственному творческому динамизму. Великая божественная игра находит свое повторение в человеческой игре и труде, которые с точностью подражают богу и соединяются с ним. Человека тоже можно определить как вселенского художника. Фичи но пишет: "Повсюду человек обращается со всеми материальными вещами мира так, как если бы они находились в его распоряжении: стихии, камни, металлы, растения. Он многообразно видоизменяет их форму и их вид, чего не может сделать животное; и он не обрабат ывает только одну стихию зараз, он использует их все, как должен делать господин всего. Он копает землю, бороздит воду, он возносится к небу на громадных башнях, не говоря уже о крыльях Дедала и Икара. Он научился зажигать огонь, и он - единственный, кто постоянно употребляет для своей пользы и удовольствия огонь, потому что лишь небесное существо находит удовольствие в небесной стихии. Человеку нужно небесное могущество, чтобы подняться до неба и измерить его... Человек не только использует стихии для служения ему, но, чего никогда не делает животное, он покоряет их для своих творческих целей. Если божественное провидение есть условие существования всего космоса, то человек, который господствует над всеми существами, живыми и неживыми, конечно, являет ся некоторого рода богом. Он - бог неразумных животных, которыми он пользуется, которыми он правит, которых он воспитывает. Он - бог стихий, в которых он поселяется и которые он использует; он - бог всех материальных вещей, которые он применяет, видоизме няет и преобразует. И этот человек, который по природе царит над столькими вещами и занимает место бессмертного божества, без всякого сомнения, также бессмертен" (Theog. Plat., XIII 3).

"Человеческое могущество почти подобно божественной природе; то, что бог создает в мире своей мыслью, [человеческий] ум замышляет в себе посредством интеллектуального акта, выражает посредством языка, пишет в книгах, изображает посредством того, что он с троит в материи мира" (цит. по: 130, 57).

Расцвет наук и искусств во Флоренции эпохи Ренессанса вызывает восхищение у Фичино: "Если мы должны говорить о золотом веке, то это, конечно, век, который производит золотые умы. И что наш век именно таков, в этом не может сомневаться никто, рассмотрев е го удивительные изобретения: наше время, наш золотой век привел к расцвету свободные искусства, которые почти было погибли, грамматику, поэзию, риторику, живопись, архитектуру и древнее пение лиры Орфея. И это - во Флоренции" (письмо Паулю Миддельбургу о т 13 сентября 1492 г.).

Ввиду центрального положения, которое занимает в системе мира у Фичино "амор" - любовь, мимо него нельзя пройти, говоря о теории искусства у Фичино (см. 130, 125). "Амор" к небесной красоте - это подлинный художник, скульптор и живописец души. Человеку с его искусством остается лишь как можно лучше уловить образующееся здесь динамическое соотношение между материей и формой, между смыслом и идеей.

Фичино и его Платоновская академия много сделали для пропаганды и прославления флорентийского искусства, будучи убеждены, что и святых, и "героев", и поэтов нужно окружать своего рода культом (Theog. Plat., XIV, 8). Два великих архитектора XV в., Брунелл ески и Альберти, были поддержаны Академией (см. там же, 180) в тот период, когда их слава еще оспаривалась. Кристофоро Ландино, в особенности в обширном предисловии к комментированному изданию "Божественной

комедии", развил целую историософию нового итал ьянского искусства, начиная с Гвидо Кавальканти, Данте, Чимабуэ, Джотто и кончая своим временем, причем Флоренция выступала здесь как столица "модерного" (этот термин заимствован у отцов церкви) искусства, сопоставимого с высшими образцами древнего искус ства.

Заметим, что часто употребляемый нами термин "имманентизм" нисколько не обозначает полной исчерпанности бытия в сознании человека. Этот термин указывает только на всегда прогрессирующую возможность для человеческого сознания переводить неисчерпаемое объе ктивное бытие на свой собственный, чисто человеческий, язык. И особенно важно не путать имманентизм с пантеизмом на том основании, что раз все познаваемо, то и божество познаваемо в каждой отдельной вещи. Об отличии имманентизма от пантеизма у Фичино хор ошо рассуждает М.Скьявоне, несколько суждений которого мы сейчас приведем.

"Что касается... крайне спорного вопроса, именно вопроса об имманентизме или неимманентизме философии Фичино, мне представляется возможным заключить следующее. Во-первых, если смотреть на психологическую интенцию мыслителя, то нет ничего более ложного, ч ем приписывать Фичино порок пантеизма. Во-вторых, если, напротив, посмотреть с точки зрения внутренней последовательности на его систему, то мне кажется неопровержимым утверждение об имманентизме его теодицеи: будь то ввиду самой первичной концепции реал ьности как единоцельности (Unita-Totalita), где бог есть абсолютное единение отношений в диалектическом процессе; будь то, наконец, ввиду волюнтаристической концепции творения, где Абсолют, поскольку он Любовь, движим своего рода внутренней необходимость ю, так что подлинный Абсолют не есть бог сам по себе, но сумма бога и мира".

Концепция человека у Фичино, согласно М.Скьявоне, следует "самой последовательной линии монистического теоцентризма из наиболее строгих". Для Фичино "человек велик постольку, поскольку он мал и неимущ перед лицом бога". В целом "религиозность есть внутре нняя и неотъемлемая потребность системы Фичино, хотя имманентистские следствия его метафизики (им, несомненно, не замеченные), казалось бы, способны придать ему несомненную окраску пантеистического мистицизма" (195, 321 - 322).

Таким образом, по М.Скьявоне, Фичино, будучи сознательным представителем католической ортодоксии, и притом в самом строгом смысле этого слова, фактически и бессознательно все же допускал известную пантеистическую тенденцию, поскольку абсолютом у него явл яется не просто бог сам по себе, но бог в своем соотношении с миром. Это, однако, является вообще одной из сложнейших и тяжелейших проблем средневековой теологии: с одной стороны, божество есть абсолют и такая полнота бытия, которая ни в каком мире не ну ждается; а с другой стороны, бог почему-то творит мир и, следовательно, как будто до некоторой степени нуждается в этом мире для достижения своей полноты. Нам думается, что если Фичино здесь чем-нибудь грешил, то трудности в такой сложной проблеме испыты вала вся средневековая теология.

И все же, несмотря на все ограничения имманентно-субъективной эстетики Фичино, которые приходится формулировать исследователям, справедливо не желающим сводить всю эту эстетику на безграничный субъективизм, необходимо сказать, что чувство имманентности у Фичино сказывается остро и глубоко, чему нисколько не препятствуют никакие реминисценции средневековой ортодоксии. Особенно глубокую роль здесь играет концепция Любви, охватывающей и божество, и природу, и человека в одном порыве, уже препятствующая вид еть у Фичино одно средневековое христианство в чистом виде.

Философия Фичино, как пишет итальянский философ Джузеппе Саитта, - это не только новый метод или новый способ видения; в ней содержатся "истины, которые, в пламени углубленного понимания христианства, излучают столь яркое сияние, что оно освещает дальней ший путь европейской мысли" (190, X). Эта идея составляет главное содержание книги Саитты, призывающей с большей широтой и свободой отнестись к оценке флорентийского неоплатоника. "Христианские ценности, которые с огромной силой утверждал Фичино, защищаю т не те, кто бесстыдно ищет одобрения толпы, почестей и тепленьких местечек, жалкое отродье, которое сегодня, как никогда, примазывается к культуре, скованной тупым и реакционным конфессионализмом, и особенно в школе, а те, другие, кто со свободой созн ания, исполнившись чувством историчности духа, раскрываются для истины" (там же).

Той высшей точкой философии Фичино, которая бросает свет на современную

философию, Саитта называет субъективность его понимания любви, ввиду чего все метафизические конструкции и категории оказываются укорененными в средоточии человеческого опыта, станов ящегося тем самым высшей ценностью. "Человеческое l'indiamento, которое есть всецело процесс любви, уже не простое стремление, но откровение мира, который в своем постоянном очищении обнаруживает биение пульса абсолюта. "Deus est in nobis" ("Бог находитс я в нас"), "Pulchritudo divina per omnia splendet et amatur in omnibus" ("Божественная красота во всем сияет и во всем является предметом любви"), пишет Фичино" (цит. по: 190, 213). Если начало человеческой страсти слепо и не видит, что вещи сладостны той сладостью, которой напоил их создатель, то постепенно в ней развивается духовность, возвышающая в конечном счете низменную материю к божеству. И это, согласно Саитте, есть у Фичино глубоко христианское понимание материи (см. там же, 214). Любовь есть начало и конец, она первый и последний из богов. Это по своему номинальному составу старое представление становится мощным рычагом, который движет всеми нитями мысли Фичино. Вне широкой жизни любви, составляющей единый процесс природной, человеческой и божественной реальности, тщетно искать у Фичино других объясняющих принципов (см. там же, 219).

Благодаря такой роли любви в философии Фичино характерным аспектом ее оказывается мистическое понимание жизни, столь оригинальное, по мнению Саитты, что оно становится инструментом новой логики, "логики божественного" (la logicadel divino). Все в целом - это оправдание и демонстрация христианского понятия божества, существо которого заключается в возвеличении человеческого субъекта (см. там же, 238).

Теория всеобщей религии у Фичино

Некоторой иллюстрацией этой довольно зыбкой неоплатонической эстетики у Фичино может явиться его необычная склонность к астрологии. Казалось бы, что такому суровому и в то же время энтузиастически настроенному толкованию труднейших теоретических текстов античного неоплатонизма вовсе не к лицу заниматься всеми этими смутными проблемами астрологии. Эти проблемы, правда, существовали и в античном неоплатонизме, но ведь последний был не чем иным, как только завершением чисто языческой мудрости. Почему же эт а далеко ушедшая в прошлое языческая проблематика вдруг заняла у Фичино такое видное место? Как нам представляется, это произошло именно благодаря не полной уверенности Фичино в логической структуре античного неоплатонизма. Помимо теоретического неоплато низма во Флоренции хотели еще и чего-то другого, более жизненного, более интимного, более связанного со всеми мелочами человеческой жизни. Вот тут-то и понадобилась астрология, всегда претендовавшая на предсказание и осмысление именно всех мельчайших соб ытий человеческой жизни. По поводу астрологических занятий Фичино Ш.Моррас пишет следующее: "Фичино всегда страстно интересовался астрологией, и неоднократно его понуждали уточнить свою позицию по этому колкому вопросу. ...Заявив, что "звезды означают, н о ничего не производят", он счел себя свободным практиковать и кодифицировать эту природную магию, получившую в его комментарии на "Пир" определение как наука о совпадениях, которые он вправе исследовать и даже вызывать, дабы не подпасть под их влияние.

Спустя несколько лет он даже был чуть ли не одержим астральными влияниями. В своих письмах он дает множество гороскопов и толкует все в свете астрологической темы. Убежденный в основательности этой науки, он считает своим долгом предупреждать друзей о бл агоприятных и неблагоприятных днях; некоторые спрашивают у него совета перед тем, как предпринять важное дело" (170, 497).

Наконец, характеризуя неоплатоническую эстетику Фичино, необходимо отметить еще один чрезвычайно важный и с первого взгляда даже странный и парадоксальный аспект этого неоплатонизма. Чтобы понять последний, необходимо все время иметь в виду тяготение все го итальянского Ренессанса к абсолютизации человеческой личности. Это обстоятельство волей-неволей заставляло трактовать человеческую личность как обладающую самыми верными и самыми неопровержимыми истинами, что рождало постоянную тенденцию делать объект ивный абсолют возможно более простым, более понятным и по возможности более безупречным и что в свою очередь означало также и прогрессирующую тенденцию более абстрактного представления абсолюта. Человеческий субъект чувствовал себя в эпоху Ренессанса нас только преисполненным чисто личностными переживаниями и глубинами, что на долю объективного абсолюта оставались одни абстрактные структуры, тоже неуклонно прогрессировавшие в своей абстрактности. Вот почему Фичино, не только неоплатонический эстетик, но, можно сказать, и неоплатонический эстет, вдруг

начинает создавать теорию какой-то всеобщей религии, с первого взгляда совершенно непонятной в период максимального энтузиазма и поэтического вдохновения. Казалось бы, конкретное эстетическое чувство должно было хвататься прежде всего за конкретные исторические религии, в которых мифология и поэзия выражены наиболее ярко и заманчиво. Нет, сама логика абсолютизированного человеческого субъекта именно в целях максимальной абсолютизации человеческой личности отнимала у объективного абсолюта его конкретную историчность и всю его поэтическую мифологичность.

Сама логика этой человечески абсолютизированной эстетики требовала освобождения от принудительных норм бесконечно разнообразной эстетики исторических религий. Фичино критикует не только иудаизм и ислам; и католическая церковность признается им слишком пр инудительной и насильственной. Будучи духовным лицом, Фичино проповедует некоторого рода всеобщую религию, и притом настолько смело и беззастенчиво, что сомневаться в этом нет никакой возможности. Бог существует, как убежден Фичино. Но этот бог есть разу м, а разум по самой своей природе везде одинаков, даже и человеческий разум есть только отражение божественного разума. Значит, этот всеобщий разум мы должны находить в этих религиях, а все историческое и специфическое в них просто игнорировать. Любопытн о, что все такого рода мысли Фичино провозглашал с церковной кафедры.

В своем "Толковании на послания апостола Павла" (гл. 4) Фичино, исходя из теории всеобщей религии, доходит до отрицания культа. Он пишет: "Здесь апостол говорит, что бога почитать надо в духе, ибо Христос сказал: истинные богопочитатели чтут в духе и в и стине. Такими словами Христос и Павел порицают или мало одобряют материальный культ". Вообще все это "Толкование..." Фичино основано на принципе именно всеобщей религии, но никак не религии чисто христианской.

Больше того. Не только Лоренцо Валла, далекий от прямого неоплатонизма, проповедовал в первой половине XV в. удовольствие (voluptas) как общечеловеческий первопринцип. Тому же самому удовольствию во второй половине XV в. флорентийский неоплатоник Фичино тоже посвящает целый трактат. Здесь он доказывает равноценность духовного и телесного удовольствий, возводит удовольствие в космический принцип, считает обязательной принадлежность этого удовольствия всем богам. Таким образом, принцип удовольствия тоже о тносится к принципам всеобщей религии, которую конструирует Фичино.

Правда, историческая объективность заставляет указать на то, что эта чисто рациональная всеобщая религия проводилась у Фичино отнюдь не без колебаний. Фичино написал целый трактат ("Dialogus super Deum et animam theologicam"), в котором он обнажает свой душевный разлад и свои колебания между чисто рационалистической всеобщей религией и прямой и непосредственной верой в божественное откровение. Впрочем, в конце этого диалога человека с богом бог дает человеческой душе утешительный совет, свидетельствующи й как будто о том, что здесь у Фичино христианское откровение берет верх над рационализмом всеобщей религии.

Однако так или иначе, но всеобщая религия не только не противоречила неоплатонизму Фичино, но, по-видимому, и самый неоплатонизм привлекался у Фичино именно ради нормы единой всеобщей структуры в понимании божества, т.е. ради освобождения человека от сур овых заповедей и мифов общеизвестных исторических религий. Неоплатонический энтузиазм Фичино был только обратной стороной крепнущего рационализма и его оправдания светской жизни человека.

В русской литературе был исследователь, который изучил как раз теорию всеобщей религии у Фичино. Это И.В.Пузино (см. 101, 100). Исследователь очень хорошо сделал, что преподнес эту теорию Фичино в ясной форме с указанием некоторых основных текстов самого Фичино (кое-чем из этого мы воспользовались в нашем предыдущем изложении). Однако И.В.Пузино рассматривает теорию всеобщей религии в слишком большой изоляции от всей вообще философии Фичино и от его личности. Едва ли Фичино был таким сухим и рассудочным толстовцем, каким он получается у И.В.Пузино. Где же весь энтузиазм Фичино, эта его всегдашняя поэтическая настроенность, это его услаждение разными высокодуховными ценностями? Где его веселый и привольный платонизм? Идея всеобщей религии у Фичино, несо мненно, была. Но она прекрасно уживалась у него с постоянным духовно веселым и духовно бодрым платонизмом, с влюбленностью в античные мифы, в античные теории да и в традиционный для него католический культ. К тому же И.В.Пузино никак не дает себе никаког о отчета в том, что идея всеобщей религии у Фичино и его

неоплатонизм произрастали совершенно из одного и того же корня, о чем мы сказали выше. И этот корень есть не что иное, как более или менее характерный для всего итальянского Ренессанса светский нео платонизм с его субъективно-личностной влюбленностью в природу, в мир, в божество да и вообще во всех богов, которые только признавались человечеством в истории. С этими двумя поправками и дополнениями исследование И.В.Пузино получает свое достаточно важ ное значение.

Многомерность эстетики Фичино

В толковании эстетики Фичино и всей Флорентийской академии больше всего нужно бояться абстрактных схем и односторонних характеристик. Фичино, несомненно, неоплатоник. Но неоплатонизм у него необычайно широк, разнообразен и, так сказать, многомерен. Вот е го наиболее строгие неоплатонические формулы красоты: "Красота в телах есть более выразительное подобие идеи" (143, 1576). Она - "победа божественного разума над материей". По Фичино, прекрасный лев, прекрасный человек, прекрасная лошадь образованы так, как это установил "божественный ум при помощи своей идеи" (там же, 1575 1576). Фичино прямо пишет об имманентности вечных идей богу, об их сиянии в мире ангелов и об их априорном функционировании в человеческом уме (см. там же, II 77). "Платон в "Тимее " и в кн. VII "Государства" очевидным образом поясняет, что существуют истинные субстанции, а наши [земные] вещи являются подобиями (imagenes) истинных вещей, т.е. идей" (там же, 1142). Если принять во внимание такие рассуждения Фичино, то большего неопл атонизма нельзя себе и представить. Это, однако, только еще один полюс его неоплатонизма.

Другой полюс неоплатонической эстетики Фичино заключается в необычайном прославлении человека и в доведении неоплатонизма до самой крайней степени имманентизма, не говоря уже вообще о светской направленности эстетики Фичино. Достаточно привести хотя бы т акую совершенно потрясающую цитату: "Человек старается сохранить свое имя в памяти потомства. Он страдает оттого, что не мог быть прославляем во все прошлые времена, а в будущие не может иметь почести от всех народов и от всех животных. Он измеряет землю и небо, а также исследует глубины Тартара. Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким... А так как человек познал строй небесных светил, и как они движутся, и в каком направлении, и каковы их размеры, и что они п роизводят, то кто станет отрицать, что гений человека (если можно так выразиться) почти такой же, как у самого творца небесных светил, и что он некоторым образом может создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал... Человек не желает ни в ысшего, ни равного себе и не допускает, чтобы существовало над ним что-нибудь не зависящее от его власти. Это - состояние только одного бога. Он повсюду стремится владычествовать, повсюду желает быть восхваляемым и быть старается, как бог, всюду" (цит. п о: 81, 37 - 38).

Становится само собой очевидно, что неоплатоническая эстетика Фичино вращается между двумя крайними полюсами - между чистым неоплатонизмом античного типа, где красота есть воплощение идей божественного ума в материи, и крайним антропоцентризмом, крайним личностно-материальным индивидуализмом, где оказываются максимально очеловеченными и абсолютно имманентными человеку и бог, и божественный разум, и идеи этого разума, и эманация их в творении, т.е. и в природе, и в самом человеке. Человек оперирует божес твенными идеями и при их помощи создает всякую красоту и сам становится красотой; но идеи эти одинаково и божественные и человеческие, одинаково абсолютные в объективном смысле и одинаково априорные в смысле человеческой субъективности. Вот почему матери алы Флорентийской академии, как это мы увидим, поражают своей пестротой, разнообразием и часто даже противоречием. Это не противоречие, но признание абсолютной имманентности бога всем человеческим личностям и всем явлениям природы. Только при таком услов ии мы поймем неоплатонизм Фичино не как античный и не как средневековый, но именно как возрожденческий.

Флорентийская академия - типичнейшее явление возрожденческой культуры и эстетики

Для характеристики этого флорентийского неоплатонизма приведем еще несколько красноречивых страниц из научной литературы по данному предмету:

"Прелестна жизнь этих людей, до того различных между собой, что никакой кодекс не стесняет ее, никакая официальность в ней не обязательна. Приятная легкая беседа; нежная переписка; продолжительная прогулка по дорогам, усаженным Фьезолийскими розами; пиру шка, устроенная в какой-нибудь зале дворца или в

гостеприимной вилле, - таковы "труды" Платоновской академии. Мы не знаем ее документов и ее законов; мы знаем об ее удовольствиях и об ее празднествах. Когда старый Козимо подстригает свой виноградник на в илле Кареджи, он приглашает к себе юного Марсилио, который читает ему из Платона и играет на лире. На одном из таких чтений из Платона Козимо и испустил дух со словами Ксенократа на устах. Под теми же деревьями Кареджи Лоренцо и Марсилио спорят о высшем счастье, и их спор так приятен, что они хотят сохранить о нем воспоминание: Марсилио - в небольшом прозаическом сочинении, которое мы находим в его письмах; Лоренцо - в маленькой поэме на итальянском языке под названием "Altercazione". Пико делла Мирандо ла и Анджело Полициано отправляются вместе во Фьезоле навестить каноника Маттео Боссо, и беседа с этим святым человеком приводит их в такое восхищение, что на обратном пути, оставаясь одни друг с другом, они не знают, о чем говорить.

Летом, когда солнце делает пребывание в городе невыносимым, старый Кристофоро Ландино спасается в лесной прохладе Камальдулей. Тотчас же собирается целая компания из Флоренции к нему: Лоренцо и Джулиано Медичи, Ринуччини, Паренти, Каниджиани, Ардуини и Л еон Баттиста Альберти. И здесь, возле фонтана, в виду красивых гор, среди душистых сосен, все они отдаются духовному наслаждению, беседуя о жизни деятельной, о жизни созерцательной, о высшем благе, о платоновских истинах, о христианских символах. Каждое утро Мариотто служит мессу пораньше, чтобы день вышел длиннее.

Кроме того, платоники любят пирушки "как пищу для ума, побуждение к любви, укрепление дружбы". Разве само небо, представляющее Млечный Путь, Чашу Вакха, Раков, Рыб, Птиц, не кажется устраивающим себе пир? Ксенофонт, Варрон, Юстин, Апулей, Макробий восхва ляли лиры. Иисус преломил хлеб, и сам Платон умер, возлежа за пиршественным столом, на восемьдесят первом году превосходное число, так как оно получается от умножения девяти на девять.

Поэтому возобновили обычай, забытый со времени Плотина и Порфирия, чтить день смерти Платона, 7 ноября. Во Флоренции пышное торжество устроено было в доме Франческо Бандини - "превосходного человека по уму и щедрости". До пира еще между приглашенными, в числе которых, между прочим, находились: Биндаччо Риказоли, Джиованни Кавальканти, Марсилио Фичино, - завязывается беседа о природе души, "так как для человека нет ничего более важного, как знать, что такое душа, как это ясно из оракула Аполлона в Дель фах: "Познай самого себя". В Кареджи, на вилле Лоренцо, за античными чашами и у подножия бюста греческого учителя, беседа о "Symposion" (Пире) ведется с таким увлечением, что тут же решено составить комментарий к этому диалогу. Число участников пира девя ть, равное числу муз" (81, 318 - 319).

"Князья, гонфалоньеры, приоры, купцы, артисты - все связаны между собой приятною простотой отношений, сглаживающей все различия возрастов, сословий, положений, профессий, которые существуют, чтобы разъединять людей на земле. Они дорожат взаимной дружбой, они охотно встречаются друг с другом, они выказывают уважение друг другу. Марсилио, Пико, Полициано владеют в окрестностях Фьезоле небольшими домами по соседству друг с другом, где они с удовольствием встречаются и спорят о благородных предметах, состав ляющих сущность жизни. "(Поверишь ли, друг мой Фичино! - пишет Полициано к Марсилио. - Какое наслаждение испытываю я всякий раз, когда вижу, что ты и мой Пико так сходитесь в чувствах и во вкусах, и когда я думаю, что я для вас не менее дорог, чем каждый из вас друг другу. Мы составляем одно, работая из всех наших сил в науке, побуждаемые не корыстью, а любовью. Пико делла Мирандола предан церковной науке и сражается против семи врагов Церкви; более того, он служит посредником между твоим Платоном, кото рый остается всегда твоим Платоном, и Аристотелем, который когда-то был моим Аристотелем. Ты сумел превосходно облечь Платона в латинское платье, а также всех старых платоников, и ты обогатил их обильными комментариями. Я же только готовлюсь быть посвяще нным в вашу философию, и я избрал литературу, которая имеет свою прелесть, хотя и не имеет такого значения". "Подобная дружба не лишена поэзии, нежности и любви, которые делают эти отношения особенно симпатичными. Кавальканти посылает Марсилио голубков, словно молодой девушке; когда Лоренцо Великолепный не получил письма от Марсилио, это молчание до такой степени его удручает, что он никому более не верит; Пико делла Мирандола никогда не насытится Марсилио, "так как он алчет и жаждет Марсилио так же, ка к радости своей жизни и удовольствия своего ума". Марсилио пишет Бембо: "Бернардо, я думал, что я люблю себя в такой степени, что не мог бы любить себя более; но, к счастью, я ошибся в этом мнении, потому что, когда я узнал, что ты любил меня

горячо, я с ам начал любить самого себя еще горячее". ...Джиованни Кавальканти и Марсилио Фичино до того солидарны друг с другом, что чувствуют в себе одну только душу и подписывают оба своих имени под одними и теми же письмами. Бенивьени называет Пико делла Мирандо ла своим "Господом"; он посвящает ему свои нежные петрарковские сонеты; он оплакивает смерть одного из близких Пико лиц. Пико дает свои деньги Бенивьени для того, чтобы тот раздавал их бедным; он сопровождает тонким комментарием "Canzone d'Amore" Бенивье ни; он празднует день рождения Бенивьени восторженными стихами". "Это - больше, чем дружба: это - любовь; но такая любовь не заключает в себе ничего нечистого; это - проявление высшей любви, "вечный узел и связь мира, неподвижная опора всех его частей, т вердая и устойчивая основа вселенной"; это - совершенно духовные отношения, похожие на земле на то, что представляют собою на небе сочетания счастливых звезд. "Демон Венеры", сближающий этих любовников, есть демон небесной Венеры, или ангельский дух; люб овный жар, их воодушевляющий, есть жар чистой красоты, влекущий душу к философии и к исполнению справедливости и близких дел; красота, которую они обожают, есть не что иное, как то внешнее усовершенствование, которое происходит от внутреннего совершенств а и которое Марсилио называет "цветом доброты", "блеском божественного лица". Они думают, что любят друг друга; на самом же деле, они любят бога. И они любят друг друга в боге и в Платоне, потому что, чтобы действительно любить друг друга, нужно поклонят ься богу, так что в каждом случае дружбы мы находим трех лиц" (81, 319 - 322).

"Одно и то же горячее желание нравственного совершенствования, общее стремление к благу, одинаковая потребность освобождения от страстей и подъема духа воодушевляют этих христиан, тем более искренних, что большая часть из них дошла до христианства путем обращения. Марсилио Фичино, познав благодаря чуду всемогущество Девы Марии, сжигает свои комментарии к Лукрецию, не издает своих языческих переводов, "чтобы не подстрекать людей к первому культу богов"; проповедует о посланиях ап. Павла, об умножении хле бов, о путешествии в Эммаус; переводит для Мадонны Клариче маленькие собрания псалмов; видит видения, верит видениям и "из язычника делается воином Христа". Пико делла Мирандола, который в молодые годы выказывал честолюбие, увлекался легкой любовью, волн овался "женскими ласками", который похитил из Ареццо на своем коне молодую женщину и защищал ее вооруженной рукой, причем в схватке было убито восемнадцать человек из его людей, - Пико сжигает свои любовные стихи, раскаивается и обращается. Он комментиру ет "Молитву Господню", объясняет "Псалмы", раздает свои имения бедным, умерщвляет свою плоть и бичует себя. "Я видел часто своими глазами, как он бичевал себя", - пишет его племянник, и этому племяннику Пико рекомендует читать Библию: "Для Бога нет ничег о более угодного, а для тебя ничего более полезного, как читать днем и ночью Св. Писание; в нем заключается некая сила небесная, живая, действенная, которая с удивительною мощью влечет душу читающего к божественной любви". Джироламо Бенивьени оплакивает смерть Фео Белькари; посылает запасы яблок в женские монастыри; составляет хвалебные молитвы, переводит псалмы. Его друзьям стоит больших усилий вырывать у него, одно за другим, его языческие произведения, и в особенности его "Canzone d'Amore". Микеле Ве рино умирает восемнадцати лет, желая остаться девственным. "Павел, - говорит он своему другу, - врачи обещали мне здоровье, если я буду удовлетворять свое половое влечение. Не надо мне и здоровья, добытого такой ценой!" Донато Аччайцоли остается девствен ным до женитьбы. "Я хочу привести здесь то, что покажется неправдоподобным, - пишет Веспасиано. - Когда Донато женился, он не знал до того ни одной женщины, и мне это известно как безусловно верный факт, а ему было уже тридцать два года". "Мы - избранник и, - восклицает в ту эпоху нотариус Уголино Верино, - мы - священное поколение, и мы думаем, что нельзя писать о сладострастных предметах". Поэтому, когда Савонарола начинает возвышать свой громовой голос, он находит в том ученом кружке, который, по выра жению венецианца Донато, заключил заговор "против невежества, пороков и душевной нечистоты", полную готовность следовать за ним. Марсилио Фичино положим, впоследствии он переменит свое мнение - смотрит на Савонаролу как на посланного богом возвестить н еминуемое падение. Пико делла Мирандола, который слышал феррарского монаха в капитуле Реджио и убедил Лоренцо Медичи пригласить его во Флоренцию, желает покинуть свет, надеть платье доминиканца из монастыря св. Марка и проповедовать учение Христа по всей земле. "С распятием в руках, - восклицает он, - обходя вселенную босыми ногами, я буду говорить о Христе в замках и в городах". Джиованни Нези в своем "Oraculum de novo saeculo" вводит тень Пико, который восхищается и возвеличивает "Сократа Феррарского" , а Джироламо Бенивьени сочиняет песнь, которую флорентийские дети, одетые в белые платья, увенчанные оливковыми ветвями, распевают во время процессии в вербное воскресенье в 1496 году; он же сочиняет хвалебную песнь, под ритм которой

сжигают в четверг н а масленой в 1497 году языческие изображения, нечестивые книги, светские украшения; он же составляет рецепт, как испытать радость юродивым Христа ради: "По крайней мере три унции надежды, три унции веры и шесть - любви, две унции слез, и все это поставит ь на огонь страха"" (там же, 322 - 324).

"Религиозные, пылкие, восторженно-благочестивые, эти люди не занимаются детскими вопросами, волнующими эпоху. Какое им дело до красноречия, до грамматики и до учености? "Красноречие - изящный предмет, - говорит один из них, - и мы хвалили его, это - прев осходная, очаровательная способность человека, но оно не составляет ни красоты, ни благообразия в философии". "Мы жили в славе, - пишет Пико делла Мирандола Ермолао Барбаро, - и мы будем в ней жить и в будущем, но не в школах грамматиков и педагогов, а в собраниях философов, в собраниях мудрых, где не спорят о матери Андромахи, о детях Ниобеи и тому подобных пустяках, но о смысле божеских и человеческих дел. И, расследуя эти вопросы, обдумывая и выясняя, мы сделались такими тонкими, острыми и проницател ьными, что нередко кажемся, быть может, надоедливыми и скучными, если только можно быть скучным и слишком любопытным там, где дело касается истины". Марсилио Фичино - поэт в некотором роде против своей воли, если он поэт, который оправдывается в этом, сс ылаясь на знакомство с древними и привычку к лире, - утверждает, что "истина не нуждается ни в искусственном наборе слов, ни в человеческих ухищрениях". "Хотеть украсить земным платьем того, - прибавляет он, - кто облачен божественным светом небесной ист ины, - это все равно, я думаю, что окружать чистый свет густой тенью облаков". По мнению Джироламо Бенивьени, поэзия приносит мало пользы человеку даже тогда, когда она серьезная и искренняя. Для них, помещающихся вне "палат, наполненных золотом и ложью" , над этой Флоренцией торговцев и банкиров, для них числа, которые имеют значение, не принадлежат к обыкновенной рыночной арифметике, но составляют ту науку пропорций, при помощи которой Пифагор объяснял создание вселенной и которая заставила Платона ска зать, что человек - мудрейшее из животных, потому что он умеет считать. События, которые их волнуют, не случайные проявления судьбы, но явления из области чисто созерцательной мысли. Красота, которая их ослепляет, не красота форм, цветов и линий, но - ув лекательная картина бесконечного. Они живут в высшей сфере. Они встречаются и составляют собрания на вершине этого мистического холма Фьезоле, из которого некоторые хотели сделать их родину и который напоминает в одно и то же время и Эфесскую башню, с ко торой Гераклит плакал о страдающем человечестве, и сад на Масличной горе, в котором Иисус Христос прощал человечество. Хотя их настроение серьезное, задумчивое и грустное, но отнюдь не низменное. Если они страдают, то страдают потому, что чувствуют себя изгнанными из своего отечества, которым они считают небо, и потому, что печаль, как сказал Солон, - подруга наук; но они не питают в душе никакой ненависти, если только не говорить о ненависти к Аристиппу Киринейскому, который приписывает Платону неприст ойности. Соединяя Меркурия и Юпитера и предпочитая Ликурга Карнеаду, или, говоря иначе, предпочитая хорошую жизнь хорошим словам; зная, что язык для духа то же, что дух для Бога, и что не язык говорит, а дух, - они живут хорошо, и, не слыша своих слов, о ни бессознательно трепещут так же, как лиры. Они узнают друг друга по тем трем ясным знакам - возвышенная душа, религия и духовное красноречие, - которые отличают истинного платоника; и они считают себя божественными, потому что они знают недостатки мира сего и потому что им дано воображать иной, лучший мир. Они видят высшую цель жизни в созерцании, которое дает мир душе, как солнце сообщает свет небу. И они пытаются достичь бога, который есть постоянное единство и единственное постоянство и который изл ивает свои милости и проливает свой свет и дождь безразлично на добрых и на злых" (там же, 324 - 325).

"Платон! Платон! Платон! Это слово не сходит с их уст. Козимо Медичи утверждает, что "без платоновского учения никто не может быть ни хорошим гражданином, ни хорошим христианином". Марсилио Фичино проповедует Платона в церкви св. Ангелов. И это имя Плато на в их устах получает все то значение, ту таинственность, ту красоту, какую имеет имя Христа в устах св. ап. Павла.

Таким образом, они дружно проходят жизненный путь, грациозно споря о том, с какой стороны неба спустились души в тела, или же о поэтическом стиле в афоризмах Гиппократа, или о том, почему боги представляют мудрость величайшую из доблестей - в лице Мерк урия, самого меньшего из богов. По их мнению, обыкновенная любовь рождается из своего рода испарения или из привлекательности взгляда; для них нет никакого сомнения, что мнение Хризиппа, будто душа - точка, блестящая качествами, ошибочно. Они составляют басни назидательного содержания. Они измышляют поэтические и таинственные положения. Они прибегают к остроумным и

оригинальным способам для выражения своих мыслей. Они играют словами, полными философского смысла, весело освещающими их мудрость" (там же, 325 - 326).

Таков возрожденческий неоплатонизм во Флоренции в конце XV в. Приведенная характеристика должна сделать для читателя очевидными три истины.

Во-первых, флорентийский неоплатонизм является меньше всего какой-нибудь теорией. Эти неоплатоники были чрезвычайно ученые люди, много всего знали, знали много языков, очень многое из древних мифологий, Библию, христианство, всю мировую философию и всю м ировую литературу. Но дело здесь было вовсе не в теории. Флорентийский неоплатонизм - это прежде всего определенного типа жизнь, какое-то своеобразное братство людей, у которых было общее все, включая мелочи жизни, включая все занятия и решительно всю об становку жизни.

Во-вторых, это были неоплатоники, т.е. глубочайшие теоретики одной из самых развитых и углубленных философских систем с тончайшей логикой и диалектикой, с отточенной антропологией и натурфилософией и с весьма виртуозным теоретическим знанием также и всех правил догматического богословия, поэтики, риторики и многоязычной грамматики.

И в-третьих, наконец, этот флорентийский неоплатонизм отнюдь не переживался во Флоренции как нечто насильственное, как что-нибудь нудное и скучное, как нечто требующее бесконечных усилий, бесконечных упражнений и нескончаемой учебы, как нечто действитель но только теоретическое. Этот неоплатонизм, как бы он ни был религиозен, мифологичен, символичен и даже мистичен, переживался во Флоренции весьма легко и непринужденно, а большей частью даже празднично и торжественно. И это была в сущности весьма светска я теория. Флорентийский неоплатонизм был необычайно человечен, он отличался сердечностью, интимностью, оправдывая и обосновывая собою как раз эти легкие, большей частью лирические, но никогда не приторные, глубочайше дружественные и почти, можно сказать, романтические людские отношения. Вот почему это было Ренессансом в подлинном смысле слова. Флорентийским неоплатоникам жилось очень привольно и беззаботно, так что неоплатонический идеализм был у них обыденной жизнью, пронизывал весь быт и был чем-то не заметным, само собою разумеющимся. Пожалуй, некоторые исследователи, относившие Флорентийскую академию к раннему Ренессансу, были до некоторой степени правы, поскольку чувство привольной и освобожденной личной жизни тут пока еще не доходило до трагическо го разочарования и до скептических размышлений о суетности этой легкой и привольно личностно-материальной жизни. Тем не менее мы все же отнесли бы флорентийскую неоплатоническую эстетику скорее уже к Высокому Ренессансу, поскольку вся эта привольная и бе ззаботная неоплатоническая эстетика внутренне была слишком перегружена общежизненными проблемами, которые уже кишели неразрешимыми противоречиями. Почему такое приволье, откуда эта беззаботность и долго ли будет продолжаться эта легкая и праздничная неоп латоническая эстетика? Такого рода вопросы не могли не возникать в Платоновской академии во Флоренции. Они возникали даже у самого Фичино, хотя покамест он еще умел от них отмахиваться. Но другие представители этой Академии считали нужным либо идти за Са вонаролой и перекрыть всю эту праздничность средневековым аскетизмом, либо двигаться по пути дальнейшего освобождения человека через исследование в нем еще не продуманной у Фичино дальнейшей освободительной эволюции. Не замедлилось дело и с наступлением резкого чувства несовместимости этого легкого и праздничного неоплатонизма с реальными слабостями, ограниченностью и земною прикованностью к греху у всякого реального человека. Следовательно, правильнее будет сказать, что Марсилио Фичино не меньше, чем Н иколай Кузанский, является провозвестником и даже первым представителем именно Высокого Ренессанса.

Пико делла Мирандола (1462 - 1494)

Другим важнейшим деятелем итальянского Возрождения был Пико, правитель республики Мирандолы. Общая волна неоплатонического энтузиазма, отличающая всех участников Флорентийской академии, особенно сильно сказалась на нем.

а) Две черты отличают его от Фичино, но дело не в них, а еще в третьей черте.

Во-первых, Пико с самых молодых лет, обучаясь в Ферраре, Падуе и Париже, в результате шестилетних трудов весьма глубоко усвоил философию Аристотеля, причем не в ее формально-логическом и абстрактно-метафизическом содержании, но в ее тождестве с Платоном, Плотином и христианством. Пико и Фичино пытались склонить

друг друга к своим учителям; один - к Аристотелю, другой к Платону, и они не смогли достигнуть этого окончательно. Выяснилось при этом только то, что имело место в самой истории античной филосо фии, т.е. безусловная и существенная близость одного философа к другому, допускавшая различие только во второстепенных акцентах. Пико писал даже трактат под названием "Согласие Платона и Аристотеля", но трактат этот остался незаконченным ввиду ранней сме рти Пико.

Во-вторых, Пико до бесконечности раздвигал те исторические горизонты философии и религии, которые неизменно манили к себе религиозно-философскую мысль и Фичино. Но тут, однако, само собою у Пико возникало сознание того, что такие бесконечные горизонты до лжны были так же бесконечно расширять и личностную активность человека. Мало того, что Пико сливал образы Христа, Платона, Аристотеля и Плотина в одно нераздельное целое. Сюда же входил у него и персидский Зороастр, египетский Гермес (поздние античные ге рметические трактаты в те времена еще буквально приписывались богу Гермесу), древнегреческий Орфей (считавшийся в те времена тоже автором обширного количества произведений), Моисей, Магомет, нехристианские и даже антихристианские мыслители вроде аль-Фара би, Авиценны, Аверроэса, такие христианские ортодоксы, как Альберт Великий, Фома Аквинский, Генрих Гентский. Все это неимоверное количество основателей религий, философов и даже многих поэтов с великим энтузиазмом проповедовалось у Пико как нечто единое, цельное и всегдашнее. Все это еще перекрывалось Каббалой, в которой Пико находил не только учение о числах, магию и астрологию, но и доказательство христианского вероучения, включая учение о троичности божества, о боговоплощении и о самом Христе.

Под всем этим крылось у Пико весьма расширенное представление о человеческой личности, без чего, конечно, трудно было и представить себе доступность человеку всех подобного рода всемирно-исторических обобщений. Человеческая личность выдвигалась на первый план в таких тонах, которые были вполне созвучны возраставшим в те времена волнам Ренессанса, хотя сам Пико умудрился все же остаться здесь формально верным средневековой ортодоксии. Пылкая натура заставила его очень молодым человеком выдвинуть 900 тези сов, в которых формулировалось его ультрамонистическое мировоззрение. Некоторые из этих тезисов были признаны тогдашними властями за еретические и потому большого хода не получили. Тем не менее они были и остаются весьма ярким памятником флорентийского н еоплатонизма, синтетические черты которого достигались на путях многоязычного знания всех известных тогда философских и религиозных систем.

б) Однако, прежде чем сказать о том трактате Пико, который максимальным образом свидетельствует в пользу свободомыслия его автора, т.е. о трактате "О достоинстве человека", необходимо ради соблюдения исторической справедливости привести такие суждения Пи ко, которые, безусловно, говорят о неоплатонизме этого флорентийца и которые обычно не принимаются во внимание, чтобы не принижать свободомыслия Пико. В основе этого обычного игнорирования неоплатонизма Пико лежит ложная уверенность, что всякий неоплатон изм обязательно консервативен и даже реакционен. О многих типах неоплатонизма действительно нужно сказать именно так. Но это совершенно не относится к возрожденческому неоплатонизму, который обладал исключительно светским характером, базировался на реаль ном изучении природы и человека, часто отличался даже какой-то беззаботностью, а возвышенно-поэтические черты неоплатонизма применялись исключительно для борьбы со школьной рутиной и для возвеличения индивидуалистически настроенного человека. Но нам не н ужно самим изыскивать неоплатонические тексты из Пико. Это уже сделано Э.Моннерьяном в его работе о Пико в связи с философской теологией итальянского гуманизма. Здесь мы читаем следующее:

"Если подвести итог рассуждениям Пико о столь важной для него теме бога, то окажется: a) сущность бога не может быть постигнута человеком мыслительно-понятийно и не может быть выражена на человеческом языке; b) тем не менее Пико пытается разнообразными с пособами доказать сущность бога. В качестве лучшего пути к этому он рекомендует преодоление дискурсивно-рационально-понятийного мышления в мистической интуиции; c) сокровенный в своей сущности бог открывается в своем творении. Вселенная пронизана и "прор аботана" богом. Бог в такой мере имманентен миру, что Пико в различных местах считает возможным сказать, что мир существует в боге. Понятие бога, которое Пико прежде всего выводит из наблюдения мира, - это "единство"; d) имманентный миру бог одновременно целиком и полностью трансцендентен, существует для себя. Он свободен, он личность, он - бог в трех лицах христианского

откровения: Отец, Сын и Святой Дух.

Это тезисное резюме высказываний Пико о боге позволяет узнать, сколь парадоксальным может быть его мышление, в котором обнаруживаются противоположности и напряжения, тезис и антитезис, полагание и отрицание. Но лишь из такого мышления, которое всесторонн е и объемлюще, может вырасти то единство истины, та гармония и тот мир, в которых Пико видит настоящую и высшую цель философии и теологии" (175, 49).

Любви, вершине интеллектуального созерцания, Пико посвящает свое первое большое произведение - написанный им в возрасте 23 лет комментарий на "Канцону о любви" своего друга Джироламо Бенивьени.

"Всеохватывающая любовь пронизывает мир, потому что бог, который есть любовь, сотворил ее. Если понятие "единства", которым Пико прежде всего обозначает бога, сначала кажется очень абстрактным, то оно наполняется, приобретает жизнь и не вступает в против оречие с личностью бога, когда мы обращаем внимание на то, что "единство" у Пико всегда обозначает и включает в себя также и любовь. Где есть единство, есть любовь - так же и в боге" (там же, 60).

"Несомненно, в своей философии красоты Пико отвечал глубочайшей потребности лучших людей своего времени. Он философски продумал и сформулировал то, что было внутренним убеждением великих художников Возрождения, а именно Леонардо, Микеланджело и Дюрера, о дновременно основой и идеалом их художественного творчества... Старания почти всех художников Ренессанса достичь "верного природе" изображения покоятся на установке в отношении к миру, которую обосновал и развил Пико в своем "Комментарии". Согласно метаф изической эстетике Пико, эта верность природе направлена не просто на передачу внешне воспринимаемого; дело идет о более глубоком, о том, чтобы постичь и в художественном произведении привести к обнаружению сущность и истину, внутреннюю закономерность ми ра и всего сотворенного... Кто постигает мир в его красоте, равно как и тот, кто постигает его как единство, непосредственно предстоит богу. Если чистое погружение мыслителя в единство мира есть ближайший путь к познанию существования единого бога, то по гружение в красоту мира в любви есть скорейший путь к соединению с богом" (там же, 63 - 64).

Но мистика красоты Пико, согласно Моннерьяну, чисто умозрительная. Замечательно и многозначительно, что он нигде не говорит о Христе. У него только Венера; о красоте Христа он не говорит (см. там же, 70). Рассуждения Пико во многом (вплоть до семи ступен ей восхождения) напоминают трактат св. Бонавентуры "Itinerarium mentis in Deum". Но если Пико ни единым словом не обмолвился о Христе, то Бонавентура специально говорит: наша душа "не могла бы совершенно воспарить от этого внешнего к созерцанию самой себ я и вечной истины, если бы эта последняя не приняла во Христе человеческого облика и если бы он не стал нашим водителем, чтобы таким образом снова восстановить первые, разрушенные во Адаме ступени к небу. Пико знает лишь идеальную красоту, небесную Венер у" (там же, 71). В подтверждение этих тезисов приведем еще ряд отрывков из "Комментария" Пико на указанную выше "Канцону о любви".

"Подобно тому как познавательные способности души вращаются вокруг истинного и ложного, так волящие способности - вокруг добра и зла. Познавательная способность соглашается с тем, что кажется истинным, расходится с тем, что кажется ложным; это согласие н азывается философами утверждением, это расхождение - отрицанием. Подобным же образом способность волящей души склоняется к тому, что представляется ей в облике добра, и отклоняется и бежит от того, что представляется ей в облике зла. Эта склонность назыв ается любовью, это бегство и это отклонение называются ненавистью. Если эта любовь направлена на вещи и беспорядочна, она называется жадностью, если на честь - то честолюбием".

"Подобно тому как при слове "поэт" у греков подразумевается Гомер, а у нас - Вергилий, ввиду их превосходства среди всех поэтов, так, когда говорится "любовь в абсолютном смысле", понимается любовь к красоте, ввиду того, что она несомненно возвышается и превосходит всякое желание всякой другой сотворенной вещи" (186, 486 487).

"Влечение следует за чувством, выбор за разумом, воля за интеллектом. Влечение - в бессловесных животных, выбор - у людей и всякой другой природы, которая

находится между ангелами и нами, воля - у ангелов".

"Разумеется, природа, расположенная между этими двумя, как среднее между крайностями, то склоняясь к одной части, то есть к чувству, то возвышаясь к другой, то есть к интеллекту, может по своему выбору соединяться с желаниями то одной, то другой" (там же , 494).

"Обычная" красота возникает "всякий раз, когда несколько вещей сочетаются, составляя нечто среднее, возникающее от должного смешения и согласования, сделанного из этих нескольких вещей; то благолепие, которое возникает из этого пропорционального смешения , называется красотой". "Это широкое и общее значение красоты, в каковом значении с ним сообщается слово "гармония", откуда и говорится, что бог составил весь мир музыкальным и гармоническим сочетанием" (там же, 495). Такая красота может быть лишь у ви димых вещей, потому что бог прост. Но в каком же смысле, спрашивает Пико, говорят о красоте идей, которые невидимы? Они невидимы внешним зрением, говорит он, но существует еще второе, нетелесное зрение, и телесное зрение лишь образ этого последнего. Это нетелесное зрение - "то, которое наши богословы называют интеллектуальным познанием"; им постигается умопостигаемая красота, красота идей.

"Подобно тому как есть две красоты, - продолжает Пико, - должны с необходимостью быть и две любви, низменная и небесная, ввиду того, что один стремится к обычной и чувственной красоте, а другой - к умопостигаемой" (там же, 498). "Небесная Венера" - не су бъективная способность души или ума; "красота есть причина любви не как производящее начало того действия, каким является любовь, а как объект" (там же, 499).

"Подобно тому как с небес, т.е. от бога, нисходят в ангельский ум идеи и поэтому в нем рождается любовь к умопостигаемой красоте, так от ангельского ума нисходят в разумную душу те же самые идеи, которые настолько же менее совершенны, чем те, которые сущ ествуют в ангельском уме, насколько душа и разумная природа менее совершенны, чем ангел и умопостигаемая природа".

"...Человеческая любовь... т.е. любовь к чувственной красоте", у некоторых более совершенных людей приводит к тому, что они "вспоминают о некоей совершенной красоте, которую их душа уже видела до того, как была погружена в тело; и тогда в них поднимается невероятное желание вновь увидеть ее, и для того, чтобы достичь этой цели, они отступают, насколько только могут, от тела, таким образом, что их душа приобретает свое первоначальное достоинство, сделавшись во всем владычицей тела и ни в чем ему не подчи няясь... Потом от этой любви, возрастая от совершенства к совершенству, человек достигает и такой ступени, что, соединяя свою душу во всем с умной природой и из человека сделавшись ангелом, весь воспламенившись этой ангельской любовью, - как материя, вос пламененная огнем и превратившаяся в пламя, возвышается до самой высшей части, - так и он, очистившись от всей грязи земного тела и превратившись благодаря любовной силе в духовное пламя, воспаряя даже до умопостигаемого неба, счастливо упокоивается в ру ках первого Отца" (там же, 521, 526).

Усвоив все эти явно неоплатонические взгляды Пико, мы только теперь можем сказать о тех его суждениях, которые уже явно, да и то, впрочем, далеко не везде, свидетельствуют о свободомыслии философа, причем свободомыслие это, вероятно, и было причиной прич исления его к гуманистам, хотя гуманизм Пико совсем не так уж прозрачен. Может быть, является некоторым косвенным доказательством его выхода за пределы неоплатонизма то, что ему принадлежит опубликованный Фанелли поэтический отрывок "Мирная жизнь" (см. 1 41, 223 231). Здесь рисуются весьма скромные потребности обыкновенного человека, который владеет всем, чем он хочет владеть, а именно своим собственным хозяйством (рыбы, птицы, и т.д.). Этот стихотворный фрагмент (102 строки) в идиллическом жанре особо интересен ввиду того, что Пико уничтожил почти все свои поэтические произведения.

Обратимся теперь к наиболее свободомыслящему трактату Пико, указанному у нас выше.

в) Учение о личностной активности человека, т.е. та третья черта, которой Пико больше всего отличается от Фичино, является предметом его специального трактата "О достоинстве человека".

В этом трактате доказывается, что человек, который представляет собою четвертый, и последний, мир после поднебесного, небесного и подлунного, есть максимальный синтез всех областей бытия, не свойственный никакому из других трех миров. Счастье человека в том и заключается, чтобы восходить к тому синтезу, который свойствен только божеству. "Счастье я определяю так: возвращение всякой вещи к своему началу. Счастье есть высшее благо, а высшее благо есть то, чего все желают, есть само по себе начало всего" (цит. по: 17, 132). Пико указывает три этапа восхождения к высшему благу: очищение от страстей при помощи этики, совершенствование разума диалектикой и философией природы и познание божественного при помощи теологии. Л.М.Брагина прямо устанавливает сходст во морали Пико с традиционным католическим учением и даже с уставами монашеских орденов (см. там же, 135). Тем не менее - и это совершенно правильно Л.М.Брагина констатирует, что Пико мыслит человека в виде существа разумного и свободного, ибо все чело веческие совершенства образуются только на путях свободомыслия, а теология только тем и отличается от прочих наук, что обнимает все науки, являясь наукой более высокой и более точной.

Самое же главное в указанном трактате Пико - учение о творении человеком самого себя. Чтобы не запутаться в трех соснах, напомним: согласно христианскому вероучению, бог создал человека по своему образу и подобию, но бог - существо никем не созданное; сл едовательно, созданный человек тоже должен создать самого себя, т.е. свободно и без всякого принуждения утвердить себя в боге, в вечности. Пико пишет, что творец, ставя человека в центре мира, возгласил: "Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Ты, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире" (цит. по: 17, 130). Таким образом, формально Пико ровно ничем не отличается от христианской ортодоксии. Однако в период восходящего индивидуа лизма подобного рода рассуждения Пико могли служить только прогрессу свободомыслия, и ничему другому. Созерцательно-самодовлеющая и бескорыстная, ни в чем не заинтересованная эстетическая предметность Фичино получала у Пико активно-личностное обоснование .

Глава третья. ЛОРЕНЦО ВАЛЛА (1407 - 1457)

О творчестве этого писателя всегда высказывалось множество всякого рода либерально-буржуазных предрассудков, которые еще и теперь затемняют подлинный смысл этого творчества. Особенно вредит пониманию Валлы его обычная квалификация как гуманиста, поскольк у в истории не существует термина более затасканного и более расплывчатого, чем "гуманизм". Если под гуманизмом понимать прогрессивное развитие цельного человека, то в трактате Валлы "О наслаждении" меньше всего имеется в виду цельный человек, но имеется в виду проповедь разнузданных и никем не сдерживаемых наслаждений, которые трудно отнести к цельному человеку, а скорее только к одному из его моментов, да и то едва ли прогрессивных. Что прогрессивного в разнузданных наслаждениях? Под гуманизмом часто понимают учение о светском и мирском человеке, желающем утвердить себя на основе преодоления средневековых традиций проповедью чисто мирских идеалов всесторонне развитого человека. Но такая характеристика тоже не подходит к Валле, потому что в упомянутом трактате весьма убежденно проводятся, и притом с большим красноречием и теплотой, типично средневековые христианские теории райского блаженства. Вся эта путаница резко разделяет исследователей Валлы на несколько групп, вполне противоречащих одна другой и одна с другой никак не совместимых.

Споры вокруг Л.Валлы

Одни исследователи - и их большинство - полагают, что трактат "о наслаждении" проповедует учение, которое в трактате приписано античным эпикурейцам и которое там дано в виде проповеди самого разнузданного и безудержного физического наслаждения. К этому о бычно присоединяется односторонний взгляд на европейский Ренессанс как на переход от средневековой ортодоксии к теории светского прогресса и мирских удовольствий. Но если мы уже раньше убедились в том, что подобный взгляд на Ренессанс является односторон ним, то сведение трактата Валлы "О наслаждении" к проповеди одних только физических наслаждений уже и совсем является неверным.

Дело в том, что в трактате сначала помещается речь в защиту стоицизма (первая

книга трактата), потом речь в защиту эпикурейства (конец первой и вся вторая книга трактата), а заканчивается все проповедью христианской морали с критикой и стоицизма и эпикур ейства (значительная часть третьей книги), причем христианская мораль представлена в трактате отнюдь не формально и не скучно, не мрачно, но весьма оптимистично, жизнерадостно и даже весело. Выдергивать из трактата только его эпикурейскую часть и игнорир овать все остальные является прямым историческим подлогом, на который, впрочем, всегда охотно шло большинство либерально-буржуазных ученых и вообще читателей Валлы, начиная еще с его современников. В предисловии к трактату Валла прямо пишет, что удовольс твия бывают земные и загробные и что загробные удовольствия как раз и являются главным предметом всего трактата (см. 63, 393).

Правда, нужно сказать, что эпикурейское учение о наслаждении занимает почти две трети всего трактата и представлено весьма красноречиво, местами даже с большим подъемом, с большой развязностью. Восхваляются винопитие, женские прелести и прочее, чему, одн ако, противопоставлена в третьей книге тоже весьма убежденная и сильная речь в защиту христианского понимания блаженства.

Другие исследователи, памятуя как намерения автора, высказанные в предисловии, так и христианскую критику всех учений о наслаждении в третьей книге, равно как и высокое место, занимаемое Валлой в церкви, а именно его апостолическое секретарство, наоборот , понимают трактат Валлы как проповедь чисто христианского и вполне ортодоксального учения, игнорируя все красноречие и свободомыслие эпикурейских мест трактата. Этот взгляд даже маловероятен. Слишком ясно, что он представляет другую крайность и не в сил ах раскрыть подлинное значение трактата. Третьи говорили, что основное назначение трактата Валлы сводится к христианской критике языческих форм стоицизма и эпикурейства и не имеет в виду систематически развивать само христианское учение о морали. Это тож е нельзя считать правильным. Ни в стоицизме, ни в эпикурействе, которые демонстрируются в трактате Валлы, ровно нет ничего античного. Стоикам приписывается, например, учение о том, что природа является для человека источником всякого зла, тогда как антич ные стоики учили как раз об обратном: природа - великая художница, и нужно жить по указаниям именно природы. Эпикурейцам в трактате приписывается весьма разнузданная мораль и проповедь самых крайних и бессовестных наслаждений, в то время как Эпикур учил о строгом воздержании, о невозмутимости духа и о том, что для подлинного и внутреннего удовлетворения эпикурейскому мудрецу достаточно только хлеба и воды. Некоторые античные эпикурейцы запрещали даже брак, чтобы не колебать своего внутреннего равновесия и спокойствия. Сказать, что Валла критикует в своем трактате языческую мораль, будь то стоическая или эпикурейская, никак нельзя. Если здесь и была критика этих учений, то только на ступени их крайнего разложения и опошления, чуждой классическим античны м формам моральной жизни.

Наконец, были и такие исследователи, которые находили в трактате Валлы две разные морали, вполне равноценные и одинаково глубоко доказанные. Одна здесь, говорили, чисто земная мораль, другая чисто небесная, и обе они как будто совершенно равноценны для В аллы. Этот взгляд продиктован действительно большим красноречием как в изложении теории земных удовольствий, так и теории небесного блаженства. Однако весьма маловероятно думать, что такая откровенная двойственность проповедовалась самим Валлой. Подобног о рода противоречия бывают и у моралистов, и вообще у философов только в виде каких-нибудь бессознательных и случайных настроений, противоречия которых остаются незаметными и неосознанными для самих теоретиков. Сказать же, что Валла вполне сознательно и намеренно поставил себе задачей изобразить то и другое действительно в одинаково ценном и в одинаково позволенном, в одинаково допустимом виде это будет какой-то странной патологией и каким-то беспримерным анархизмом мысли.

Возрожденческий характер трактата Л.Валлы

Чтобы разобраться в трактате Валлы с надеждой на более или менее достаточный успех, необходимо отдавать себе отчет в той исторической атмосфере, в которой такие трактаты могли появляться в XV в. в Италии. Атмосфера эта зовется обычно Ренессансом. Но Рене ссанс нельзя понимать и спиритуалистически, как это выходит у тех исследователей, которые слишком сближают Ренессанс со средневековой ортодоксией и утверждают, что в нем по сравнению с этой последней вовсе не было ничего нового. Новое, несомненно, было.

Но оно заключалось прежде всего в том, что прежние абсолютные ценности стали

пониматься как предмет самодовлеющего удовольствия, как чисто эстетическая предметность, вне всякой корыстной заинтересованности в насущных жизненных благах. Почему художники Ре нессанса почти всегда брали библейские сюжеты, но подавали их так, чтобы зритель не просто молился на них ради спасения своей души, а любовался на них как на самоценные, вне всякой жизненной заинтересованности во времени или в вечности? Это делалось пото му, что весь Ренессанс был переходным временем от средневековой ортодоксии к свободомыслию Нового времени. Здесь оставалась средневековая сюжетность уже не как икона, а как портрет, как светская картина. Это и создавало историческую переходность всей эпо хи. Икону созерцали для того, чтобы спасать свою душу в вечности, т.е. чтобы молиться. Портрет же или картину созерцали только ради самого созерцания, так что созерцаемая предметность имела здесь значение только как таковая, только как предмет ни в чем н е заинтересованного и самодовлеющего удовольствия.

Нам кажется, что проповедь наслаждения у Валлы как раз обладает этим возрожденческим, т.е. созерцательно-самодовлеющим, значением. Христианская критика эпикурейства у Валлы, конечно, имеет самое серьезное значение. Здесь действительно критикуется развязн ый, разнузданный и бесшабашный характер самостоятельного наслаждения, не связанного никакими принципами и никакими ограничениями. В этом правы толкователи Валлы, относящие его к средневековой ортодоксии. Но эти толкователи забывают, что Валла в своих хри стианских главах понимает высшее благо и высшее райское блаженство только как удовольствие, которое, поскольку оно райское, уже окончательно освобождено от всяких земных забот и тревог, от всяких земных недостатков и пороков, от всякой земной озабоченнос ти, опасностей, кратковременности и недуховной бессодержательности. В своем трактате Валла учит только о таком удовольствии или наслаждении, которое ничем не отягощено, ничем плохим не грозит, которое бескорыстно и беззаботно, которое глубоко человечно и в то же самое время божественно.

Философско-эстетический стиль трактата Валлы

Чтобы точно определить исторический смысл и значение трактата Валлы о наслаждении, необходимо отдавать себе самый строгий отчет в его стиле, которому присуще именно возрожденческое чувство жизни, включая всю человеческую чувственность, но не в ее грубом и пошлом виде, а в виде эстетически-преображенного настроения. Мы сейчас приведем два или три текста из трактата Валлы, которые вполне убеждают, что он не защищает ни беспринципный эпикуреизм, ни ригористическую христианскую мораль, но защищает возвышенн о эстетическую предметность.

О красоте ангелов Валла пишет следующее: "Если ты увидишь лик одного какого-нибудь ангела рядом со своей подругой, то она покажется тебе столь отвратительной и ужасной, что ты отвернешься от нее, как от трупа, и весь устремишься к ангельской красоте, кот орая не воспламеняет, но гасит страсть и возбуждает некоторое и в высокой степени святое религиозное чувство" (цит. по: 63, 439 - 440).

В раю даже наши тела будут светлее "полуденного солнца". Они "будут издавать некоторый бессмертный запах, как это замечается на костях и мощах праведников" (там же, 440). Наслаждение в раю рисуется у Валлы такими чертами: "Кто откажется полетать на манер птиц на быстрых крыльях и поиграть с крылатыми сотоварищами то по свободному небу, то среди долин, то у высоких гор, то около вод", "кто не пожелает быть одаренным величайшею, как бы тигриною быстротой и никогда не утомляться, не расслабляться от жары, не коченеть от холода?... Можно также обитать под водами на манер рыб и, что еще великолепнее, носиться, сидя на самых белых облаках, и, призывая по произволу ветер, как бы править парусами"; "на небесах ты будешь понимать и говорить на всех языках, прио бретать все знания, усвоять всякую науку, всякое искусство, и притом без ошибок, без сомнений и колебаний" (там же, 440 - 441)[22 - 22 Имеют значение также и замечания М.Карелина по поводу обширной литературы, посвященной Валле (см. 63. 519 - 557).].

Тут у Валлы целая система философских доказательств: бог есть любовь; следовательно, бог все творит только для любви. Любовь разлита по всему миру и по всей природе, включая человека, а это значит, что все полно любви и все наследует вечную любовь, если не хочет отказаться от бога. Какой же разумный человек откажется от бога, от любви, от вечного удовольствия в раю, от райского блаженства?

Нам представляется более основательным такое понимание трактата Валлы, которое рассматривает этот трактат в контексте возрожденческих учений о созерцательно самодовлеющей, жизненно незаинтересованной и бескорыстной, всегда игровой и всегда усладительной предметности. Другими словами, в сравнении с Флорентийской академией, в сравнении с Фичино и Пико здесь выставляется на первый план только субъективный, а именно эмоционально аффективный коррелят общей для Высокого Ренессанса созерцательно самодовлеющей предметности.

Поэтому не надо смущаться тем обстоятельством, что рассматриваемый нами трактат Валлы появился в 1431 г., т.е. за полстолетия до расцвета деятельности Фичино и Пико. Во-первых, в истории очень часто попадаются примеры того, как некоторые более развитые ф ормы явления возникают гораздо раньше менее развитых форм, поскольку история предмета вовсе не есть еще логика и часто переставляет логические моменты предмета в таком на первый взгляд случайном порядке, который вполне противоположен чисто логической пос ледовательности. Во-вторых же, является еще большим вопросом, что более и что менее сложно в этой общей возрожденческой эстетической предметности Фичино ли и Пико с их учением об общей структуре эстетической предметности или Валла с его учением о субъе ктивном корреляте этой структуры.

Другие стороны воззрений Валлы

При изложении взглядов Валлы обычно ограничиваются его трактатом "О наслаждении". Однако у Валлы имеются некоторого рода философские суждения, отнюдь не безразличные ни для философии, ни для эстетики его эпохи.

Именно Валла глубоко чувствует разницу между тем, что мы сейчас назвали бы языковым мышлением, и тем, что обычно зовется формальной логикой. Он отдает предпочтение языковому мышлению ввиду того, что язык гораздо конкретнее и жизненнее, и эта зафиксирован ная в нем реальность не является ни абстрактным обобщением, ни областью изолированных единичностей. Для языкового мышления все является только вещью, и комбинируются эти вещи по законам самой же действительности, но не абстрактно-логически.

Валла рассматривается в книге С.И.Кампореале как гуманист, который хотел привлечь для обновления богословия и возрождения христианской мысли "риторическую науку" в противовес "диалектике" и аристотелевско-схоластической метафизике (см. 127, 7). Ars retho rica должна была явиться основой гуманистического образования и прообразом нового научного статуса теологии.

Главным учителем и авторитетом в риторике для Валлы стал Квинтилиан. Но Квинтилиан служил для него лишь источником критических инструментов богословского исследования. Реальные мотивы творчества Валлы надо искать в возрождении гуманистической культуры и в религиозном кризисе современного ему общества. Современные Валле богословы представляются ему "воинством муравьев", которые заслуживают восхищения своим трудолюбием, но лишены "удивительной" оригинальности древних богословов (см. там же, 2). Особенное недовольство Валлы вызывает схематизм схоластического богословия. Его критика направлена прежде всего против формального логицизма схоластического языка, отступающего от законов грамматического и риторического искусства. Философская "софистика" изобретае т необычную терминологию. отступая от "обычая" классического языка, и это имеет не только эстетические последствия.

Валла утверждает, что все трансценденталии, помимо только, может быть, одной, а именно "вещи", "res" являются неправомерной лингвистической субстантивацией обозначений, обладающих лишь смыслом качеств и состояний. Так, термины "ens" (сущее), "aliquid" (н ечто), "verum" (истинное), "bonum" (благое), "unum" (единое) и др. Валла может все "редуцировать" до единственного термина "res", который далее уже неразложим и является в одно и то же время и самым универсальным, и самым конкретным термином (см. там же, 154). Ошибочность схоластического языка, пишет Валла, происходит от истолкования среднего рода (unum, bonum) и абстрактных терминов (veritas, unitas) в качестве обозначения "чего-то в себе", как если бы это были настоящие существительные.

Таким путем Валла приходит к утверждению, что объект философского исследования отождествляется с объектом риторики. Валла не ограничивает при этом риторику изучением формализма языка; предмет риторики - все то, что в исторической

реальности может быть вы ражено человеческим языком (там же, 161).

Критика трансцендентальной терминологии навлекла на Валлу преследования. В 1444 г. он должен был даже предстать перед инквизицией и повторить свое прежнее исповедание веры: "Если мать-церковь и не знает этих предметов, однако я верю в них так же, как мат ь-церковь" (там же, 171). Валла не взял назад ничего из написанного им о терминологии трансценденталий, включая выводы о философском языке и определенных богословских вопросах.

Пользуясь материалами С.И.Кампореале, мы хотели бы выдвинуть на первый план одно обстоятельство, которое всегда игнорируется в изложениях философии Валлы. Дело в том, что обычно весьма мало подчеркивается оригинальность употребления у Валлы самого термин а "риторика". Под этой "риторикой" обычно, и притом весьма поверхностно, понимается просто сводка правил ораторского искусства. Ничего подобного нет у Валлы. На наш взгляд, свой термин "риторика" Валла понимает не столько по Квинтилиану, сколько по Арист отелю. По Аристотелю же риторический силлогизм, или, как он выражается, энтимема, отличается от аподиктического силлогизма тем, что он не является просто дедукцией или индукцией, но учитывает и все случайные и местные обстоятельства, делающие такой силло гизм вместо абсолютной истинности только еще вероятностным, только еще правдоподобным. Возможно, в этом и заключается разгадка постоянной опоры Валлы именно на ген. И тогда получается, что Валла возражает, собственно говоря, не против Аристотеля вообще, но против аподиктически-силлогистического Аристотеля, против формально-логического Аристотеля. При этом мы, конечно, не забываем того, что Валла иной раз высмеивает Аристотеля за излишнюю метафизичность. Мы бы хотели только подчеркнуть, что в строго логи ческом плане Валла становится возрожденцем именно благодаря своей попытке мыслить жизненную структуру философии и эстетики вместо абстрактного и слишком уж деревянного оперирования логическими категориями. Валла конкретнее тогдашней школьной логики, как и язык конкретнее чистого разума и чистого мышления. Но конечно, проблема отношения Валлы к Аристотелю до сих пор еще не нашла ясного решения.

Для истории эстетики указанные сейчас "риторические" соображения Валлы имеют огромное значение. Здесь мы находим одну из первых возрожденческих теорий конкретного мышления, которое отражает реальную связь вещей, а не силлогистику формальной логики. Приче м эта связь вещей, данная в мышлении, вполне специфична. Это именно смысловая связь, а не просто механическое отражение фактов, и Валла поступает совсем не худо, квалифицируя эту специфически смысловую связь вещей как языковую.

В заключение необходимо сказать, что если раньше Валла говорил о субъективном корреляте эстетического предмета как об эмоционально-аффективной области, то сейчас, как мы видим, он расширяет субъективный коррелят до степени общесмысловой и обозначает эту степень как языковую. Насколько можно судить в настоящее время, здесь перед нами два совершенно равноправных момента одного и того же субъективного коррелята эстетической предметности.

Как мы сейчас увидим, то же самое в конце концов необходимо сказать и о структурно-математической стороне эстетической предметности. Мы ее находим почти у всех возрожденческих теоретиков красоты и искусства, но в наиболее сильной и развитой форме - тольк о у Луки Пачоли. Если Валла анализирует субъективный коррелят эстетической предметности, то Лука Пачоли, наоборот, углубляется в объективное рассмотрение эстетической предметности и находит ее в структурно-математическом построении предмета.

Глава четвертая. ПЬЕТРО ПОМПОНАЦЦИ (1462 - 1524)

Вся система Помпонацци опирается на два понятия: природа как единство и человек как нравственное существо (см. 202, 175). В его философии "совершается открытие нравственности, и, хотя для его мысли выполнение ее (нравственности. - А.Л.) заповедей не в че ловеческих силах, все же за ней остается заслуга этого открытия" (там же, 176).

Признавая бога в виде непознаваемой сущности и в то же время не приводя никаких других принципов морального поведения человека, Помпонацци тем не менее все же признавал какую-то нравственность, отличную от природного нигилизма. Исследователь Помпонацци Э .Вайль даже считает его создателем науки о человеческой нравственности. Но на чем в конце концов основывается у Помпонацци

эта нравственность, сказать трудно. Вероятно, Помпонацци является тем переходным этапом в истории человеческого сознания, когда абс олют традиционной ортодоксии уже был объявлен непознаваемым, а никаких других принципов человеческого поведения не было еще придумано. Поэтому неясность системы Помпонацци была исторической необходимостью для своего времени.

Обычно философия Помпонацци и трактуется как учение о так называемой двойной истине: абсолютная истина - это божество, но оно непознаваемо и открывается только в вере; то, что нам достоверно известно, - это чувственный мир и те закономерности, которые мы устанавливаем в нем на основе его всеобщего единства. В таком виде теория двойной истины, если она и была некоторым образом свойственна Помпонацци, во всяком случае не является открытием последнего. Ее можно найти в XIII в. у Сигера Брабантского и еще р аньше, в XII в., у Аверроэса. Оригинальность Помпонацци заключается не в этом.

Помпонацци, проповедуя изоляцию абсолютной истины от чувственного мира, трактует, однако, этот последний при помощи терминов морали и, следовательно, человеческой личности. Помпонацци хочется вместить личностное бытие и чувственно-материальное бытие в не что цельное и нераздельное. А это вполне соответствовало возрожденческим исканиям такой новой эстетической предметности, которая ничем не была бы связана с абсолютно-личностным божеством, но в то же время и не была бы только пустой и бессодержательной чу вственной текучестью. Помпонацци, сам не зная того, укреплял веру Высокого Ренессанса в эту особую и вполне специфическую эстетическую предметность, которая не была бы ни мифологией, ни церковной священной историей, ни "бездушным" материализмом.

Мифология здесь не получалась потому, что та классическая мифология, которую мы знаем в античности, возникала только в виде обожествления сил природы. Античные боги, как это прекрасно формулировал уже Гегель, представляют собою структурные индивидуальнос ти, но лишенные внутренней психологии, холодные и как бы вечно грустящие о недоступности для них личностных глубин. Такая мифология была для Ренессанса давно преодоленным прошлым, имевшим скорее музейное, чем жизненное значение. Однако превращать материа льный мир в откровение абсолютно-личностного божества возрожденцам тоже не хотелось. Оставалась одна, и притом весьма замечательная, ступень человеческого сознания - мыслить все бытие одновременно и личностно и материально, но без впадения в теизм или в пантеизм. Теистические и пантеистические концепции встречались в эпоху Ренессанса нередко. Но они всегда были или непреодоленным остатком средневекового монотеизма, или началом гибели всей основной возрожденческой концепции.

На ряде основных деятелей искусства Высокого Ренессанса мы легко убеждаемся в очередности для тех времен этой личностно-материальной концепции, которую нетрудно было нам угадывать у всех рассмотренных выше деятелей Высокого Ренессанса и которую Помпонацц и, сам не понимая того и, может быть, даже вопреки себе, так глубоко укрепил своей теорией "двойной истины".

Для понимания философии и эстетики Помпонацци имеет значение работа современного итальянского автора А.Поппи (см. 187, 121 - 168), которую мы кратко изложим.

Стремясь воссоединить человеческую synolon (цельность), расколотую аверроистским учением, Помпонацци приходит к ошибочному, с точки зрения А.Поппи, мнению, что душа духовна и бессмертна, лишь когда она не форма; поскольку же она - форма, она необходимо с мертна. Но для историка философии, а значит, и эстетики здесь важны три обстоятельства.

Во-первых, Помпонацци с огромной силой акцентирует нерушимое единство разумной души и тела у человека. Это нерушимое единство доходит здесь до того, что если умирает тело, то, с точки зрения Помпонацци, "умирает и интеллективная душа". С нашей точки зрен ия, этот монизм души и тела чрезвычайно характерен как раз для периода Ренессанса.

Но во-вторых, "интеллективная душа", отделившись от тела, согласно Помпонацци, все-таки не погибает в абсолютном смысле слова, а только перестает быть принципом оформления человеческого тела. Она превращается в то, чем она всегда и была по своему существ у, а именно лишь в один из бесконечных моментов всеобщего и уже надындивидуального разума.

И в-третьих, материалы, приводимые у А.Поппи из трактата Помпонацци "О

бессмертии души", свидетельствуют о неясности и противоречивости философской концепции Помпонацци. С одной стороны, он, как возрожденец, глубоко чувствовал невозможность дробления лич ности на душу и тело. А с другой стороны, обосновать бессмертие единой человеческой личности путем ссылок на надмировую абсолютную личность он никак не мог ввиду своего глубокого отхода от средневековой ортодоксии. Здесь едва ли было у Помпонацци учение о "двойной истине", которое ему часто приписывается. Наоборот, человека он хочет понять максимально личностно и максимально нераздельно в субстанциальном смысле слова. Ему только не удается доказать вечность человеческой личности. Но как это видно на мно гих других мыслителях Ренессанса, для Ренессанса это было не так уж необычно, а часто даже и характерно.

Что касается нас, то А.Поппи дает нам ряд весьма ценных соображений о противоречивости и плохой продуманности у Помпонацци принципа "двойной истины" Обычно не формулируются платонические и неоплатонические моменты в учении Помпонацци. А они у него, несом ненно, были, и заслугой А.Поппи является явное их обнаружение. Что до внутренней противоречивости этого принципа с платоническими тенденциями, то после всего сказанного у нас выше такая возрожденческая противоречивость нисколько не может удивлять. Ее мы находим даже у таких мыслителей Ренессанса, которые по своему превосходству несравнимы с Помпонацци. Ту же противоречивость мы найдем и у великих художников Высокого Ренессанса. Противоречивость эта есть прямое следствие переходного характера всей культу ры Ренессанса в целом.

Глава пятая. ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Единство противоположностей неоплатонизма и гуманизма

Сейчас мы подошли к тому пределу нашего исследования, когда уже пора заговорить не только о неоплатонизме, но и о гуманизме. Выше (с. 109) мы условились понимать под гуманизмом ту практическую направленность Ренессанса, которая наравне с неоплатонической теорией весьма властно и с большим темпераментом говорила специально о человеческой морали, о прогрессирующей общественности и о разного рода научных, художественных и педагогических тенденциях осознавшей себя человеческой личности, и притом осознавшей себя в своей свободе и независимости, а также в своем постоянном прогрессивном развитии. Эту практическую сторону эстетики и вообще мировоззрения Ренессанса можно выделять только весьма условно и часто совсем без надлежащей исторической и логической точн ости. В науке весьма часто объявляют гуманистами даже таких коренных неоплатоников, как Николай Кузанский, Марсилио Фичино или Джордано Бруно, что совершенно правильно. Только при этом нужно понимать и уметь анализировать то обстоятельство, что сам возро жденческий неоплатонизм, даже без специальных общественно-личных теорий, не мог не становиться гуманизмом, поскольку был основан все на том же артистическом антропоцентризме, который мы формулировали выше (с. 54), в разделе об основных принципах Ренессан са. Между неоплатонизмом и гуманизмом в эпоху Ренессанса не только существовало единство, но, можно сказать, даже и тождество. Чтобы быть гуманизмом, возрожденческому неоплатонизму не надо было иметь специально какие-нибудь подчеркнуто прогрессивные обще ственно-личные и вообще практические учения. И чтобы быть неоплатонизмом или по крайней мере быть близким к нему учением, гуманизму не нужно было специально базироваться на тех или иных античных или средневековых разновидностях неоплатонизма. Однако уже в силу необходимости разделения труда в литературе одни мыслители Ренессанса были больше неоплатониками, чем специально гуманистами, а другие были больше гуманистами, чем специально неоплатониками.

Эстетика Ренессанса, вообще говоря, самая причудливая смесь неоплатонизма и гуманизма, определять которую в отдельных случаях требует весьма немалых усилий. Поэтому не будет ошибкой, если мы в конечном счете сведем всю эстетику Ренессанса либо на гуманис тический неоплатонизм, либо на неоплатонический гуманизм. Что же касается отдельных оттенков этой общей гуманистически-неоплатонической или неоплатонически-гуманистической эстетики, то оттенков этих в эпоху Ренессанса можно находить бесконечное количеств о. Остановимся сейчас на обзоре тех возрожденческих мыслителей, которые в нашей научно-литературной традиции по преимуществу квалифицируются как гуманисты.

Имена главнейших итальянских гуманистов

Мы ограничимся только их перечислением. Однако следует настаивать на том, что

чисто гуманистическая линия не совпадала с неоплатонической эстетикой, проникавшей собою весь Ренессанс, а состояла по преимуществу из общественно-политических, государственных , гражданских, педагогических, моральных и вообще практических тенденций возрожденческого человека.

Как подлинного начинателя гуманистического движения выставляют обычно Колюччо Салютати (1331 - 1404), который вырастал все еще на почве средневекового мировоззрения и, следовательно, какого-то, хотя и в переносном смысле, платонизма. Но он - передовой об щественный деятель, демократ, противник тирании, установитель строгой, но вполне светской морали и предначинатель того самого флорентийского образа мышления, который к концу XV в. расцветет в виде Платоновской академии во Флоренции.

Вслед за Салютати обычно характеризуются еще другие деятели гуманизма, которые постепенно углубляли идею о самостоятельности, силе и могуществе человека, оставаясь, впрочем, далеко за пределами какой-нибудь антицерковности или антирелигиозности. Назовем

Никколо Николи (1365 - 1437), Леонардо Бруни (1374 - 1444), Поджо Браччолини (1380 - 1459), Джаноццо Манетти (1396 - 1459). Последний в своем трактате "О достоинстве и великолепии человека" (1452) дает то, что, пожалуй, можно назвать настоящей гуманистич еской эстетикой, поскольку здесь прославляется человеческая личность, и она рассматривается как средоточие космической красоты, идеальный образец гармонии всего мира. В этом виде гуманистическая эстетика, несмотря на свою религиозность, уже приобретала х арактер ереси, которая и была обнаружена тогдашними охранителями консервативной догматики.

Из гуманистов этого периода итальянской культуры мы уже отметили Лоренцо Валлу, который прославился своей антипапской деятельностью, проповедью изящной классической латыни, враждой к школьному аристотелизму и защитой общественных и народных интересов пер ед лицом тогдашних церковных злоупотреблений. Однако радикализм Валлы не должен быть преувеличен уже по одному тому, что его философия и эстетика все-таки оставалась слишком индивидуалистической и общественно-политические взгляды его выражены не столь яр ко.

Все указанные у нас сейчас имена и философские направления связаны с тем, что можно назвать ранним итальянским гуманизмом и что относится, вообще говоря, к началу XV в. Историки литературы отличают от этого периода так называемый римский гуманизм, которы й приходится уже на середину XV в. Без специального исследования трудно в настоящее время сказать, образуют ли деятели этого римского гуманизма какую-нибудь новую ступень в эстетике Ренессанса. Однако здесь, несомненно, начальный итальянский гуманизм при обретал более радикальные формы, отчасти уже выходившие за пределы Ренессанса в собственном смысле слова. Юлий Помпоний Лег (1428 - 1498) тоже основал свою гуманистическую Академию в Риме, тоже увлекался утонченной латынью, тоже считал себя органическим продолжателем античности, ставил на сцене римские комедии бесцеремонно светского содержания и, наконец, не гнушался даже языческих культов и ритуалов. Филиппо Буонаккорси (1437 - 1496), носивший в этой Академии имя Каллимаха Экпериента, доходил до отрица ния бессмертия души и до преклонения перед Эпикуром, причем этот материализм он соединял с некоторого рода своеобразным рационализмом. Бартоломео Сакки (1421 - 1481), или Платина, опять возвращался на пути неоплатонизма, но соединял этот последний с теор ией гражданских доблестей, сильной личности и монархической государственности. Смешанный и не вполне продуманный до конца принцип римского гуманизма приводил к тому, что одни папы преследовали сторонников этого гуманизма, другие же, наоборот, вполне допу скали их свободную гуманистическую деятельность.

Третий тип итальянского гуманизма XV в. - неаполитанский гуманизм, связанный с именами Джованни Джовиано Понтано (1429 - 1503) и Томмазо Гвардати (ок. 1420 - 1475), больше известного под именем Мазуччо из Салерно, и др. Историки литературы говорят о гора здо большей склонности их к политике и к языческому материализму. Это совмещалось здесь с большой общественно-политической отсталостью тогдашнего неаполитанского государства.

Соотношение гуманистической и неоплатонической эстетики в итальянском Ренессансе

Все эти формы итальянского гуманизма XV в. относятся не столько к истории эстетики Ренессанса, сколько к общественно-политической атмосфере эстетики.

Гуманисты, несомненно, укрепляли веру в земного человека, хотя почти уже не пользовались аргументами о б ожественном человеке, которые на все лады использовали чистые итальянские неоплатоники. Если понимать гуманизм как освободительное гражданское направление и как прогрессивную общественно-политическую теорию, то такого рода практицизм являлся яркой против оположностью неоплатонической умозрительной эстетики Ренессанса. Но если этот гуманизм понимать в широком и неопределенном смысле практического либерализма, то такой гуманизм в Италии в эпоху Ренессанса был решительно везде. И не по этому признаку нужно говорить здесь о значении итальянского гуманизма. Но, выдвигая в итальянском гуманизме XV в. на первый план методы практически-светского устроения жизни, мы начинаем замечать, что такой гуманизм быстро начинает перерастать возрожденческие формы мысли. Та к, Ренессанс не был материализмом, а гуманисты иной раз пробовали переходить на чисто материалистические позиции, что характерно стало только для последующих веков. Ренессанс не был язычеством, но некоторые гуманисты заходили довольно далеко в заигрывани и с античной религией. Ренессанс не был проповедью абсолютной монархии. А некоторые гуманисты тоже слишком далеко заходили со своим культом сильной личности, граничившим с теорией именно абсолютистской государственности.

Имея в виду такого рода особенности итальянского гуманизма XV в., мы можем сказать, что этот гуманизм являлся весьма благоприятной культурной атмосферой для освобождения светского человека и для культа светской земной красоты. Однако прямое отношение ита льянского гуманизма к истории возрожденческой эстетики усматривать очень трудно, если не прибегать к слишком большим историческим натяжкам. Было бы весьма полезно проследить все формы сближения и расхождения между гуманизмом и неоплатонизмом в период Рен ессанса. Относительно гуманизма мы уже условились, что это есть умственное движение, вовсе не философско-теоретическое, но скорее практически-гуманитарное. Ясно, что эти два типа мысли могли как сближаться между собою, так и расходиться, поскольку каждый из них имел полное право на свое существование в пределах стихийного роста тогдашнего индивидуализма и тогдашнего антропоцентризма. Очень важно отметить сейчас пункты полного сближения этих двух тигров возрожденческой мысли, хотя оба они в одинаковой ст епени были проявлением растущего индивидуализма и, несмотря ни на какое расхождение, в своей культурно-исторической значимости представляли собою одно и то же.

Именно указанный выше Джаноццо Манетти и еще раньше того рассмотренные у нас флорентийские неоплатоники конца XV в. уже во всяком случае создавали теорию, в которой очень трудно было различать гуманистические и платонические элементы. То был в подлинном смысле слова гуманистический неоплатонизм, одинаково передовой, одинаково светский, одинаково ученый и совершенно одинаково свободомыслящий.

Это нужно отметить еще и потому, что итальянский гуманизм, взятый как таковой, отнюдь не был однородным явлением. Проповедуемое им свободомыслие было совершенно различным. Одно дело - Петрарка, Боккаччо и Колюччо Салютати в XIV в., другое дело - гражданс кие и морально-политические деятели середины XV в., третье - неоплатоническое оформление гуманизма, период уже упадочный (под влиянием усилившейся контрреформации) - XVI в. в Италии, где Леонардо да Винчи многие еще продолжают считать безоговорочным гума нистом, но в котором весьма красочным образом проявились все черты именно гуманистического упадка.

Таким образом, где сливались и где расходились линии неоплатонической и гуманистической эстетики, это в настоящее время можно считать достаточно выясненным, хотя нам и не известно ни одной работы в качестве обобщения всего по частям достаточно изученного материала.

Наконец, в истории итальянской эстетики XV и частью XVI в. было еще одно движение, гораздо более могучее и гораздо более яркое, которое имело уже прямое отношение к эстетике Ренессанса. Представители этого движения были, с одной стороны, самыми настоящим и неоплатониками порою бессознательно, но часто и сознательно, а с другой стороны, оказывались до последней глубины пронизанными идеалами индивидуализма, свободомыслия и гуманизма. Тут-то и была настоящая итальянская эстетика Ренессанса, правда часто вес ьма трудная для формулировки, поскольку такую эстетику можно обнаружить только при помощи анализа совсем не философских и совсем не научных произведений итальянского искусства в периоды раннего и Высокого Ренессанса.

Северный гуманизм

а) Совсем другую картину представляет собою северный, и в частности немецкий, гуманизм. Скажем с самого начала, что немецкий гуманизм, тоже основанный на стихийном индивидуализме, старался меньше всего проявлять свою стихийность, а, наоборот, искать в са мом человеческом индивидууме пусть субъективные, но зато категорически необходимые формы жизни личности, природы и общества. В конце концов это привело к протестантизму, который, отходя от средневековой церкви, ощутил в человеческом субъекте столь глубок ие и непререкаемые, столь необходимые и абсолютные категории, которые не только воспрепятствовали проявлению какого-нибудь анархизма, приключенчества и вообще светского свободомыслия, но прямо привели к совершенно новой и небывалой религии, именно к люте ранству или, вообще говоря, к протестантизму и Реформации.

Отходя от церкви и проклиная католическое духовенство, презирая всякого рода церковные таинства и обряды, протестанты ни на минуту не отказывались от христианства и разве только опирались по преимуществу на первые три века христианской религии, когда еще не было твердо установленных догматов, твердой церковной администрации, централизации и иерархии. Приходится поражаться, до какой степени внецерковные протестанты были суровыми моралистами, строжайшими проповедниками благочестия и противниками всего тог о, что противоречило их небывало интенсивному субъективистскому нормативизму. Казалось, что такого рода деятели и мыслители, нашедшие в себе мужество порвать с тысячелетним католицизмом, должны были играть максимально передовую роль в тогдашних обществен но-политических движениях. Да, прогрессивная роль их была огромна, и их гуманизм дал великие плоды. И тем не менее, когда речь заходила о подлинной революции народных масс, даже только о более свободном мышлении, не прямо нацеленном на защиту принципиаль ного христианства, протестанты начинали занимать крайне правые позиции, вплоть до прямого расхождения с идеалами гуманизма и вплоть до отхода от всякого свободомыслия.

Немецкий протестантизм в отличие от итальянского либерального индивидуализма постепенно становился очень строгой и неприступной абстрактной метафизикой, где не было учения о христианских догматах, но зато были такие субъективные категории, которые испове довались и проповедовались часто гораздо более строго, чем это было с догматическим богословием средних веков. Лютер еще обладал достаточно живыми и яркими христианско-моралистическими эмоциями и достаточно глубокими общественно-политическими взглядами.

Мюнцер прямо стал настоящим революционером и погиб как один из вождей крестьянского антифеодального восстания 1525 г. Кальвин (1509 - 1564) оказался представителем столь мрачного и моралистически неприступного христианства, столь аскетического и далекого от живой общественности пуританства, что даже получил кличку Accusativus - термин, указывающий не только на определенную грамматическую категорию, но и связанный с понятием обвинения. Кальвин всех и вся на свете обвинял в недостаточной морали, в плохом поведении, в христианском недомыслии. И тут уж не было ни малейшего намека на какую-нибудь эстетику или искусство. Мрачный пуританизм, исходя из самых либеральных и даже революционных источников, в конце концов оказался крайним противником всякого гумани зма и свободомыслия и, можно сказать, столпом буржуазной реакции. Почти на каждом деятеле Реформации можно проследить, как первоначальный пламенный взлет духа постепенно переходил в свою противоположность и завершался какой-то суровой и неподвижной метаф изикой. Уже сам Лютер не захотел участвовать в восстании 1525 г. Его ближайший друг и соратник Меланхтон, которому принадлежат первые наброски протестантской теологии, вначале был большим оптимистом и верил во всепобеждающую силу своих идей, надеясь даже достигнуть соединения церквей. Но и ему пришлось разочароваться в своем оптимизме, и он умер в полной безнадежности осуществить свой универсальный реформаторский план.

Это же можно проследить и на тех художниках Реформации, которые вначале тоже были пламенными сторонниками новой религии, а кончили полным неверием в свое дело и некоторого рода оцепенелым пессимизмом. О.Бенеш показывает это на одном из самых ярких предст авителей немецкого искусства эпохи Реформации - Л.Кранахе (1472 - 1553). У этого автора мы читаем: "В раннем портрете молодого человека словно сама модель излучает нежный сияющий свет, сводящий все контрасты к одному гармоническому живописному целому. В портрете астронома и математика Иоганнеса Шенера 1529 года суровость, таящаяся в каждой морщине лица, подчеркнута жестким, ясным, почти отвлеченным дневным светом. Модели поздних портретов Кранаха не отличаются ни красотой, ни красочностью, но это люди н епреклонной воли.

Такая суровость иногда оборачивалась известной оцепенелостью, как в некоторых поздних портретах реформатора. Словно живой дух раннереформационного движения застыл в новом догматизме. Это соответствовало историческому процессу, происшедшему в действительн ости. Протестантизм вступил в свою схоластическую стадию". Прибавим к этому и общее суждение того же автора: "Протестантизм был неблагоприятен для искусства. Моральные и этические ценности имели большее значение, чем художественные" (15, 109 110). Коне чно, это крайность. В немецком протестантизме было очень много живого, интересного. красивого, ученого или учено-поэтического и самого передового гуманизма. Скажем несколько слов о тех сторонах немецкого гуманизма, которые должен принять во внимание всяк ий историк эстетики.

б) То, что обычно называется ранним немецким гуманизмом, отличалось некоторыми чертами, которые имеют отношение если не прямо к эстетике, то во всяком случае к эстетическим и художественным настроениям. Мы не будем здесь усыпать свое изложение именами, о которых можно читать во всякой истории немецкой литературы. Но такие, например, черты, как необычайная склонность к изучению античных поэтов и прозаиков, склонность к риторике и к тогдашней новой науке - классической филологии, - все это, несомненно, но сило либеральный характер, часто бывало прямой оппозицией католической церкви, способствовало светскому вольнодумству и давало достаточно яркие плоды лирического, сатирического или комедийного творчества, правда, почти исключительно на латинском языке. У же это последнее обстоятельство указывало на большую неохоту немецких гуманистов иметь дело с широкими кругами немецкой общественности, не говоря уже о том, что многие такие гуманисты, как, например, Рудольф Агрикола (1443 - 1485), глубочайшим образом со четали любовь к древности и полную преданность католической церкви и ее догматам. Античный и довольно плоский критик мифологии Лукиан в ту эпоху в Германии не отсутствовал. В то же самое время гораздо более живым и народно-непосредственным, гораздо более критическим и пародийным духом отличалась вся тогдашняя бюргерская литература, о которой много пишут историки немецкой литературы. Достаточно популярны были еще и остатки рыцарской поэзии, включая весь арсенал ее куртуазной эстетики.

в) Уже у Лютера (1483 - 1546), первого и главного вождя церковной оппозиции, видна вся ограниченность немецкого гуманизма. Мы не будем говорить об огромных заслугах Лютера в области немецкой литературы, проявившихся в его знаменитом переводе Библии на не мецкий язык и в его песнях, наполненных живыми человеческими чувствами, близостью народному языку и повседневным человеческим потребностям и настроениям. С точки зрения истории эстетики гораздо важнее то, что при всем своем принципиальном отходе от церкв и он отнюдь не впал в беспринципное свободомыслие, а именно ограничил человеческий субъект теми абсолютными нормами, которые как раз и легли в основу всего протестантизма. Это привело к тому, что после вывешивания своих знаменитых тезисов против католици зма в 1517 г. он тем не менее оказался противником крестьянского восстания 1525 г. против феодально-католического господства. Об этом очень хорошо пишет К.Маркс, и это должно лечь в основу исторической оценки также и всей протестантской эстетики того вре мени. "...Лютер победил рабство по набожности только тем, что поставил на его место рабство по убеждению. Он разбил веру в авторитет, восстановив авторитет веры. Он превратил попов в мирян, превратив мирян в попов. Он освободил человека от внешней религи озности, сделав религиозность внутренним миром человека. Он эмансипировал плоть от оков, наложив оковы на сердце человека" (1, 422 - 423). До Канта оставалось еще больше 200 лет, но уже у Лютера человеческий субъект и абсолютизирован, и максимально норма лизирован, и означен чертами непререкаемой необходимости, несмотря на стремление к максимальному объективизму, а вернее, благодаря отходу от познаваемой и чувственно данной объективности (иначе пришлось бы вернуться к церковным обрядам). Вместе с тем до кантовского дуализма непознаваемых вещей в себе и познаваемых явлений, которые оформляются априорными формами чувственности и категориями рассудка, Лютеру было, конечно, еще далеко.

Пылкая, неугомонная и героическая личность Ульриха фон Гуттена (1488 1523), к сожалению, почти ничего не дает специально для истории эстетики. Тем не менее его отважная и бесстрашная политическая деятельность, любовь и преданность Лютеру, речи, памфлет ы, диалоги и послания в защиту протестантизма, его непрестанная полемика против папства и феодальных владык - все это делает фон Гуттена одним из самых значительных явлений XVI в. в Германии и бесстрашным защитником гуманистических идеалов. Он не дожил д о крестьянского восстания 1525

г. Но он, конечно, оказался бы одним из стойких его защитников, если не прямо вождей. Для характеристики общеполитического и культурно-исторического фона немецкой эстетики XVI в. это, безусловно, одна из самых значительных фигур, хотя непосредственно и не связанная с проблемами собственно эстетики.

г) Гораздо ближе к нашей тематике немецкий гуманист Иоган Рейхлин (1455 1522). Он не был протестантом в узком смысле слова, до конца дней признавал католическую церковь во главе с папой и был противником реформаторов революционного типа. Это был прежде всего кабинетный ученый, которого, правда, жизнь заставляла выходить из тиши своего кабинета и вступать в ожесточенную полемику со своими врагами. Но враги эти были больше врагами в отношении научных проблем, чем в отношении религии как таковой. Вместе с тем Рейхлина, безусловно, надо причислять к самым ярким представителям немецкого гуманизма. Это был прежде всего честный человек, для которого объективная наука была на первом плане и который, по его словам, был служителем только одной истины. Он просл авился своими небывалыми знаниями в области древнегреческого, латинского и особенно древнееврейского языков. Стремление служить филологической истине заставляло его критически относиться к существовавшим тогда переводам Библии на разные языки.

Для истории эстетики важнее, однако, другое. Дело в том, что вслед за своим учителем, известным членом Платоновской академии во Флоренции Пико делла Мирандола, Рейхлин был энтузиастом не только изучения древнееврейского языка, но и признания огромной важ ности тех многочисленных еврейских средневековых трактатов, которые в XII - XIII вв. были кодифицированы в одном огромном произведении под названием "Каббала". Известны два его трактата на эти темы: "О чудодейственном слове" (1494) и "О каббалистическом искусстве" (1517). В Каббале содержалось не что иное, как неоплатоническое учение, используемое для целей толкования Библии. Рейхлину казалось недостаточным традиционное христианское учение о боге и о творении мира. Если же воспользоваться каббалистическ ой теологией, то, конечно, в связи с традиционной приверженностью неоплатонизма к тончайшим логическим категориям и к их мистической трактовке в Каббале легко можно было находить гораздо более развитое учение о божестве и о творении мира, чем в традицион ной и школьной практике католицизма. Впоследствии вошло в обычай иронически подсмеиваться над поисками у Рейхлина сокровенного смысла в буквах еврейского алфавита и в словах, обозначающих имя божие. Эти насмешки далеки от подлинного понимания того, чем з анимался Рейхлин. Он занимался здесь в основном не чем иным, как неоплатоническим учением о тождестве идеи и чувственного познания. А этим, как мы знаем, занимался вообще весь Ренессанс. Поэтому эстетическую теорию Рейхлина нельзя иначе и представить себ е, как традиционно возрожденческое соединение неоплатонизма и гуманизма. Рейхлин - прямой продолжатель учений Платоновской академии во Флоренции. От итальянцев его отличали, может быть, только немецкая ученость, немецкое трудолюбие и постоянное стремлени е ученых немцев доходить в изучаемых ими предметах до мельчайших деталей. Во всяком случае, по крайней мере с культурно-исторической точки зрения, философию Рейхлина необходимо считать доподлинно возрожденческой, а его эстетику - доподлинно гуманистическ и-неоплатонической.

д) Наконец, даже самый краткий обзор северного возрожденческого гуманизма не может пройти мимо знаменитой и замечательной личности Эразма Роттердамского (1469 - 1536). Его, как и многих других гуманистов, трудно связывать с эстетикой в специальном смысле слова. Однако исповедуемые им гуманистические идеалы не только очень яркие, но имеют даже ближайшее отношение именно к эстетике. Эразм по преимуществу филолог и отчасти богослов, создавший много популярнейших в свое время трудов, из которых известнее вс ех была его "Похвала глупости" (1511). С католической церковью он не порывал, оставаясь, однако, в течение всей жизни разоблачителем пороков тогдашнего духовенства, сторонником самого раннего невинного христианства и врагом средневекового богословия. Чес тность, глубина и человечность его мысли, враждебность ко всякого рода общественно-политическим и религиозным крайностям, глубокая образованность и знание языков, критическое отношение к буквальному пониманию библейских текстов, аллегоризм в истолковании священной истории - все это сделало его популярнейшим мыслителем своего времени, так что к нему обращались с разными вопросами и крупные и малые деятели того времени, и переписка его достигла огромных размеров. Что касается мировоззрения Эразма Роттерда мского, то историк эстетики не может не отметить помимо библейского аллегоризма еще и самого настоящего символизма Эразма в истолковании бесконечной пестроты человеческой жизни, поскольку при всем своем скептицизме в отдельных оценках человеческой жизни он признавал некоторого рода единство общечеловеческих противоречий, включая также самопротиворечивость всей природы и

всего мироздания. Этот гуманист едва ли был последовательным неоплатоником. Однако широта его религиозно-философских взглядов, его чело вечески простое отношение к жизни, которое отличалось в то же время большой глубиной и разнообразием, и, наконец, его чуждость всякому фанатизму, включая также и борьбу с ослепляющим преувеличением человеческого разума, - все такого рода обстоятельства з аставляют признать в нем не только великого гуманиста своего времени, но и величаво, спокойно настроенного философа, близкого к умиротворению и созерцательным формам мирового платонизма. Это нисколько не мешало его безграничной преданности делу гуманизма , и поэтому его роль заслуживает быть отмеченной также и в истории эстетики.

е) В качестве одной из наиболее типичных фигур Северного Ренессанса можно указать Агриппу Неттесгеймского (Неттесгейм - селение к северу от Кельна), жизнь которого (1486 - 1535) полна не только разного рода приключений, вплоть до настоящего авантюризма, но и смешения как раз гуманистических и платонических воззрений. При его жизни, да и долго впоследствии Агриппа вообще признавался только чародеем и магом. Но это, несомненно, был также и гуманист. Свое первое выступление в качестве университетского проф ессора (1509) он посвятил разбору трактата Рейхлина "О чудодейственном слове", основанного как раз на каббалистических источниках. Агриппе принадлежит также и теоретическое оправдание магии вместе с практическими советами и даже рецептами в специальной к ниге "О сокровенной философии" (полностью издана в 1533 г.). С другой стороны, однако, Агриппа был, несомненно, гуманистом, выступал против вульгарного понимания магии, защитил одну женщину от обвинения ее в колдовстве, критически относился к человечески м знаниям и даже написал трактат "О недостоверности и тщете наук и искусств" (1530). То, что он был "энциклопедистом", конечно, тоже характеризует его как возрожденца, поскольку тогдашний антропоцентризм вообще заставлял людей думать о возможности объеди нять в одной голове все науки о всем существующем. Агриппа был и профессор, и инженер, и врач, и адвокат, и военный, и историограф. Стремление к точному знанию объединялось у него с алхимией и астрологией, а богословие с волшебством. Едва ли из сочинений Агриппы можно делать прямые эстетические выводы. Но что эстетика была у него некоторого рода оккультной философией, это бесспорно[23 - 23 Много разнообразных сведений об Агриппе можно получить в книге Ж.Орсье "Агриппа Неттесгеймский, знаменитый авантюрит XVI в." (90)].

Глава шестая. ОБЩЕЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выше (с. 239) мы уже установили основной принцип нашего исследования, который заключается не столько в хронологическом анализе возрожденческих материалов, сколько в их логическом соотношении. Поэтому если ставить вопрос о философско-эстетической основе В ысокого Ренессанса, то такого рода наиболее широкая и глубокая эстетика Ренессанса, конечно, была создана в первой половине XV в. Николаем Кузанским и развита в светском направлении в последней четверти того же века Платоновской академией во Флоренции, п о преимуществу ее самым ярким представителем Марсилио Фичино. И Николай Кузанский и Марсилио Фичино - весьма глубокие неоплатоники с прогрессирующим светским развитием. В логическом порядке после этого мы сочли целесообразным говорить о Пико делла Миранд ола, тоже флорентийце и тоже члене Платоновской академии. Однако он уже гораздо более аристотелик и в своем учении "О достоинстве человека" явно выходит за границы средневекового мировоззрения, тогда как Николай Кузанский все еще папский кардинал, а Марс илио Фичино все еще католическое духовное лицо.

Далее, прослеживая постепенный отход от средневековой ортодоксии, мы уже покинули пределы возрожденческого неоплатонизма и должны были перейти к началу XV в., а именно к деятельности Лоренцо Валлы. Правда, этот мыслитель не только не порывал с церковью, но даже занимал в Ватикане должность апостолического секретаря. Да и конечные выводы своей философской эстетики он все еще пытался согласовать с церковным учением, поскольку в своем трактате об удовольствии наивысшим удовольствием он объявлял райское бла женство. Однако эпикурейские и стоические речи у него изложены с таким вдохновением и энтузиазмом, что его ортодоксия значительно бледнеет перед проповедью морали, которая со средневековой точки зрения является уж чересчур свободной.

И наконец, этот краткий обзор философских основ эстетики Высокого Ренессанса мы сочли необходимым закончить указанием на Помпонацци, который в середине XV в. проповедовал учение о "двойной истине", весьма выгодное для прогрессирующего Ренессанса и совсем неприемлемое для церковной ортодоксии. А на примере Сигера

Брабантского, философа еще XIII в., мы уже имели случай установить, насколько учение о "двойной истине" было важным для выделения искусства в особую и специфическую область вместо прежнего и сов ершенно нераздельного существования его совокупно с религией.

Таким образом, если говорить кратко об эстетике Высокого Ренессанса, можно просто указать на Платоновскую академию и на Марсилио Фичино и этим ограничиться.

Тогда получится, что эстетика Высокого Ренессанса есть не что иное, как, попросту говоря, светский неоплатонизм. Если же угодно сказать об эстетике Высокого Ренессанса более подробно, то необходимо отметить, что эта неоплатоническая эстетика отнюдь не бы ла каким-то неподвижным учением, не способным ни к какому развитию. Необходимо сказать, что светский характер неоплатонической эстетики, безусловно, прогрессировал и доходил до таких форм, где уже терялась исходная неоплатоническая позиция, равно как и п остепенно исчезала церковная установка, но где, безусловно, оставался нетронутым основной возрожденческий принцип личностно-телесной слитности и нераздельности.

Изучение менее значительных представителей Высокого Ренессанса, конечно, могло бы во многом детализировать и углубить проводимую здесь концепцию эстетики Ренессанса. Однако, согласно основному плану настоящей работы, это не входит в нашу задачу.

Наконец, мы сочли нужным говорить отдельно и о возрожденческом гуманизме. Гуманизм не был эстетикой в собственном смысле слова. Однако его эстетические черты, безусловно, глубоки, широки и исторически заманчивы. Будучи практической стороной возрожденческ ого мировоззрения, он, как мы установили, часто совсем не отличался от теоретического неоплатонизма, поскольку все возрожденческие неоплатоники тоже были гуманистами. Однако в целях более или менее условного разделения о гуманистической эстетике можно го ворить и специально, что мы и делали выше. Точнее же, как мы отмечали, будет говорить просто о гуманистически-неоплатонической эстетике Ренессанса или о неоплатонически-гуманистической эстетике Ренессанса. Оттенков так понимаемой эстетики Ренессанса необ озримое количество. Марсилио Фичино неоплатоник, и Пико делла Мирандола тоже неоплатоник, но уже с резко выраженными чертами аристотелизма. Марсилио Фичино был католический каноник и занимался астрологией, а Пико делла Мирандола был противником астроло гии, но зато доказывал существование ведьм. Того и другого обычно считают гуманистами. К гуманистам причислен, конечно, и Лоренцо Валла, но ярко выраженных черт неоплатонизма как специальной теории найти у него невозможно. И чем больше мы углубляемся в и зучение эстетики Ренессанса, тем больше приходится констатировать такого рода нагромождений, такого рода логически противоречивых оттенков. Но это нисколько не мешает эстетике Ренессанса быть вполне определенным типом культурно-исторического сознания.

Схематически, ради яснейшего представления себе эстетики Ренессанса, можно сказать так. Эстетика Ренессанса, в основном, - это гуманистический неоплатонизм Платоновской академии во Флоренции в последние десятилетия XV в. К этой эстетике примыкают справа более ортодоксальные в средневековом смысле системы Николая Кузанского и Фомы Аквинского. Слева же, в результате постепенного отхода от средневековой ортодоксии, идут не излагавшееся у нас учение систематически мыслящего Леона Эбрео и пифагорействующая к онцепция Луки Пачоли. В результате же нарастающего превращения неоплатонизма в пантеизм мы имеем ниже (с. 461 слл.) излагаемых у нас итальянских натурфилософов XVI в., кончая Джордано Бруно. Чисто же гуманистическая сторона эстетики Ренессанса, если расс уждать логически, а не хронологически, тоже предстает перед нами в виде постепенного преодоления средневековой ортодоксии и замены ее полным свободомыслием. Первые гуманисты, Данте, Петрарка и Боккаччо (XIV в.), а также философы вроде Манетти все еще оче нь близки к старой ортодоксии. Но уже Пико делла Мирандола - каббалист и Рейхлин - тоже каббалист, а Агриппа Неттесгеймский - и вовсе теоретик и практик оккультных наук, волшебства и магии. Совсем гаснет гуманистический неоплатонизм у Лоренцо Валлы и Пье тро Помпонацци. Важно понимать и отдельные промежуточные стадии гуманистически-неоплатонической эстетики Ренессанса: непосредственно ей предшествуют номиналисты и немецкие мистики XIV в., переходным звеном от ранних форм Ренессанса к зрелым формам эстети ки Платоновской академии во Флоренции является Альберти, а самокритику неоплатонизма следует видеть в маньеристских теориях XVI в.

Здесь наглядно виден используемый нами способ функционирования основных историко-эстетических категорий. Ни одна из них не мыслится какой-то неподвижной и абстрактной глыбой, но всегда есть текучее сущностное становление: от ее зарождения к ее расцвету, увяданию и полной гибели.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Глава первая. ВВЕДЕНИЕ

Личностно-материальная эстетика

Наше предложение заключается в том, чтобы формулировать эстетику Ренессанса в ее отличии как от античной мифологии, так и от средневекового персоналистского спиритуализма. Античная мифология возникла как перенесение первобытно-родовых и первобытно-коллек тивистских отношений на всю природу и общество и на весь мир, так что в результате этого предельного обобщения весь мир оказывался универсальной общинно-родовой системой, что мы и называем теперь мифологией. Совсем другой культурно-исторический процесс п роисходил в эпоху Западного Ренессанса. Здесь впервые выступала отдельная человеческая личность со всеми своими индивидуальными и личностными потребностями как внутреннего, так и внешнего характера. Рассматривая мир в свете этого личностного самоутвержде ния, возрожденческий человек уже не находил богов, демонов или героев в природе, в жизни и в мире вообще. Ведь античные боги, демоны и герои отнюдь не были отдельными и самостоятельными личностями, они конструировались только в связи с общинно-родовым ко ллективизмом, в котором каждый отдельный индивидуум не имел никакого самостоятельного значения и был только сгустком безличных общинно-родовых отношений. Поэтому в период Ренессанса никак не могло появиться такой мифологии в ее буквальном, дорефлективном и вполне субстанциальном смысле. Поэтому возрожденческая личностно-материальная эстетика отнюдь не была мифологической. Но она не была также и теорией поэзии как только условного изображения жизни. Возрожденческий личностный мир ни с какой стороны не бы л для возрожденцев какой-то условностью. Материальный мир был настолько здесь пронизан личностными отношениями, что он сам уже становился своеобразной реальной субстанцией, именно областью человеческого чисто артистического творчества, а вовсе не выдумко й, порожденной человеческим воображением.

Как известно, Ренессанс был продуктом ранней городской культуры, развивавшейся в своем отличии, а иной раз и в своей борьбе с мировоззрением феодальных поместий. Мы бы только подчеркнули, что здесь еще далеко не было каких-нибудь буржуазно-капиталистичес ких отношений, а, самое большее, здесь господствовало бюргерство вообще[24 - 24 Мы обратили бы внимание на статью С.Д.Сказкина "К вопросу о методологии истории Возрождения и гуманизма" (104. 123 - 144), в которой читатель может найти весьма существенное уточнение традиционной социально-экономической трактовки Ренессанса.]. В те наивные для нас времена выступавший на первый план человеческий субъект еще находился во власти иллюзий свободы и своего в основе безгорестного состояния. Человек еще не стал рабом буржуазно-капиталистического производства, рабом машины и товарно-денежных отношений. Ведь для работника на первых порах было так естественно продавать свою рабочую силу какому-нибудь предпринимателю и получать за это деньги, на которые можно было приобретать те или иные товары. Такой работник пока еще жил своими мечтами о свободе и прогрессе, наивно ликуя по поводу своего освобождения от капризного барина и от крепостничества вообще. Тогдашний работодатель тоже пока еще превозносил себя как деят ель культуры и прогресса и мыслил себя человеком, стремившимся создать максимально свободную общественность. Казалось, ведь это же так естественно - поручать какую-нибудь работу своему помощнику для того, чтобы иметь побольше продуктов для продажи, а ден ьги от этой продажи опять пустить в производство. Возрожденческие люди еще не знали, к чему приведут эта их невинная мечтательность и эти их иллюзии о свободе отдельной человеческой личности.

Люди в те времена пока еще везде видели только личностные отношения, так что даже и вся природа представлялась им каким-то огромным организмом и какой-то личностью с внутренними переживаниями, внешнее выражение которых доставляло человеку бесконечную рад ость и какое-то созерцательно-самодовлеющее удовольствие. Восход солнца, его величавое сияние в полдень, его заход и видимое умирание на закате не были мифологией, но были источником бесконечных удовольствий для глаза, видевшего во всем этом, без мифолог ии, без монотеизма и

без пантеизма, бесконечную сферу чисто личностных выражений. А о самом человеке и говорить было нечего. Его тело для настоящего возрожденца никогда не было просто телом. Глаза бесконечно лучились, бесконечно выражали счастье и удовле творение жизнью, равно как и всякого рода хмурые или тоскливые настроения. Руки и ноги человека мыслились в их постоянной выразительной подвижности. Ренессанс впервые открыл на Западе весь драматизм жестикуляции и всю ее насыщенность внутренними пережива ниями человеческой личности. Человеческое лицо уже давно перестало быть отражением потусторонних идеалов, а стало упоительной и бесконечно усладительной сферой личностных выражений со всей бесконечной гаммой всякого рода чувств, настроений и состояний.

Историки и теоретики Ренессанса уже давно разработали и продолжают разрабатывать еще и теперь эту, как они говорят, человеческую стихию душевной и духовной жизни. Жаль только, что мало и редко определяется, как тут нужно понимать самый термин "человек".

Ведь и античная мифология была наполнена антропоморфными, т.е. человекообразными, существами. Конец периода наивной и буквальной мифологии обычно тоже считают результатом развития человека. Весь античный эллинизм также трактуется как выдвижение на первый план человеческой личности. А что все средневековое христианство характеризуется учением о богочеловечестве и о вечном спасении отдельного человека, это известно даже по элементарным учебникам истории и тоже ни в ком не вызывает сомнения. В этих условия х говорить, что Ренессанс возник на почве представлений о человеке, человеческой свободе, человеческой культуре, человеческом прогрессе, - это значит вовсе ничего не говорить и не уловить самой специфики Ренессанса.

Предлагаемое нами отмежевание возрожденческого человека и от античного мифологического человека, и от античного человека периода классики, или эллинизма, и от средневековой христианской теории человека, и от новоевропейского человека периода развитых бур жуазно-капиталистических отношений, как нам кажется, выявляет достаточную специфику возрожденческого человека и дает возможность не путаться в терминологии, покоящейся на общих фразах. Нужно употребить немало усилий для того, чтобы понять, как личность и материя, казалось бы, столь несовместимые одна с другой категории, сливаются для возрожденческого сознания в одно специфическое, оригинальное и до тех пор еще не формулированное бытие, в котором уже нельзя различить ни личности, ни материи. Можем же мы представить себе, например, одушевленность физических стихий в раннеантичной философии. Вода Фалеса и воздух Анаксимена не являются просто физико-химическими соединениями, но представляют собой нечто живое, т.е. такую простую и элементарную жизнь, из кот орой появляются и все более сложные формы жизни. Вот так же и для возрожденческого человека материя оказалась пронизанной личностным началом, причем пронизанность эта была доведена здесь до полной неразличимости личностного бытия и бытия материального.

Это не значило, что такая взаимопронизанность личностного и материального бытия везде и всегда была в эпоху Ренессанса одной и той же. Она выражала себя в самой разнообразной степени своей интенсивности. В одних случаях, несомненно, брало верх личностное начало, как, например, у Боттичелли. В других случаях более интенсивно была выражена материя, как это мы находим, например, у Леонардо. В третьих случаях вообще трудно различить, какое из этих начал берет верх, так что даже само различие двух начал оказ ывается порою малосущественным или совсем несущественным. Эти два начала трудно различать, например, у Микеланджело, или у Рафаэля, или у Тициана. Однако везде и всюду в эпоху Ренессанса эти два начала находятся в ближайшем соприкосновении и в более или менее значительном взаимопроникновении.

Заметим также, что и неоплатонизм, который, как мы наблюдали до сих пор, являлся основным методом возрожденческого мышления, несомненно, давал о себе знать и в этой созревшей личностно-материальной области, но, конечно, тоже в самой разнообразной степени . Как мы видели, Высокий Ренессанс если чем и отличался от раннего Ренессанса, то только тем, что в нем значительно углублялась и психологизировалась исходная линеарно-объемная методика. Тут уже мало было воспринимать глазом такие художественные формы, к оторые по своему существу скорее были скульптурными и трехмерно телесными, а не плоскостными. Мы поэтому и воспользовались термином "личностно-материальная" методика, что линеарно-объемная методика раннего Ренессанса оказалась здесь чрезвычайно осложненн ой бесконечно разнообразными личностными переживаниями. Соответственно

с этим и общевозрожденческий неоплатонизм тоже стал приобретать во второй половине XV в. в Италии напряженные и углубленные личностно-материальные формы. Однако тем самым терялась, та к сказать, возрожденческая юность, которая в самом начале чувствовала себя и привольно, и беззаботно, и оптимистично, а теперь стала быстрейшим образом созревать и приобретать такую внутреннюю сложность, которая на каждом шагу грозила прямым отходом от п ринципов Ренессанса.

Черты усложненности Высокого Ренессанса и тем самым в известном смысле его ограниченности

Очень важно учитывать то огромное обстоятельство, что отдельная и изолированная личность, на которую опиралось возрожденческое мышление и которой вдохновлялась возрожденческая эстетика, отнюдь не являлась такой безупречной и абсолютно надежной областью, на которой можно было бесстрашно строить безусловно убедительное и никакими способами не опровержимое мировоззрение. Как-никак мы здесь видим зарю именно буржуазно-капиталистической формации, основанной на гипертрофии частного предпринимательства и тем с амым в области философии - на гипертрофии человеческого субъекта, на субъективизме и на индивидуализме. В своем упоении радостями субъективистского самоутверждения возрожденческий человек отчетливо не сознавал ограниченности отдельной и изолированной лич ности. Посеянный им субъективизм будет привольно и беззаботно утверждать себя по крайней мере еще два или три столетия, покамест в конце XVIII и в начале XIX в. романтизм не взорвет это буржуазное благоденствие изнутри. И тем не менее, как мы отмечали, и сторическая справедливость заставляет признать, что часто уже и сами деятели Возрождения начинали чувствовать ограниченность своего антропоцентризма. У многих из них мы находим определенные черты пессимизма и упадочничества, многие из них каялись в своей субъективистской гипертрофии, как это мы видели уже у Петрарки и Боккаччо, а иные и просто терялись на путях личностного прогресса и впадали в жалкое противоречие с самими собою. Кроме того, личностно-материальная основа Ренессанса очень скоро стала пер еходить в свою противоположность и в свое разоблачение. На основах глубоко развитого интеллектуализма в эпоху Ренессанса возникало такое мировоззрение, которое уже не давало места индивидуальной свободе и вере в прогресс личности и общества. Возникала, н априме р, точная наука, которая утверждала детерминизм, уже несовместимый с личностной свободой; Реформация часто устанавливала такую мертвую и черствую моралистику, которая тоже была несовместима с молодыми и светскими радостями вершинного Ренессанса. Уж е и эстетика этого вершинного Ренессанса кроме радостей светской жизни часто содержит в себе элементы пессимизма и скептицизма, которые не могут остаться не замеченными беспристрастно настроенным историком. Поэтому и нам придется считаться с этими негати вными сторонами личностно-материальной эстетики Ренессанса, хотя она всегда желала оставаться и светской и оптимистической.

Наконец, в силу традиции история эстетики Ренессанса всегда базируется на изучении искусства Ренессанса. Тут надо сказать, что для истории эстетики имеет значение не только искусство, но и мораль, нравы, религия и философия, экономическая и политическая жизнь. К сожалению, такой разносторонней методологии современная история эстетики еще далеко не получила. Поэтому и нам придется в нашей характеристике личностно-материальной эстетики Ренессанса базироваться по преимуществу на искусстве Ренессанса и част о обходить молчанием другие ее источники.

Что касается хронологии Высокого Ренессанса, то из множества талантливейших представителей этой эпохи мы бы назвали в Средней Италии Боттичелли, Микеланджело, Леонардо, Рафаэля, Браманте, в Северной Италии Джорджоне, Тициана, Палладио. К сожалению, общ ий план и размеры нашей настоящей работы не позволят нам коснуться всех этих имен в той мере, в какой они этого заслуживают. Кое-что придется здесь сильно сократить или даже совсем опустить.

Одна из самых существенных особенностей эстетики Высокого Ренессанса

Прежде чем перейти к анализу некоторых примеров эстетики Высокого Ренессанса, сформулируем одну из таких ее особенностей, которая является для нас наиболее существенной. Дело касается сюжета художественных произведений Ренессанса и обычных способов его и спользования. Это относится не только к Высокому Ренессансу, но и ко всему Ренессансу. А поскольку сейчас мы намереваемся анализировать эстетику именно Высокого Ренессанса, то сказать об этом будет более уместно здесь, чем в анализе всех других обстоятел ьств, характерных для

Ренессанса.

Обычно мало обращается внимания на то, что большинство сюжетов художественных произведений Ренессанса взято из Библии и даже из Нового завета. Эти сюжеты обычно отличаются весьма возвышенным характером - и религиозным, и моральным, и психологическим, и в ообще жизненным. И вот эти возвышеннейшие сюжеты Ренессанс обычно трактует в плоскости самой обыкновенной психологии, самой общепонятной физиологии, даже в плоскости бытовой и обывательской. Так, излюбленным сюжетом произведений Ренессанса является Богор одица с младенцем. Эти возрожденческие мадонны, конечно, не имеют ничего общего с прежними иконами, на которые молились, к которым прикладывались и от которых ждали чудесной помощи. Эти мадонны уже давным-давно стали самыми обыкновенными портретами, иной раз со всеми реалистическими и даже натуралистическими подробностями. Спрашивается: если интересы художника ограничиваются только реалистическими чертами бытовой женщины, то зачем же в таком случае пользоваться столь высоким и столь необычным новозаветн ым сюжетом, предполагающим весьма глубокую и сложную мифологию, совершенно чуждую обывательскому сознанию. И тем не менее Мадонна, Христос, Иоанн Креститель, апостолы, да и вся евангельская история - это любимейший предмет художественных изображений в эп оху Ренессанса, так что новичку приходится даже специально изучать, хотя бы кратко, Библию и особенно Новый завет, для того чтобы разобраться, в чем же тут, собственно говоря, заключается дело и почему такие странные, глубокие и чудесно-мифологические сю жеты стали популярными и столь обыкновенными для искусства Ренессанса.

Конечно, такого рода библейские сюжеты, взятые сами по себе, совершенно неизобразимы в плоскости обыкновенного психологического реализма и натурализма. Если давать им адекватное изображение, то нужно было бы воспользоваться совершенно специфическими мето дами вроде тех, например, которыми пользовались византийская и древнерусская иконопись. Эстетика подобного рода изображений, само собою разумеется, могла быть только такой, которая была бы в состоянии оперировать не просто техническими методами портретир ования, но такими категориями, как "небесный мир" и "земной мир", "рай" и "ад", "грехопадение", "искушение", "воскресение духа и тела" и т.д. Ясно, что такая эстетика была бы не чем иным, как философией мифологии, т.е. той или иной разновидностью неоплат онизма. Художник Ренессанса, конечно, прекрасно знал, откуда он брал свой возвышенный сюжет, что этот сюжет значит и каких методов художественного изображения он для себя требует. И тем не менее все эти сюжеты в эпоху Ренессанса обычно подавались при пом ощи вполне земных и вполне светских методов. Значит, при использовании библейских сюжетов в их светском оформлении все же негласно действовал самый настоящий неоплатонизм. Но возрожденческий неоплатонизм всегда светский, всегда земной, всегда свободомысл ящий. Он не только занят личностью вообще, но именно человеческой личностью. Он по самому существу своему является личностно-материальным мировоззрением. Поэтому эстетика Высокого Ренессанса в основном - это личностно-материальный неоплатонизм, светский и субъективно-имманентный неоплатонизм. Художник Ренессанса, как неоплатоник, знает все мифологические и символические глубины своих библейских сюжетов, но ему важно выявить чисто человеческую личность и показать, что все символико-мифологические глубины библейского сюжета вполне доступны всякому человеку, вполне соизмеримы с его человеческим сознанием и в познавательном отношении вполне имманентны этому сознанию, в какие бы бездны бытия они ни уходили.

Вот почему библейский сюжет так популярен в эпоху Ренессанса, и вот почему он выявляет хотя и светскую, но в основе своей неоплатоническую эстетику. Нельзя к библейским сюжетам искусства Ренессанса подходить так внешне и безразлично, как это часто происх одит даже у весьма ученых искусствоведов. Ведь если бы художник Ренессанса проявлял свое знание человеческой психологии при помощи изображения обыкновенных женщин, он этим нисколько не выразил бы своего личностно-материального неоплатонизма и он вовсе не был бы деятелем передового искусства по сравнению с прежними, средневековыми методами искусства. Другое дело - Мадонна с младенцем. Тут-то как раз и было интересно для возрожденческого художника показать свое свободомыслие. Для нас же сейчас, т.е. с чис то исторической точки зрения, это есть не что иное, как переходная эпоха между средними веками и Новым временем. Да, эстетика Ренессанса была именно неоплатонизмом, однако уже индивидуалистическим, субъективно-имманентным и потому свободомыслящим. Другим и словами, чрезвычайно популярное использование библейских сюжетов в эпоху Ренессанса, а в дальнейшем и в других направлениях искусства (поскольку они продолжали зависеть от Ренессанса) отнюдь не есть

явление случайное, которое не вызывало бы у нас никак их специальных размышлений. Это одна из глубинных сторон эстетики Ренессанса вообще.

Заметим, что возрожденческий индивидуалистический неоплатонизм мог выражаться и не только при помощи библейских сюжетов. Сюжеты могли быть, например, и античными, если только они обладали достаточно высокими характерами. Но такой античный образ, например , как Венера, мог и не обладать особенно высоким характером. В таком случае Боттичелли, как мы увидим ниже, изображал Венеру не как изящную женщину и кокетку, но ее самую древнюю и самую суровую ипостась, когда она появлялась в виде некогда первобытного чудовища из крови Урана, попавшей в морскую пену. И вот этот суровый образ древней богини оказался у Боттичелли слабой, бледной и разочарованной женщиной. Эстетика подобного художественного образа является в основе своей, конечно, индивидуалистическим не оплатонизмом.

Таким образом, эстетика и вообще Ренессанса, и Высокого Ренессанса в частности, является тоже человечески понятным и даже интимным неоплатонизмом, как это мы видели и при изучении философской основы этой эстетики. Неопровержимым доказательством этому явл яется постоянное наличие здесь возвышенного сюжета с человечески интимной художественной трактовкой.

Глава вторая. САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ (1444 - 1510)

Об этом художнике мы уже имели случай говорить раньше. Сейчас для нас важно характеризовать его как одну из вершин Высокого Ренессанса с характерной для этого последнего личностно-материальной эстетикой. Все творчество Боттичелли в основном относится к т ой синтетической области, где уже трудно различать личностный момент и момент материальный. Если средневековое искусство базировалось на изображении личности не в ее изолированно-человеческом и потому светском существе, но на том, как она отражала на себ е свою потустороннюю предназначенность, то Боттичелли прямо берет только человеческое тело и только его собственное душевное оформление, в результате чего и получается, с одной стороны, как будто бы всеобщая материальность, а с другой стороны, необычайна я интимность внутренних переживаний, тонко выраженных при помощи чисто телесных приемов.

Общая характеристика

Нам хотелось бы привести здесь рассуждения одного авторитетного искусствоведа, которые, как нам кажется, весьма ярко рисуют именно эту личностно-материальную эстетику Боттичелли. У Г.фон Аллеша мы читаем следующее (6, 297 - 300): "Как точное наблюдение п рироды является общей чертой эпохи, точно так же сочетание стремительности и чувствительности к прекрасному характерно для целой группы итальянских художников едва ли менее, чем для художников Севера. Боттичелли фигурирует здесь в качестве их представите ля, ибо не только эти свойства выражены в нем в очень сильной степени, но он и вообще отличается мощным напряжением своих художественных сил". "Что касается нежного изящества его Мадонны и ангелов, то об этом писалось уже часто, и многие не видели в его картинах ничего, кроме именно этого. Таким образом, мы лишь упомянем об этом, добавив, что он умел также сообщать своей красоте характер знойности. Стройное становится у него хрупким, утонченное - болезненным. Больше всего он любит пряную красоту весны.

Его увлекают острые локти и худощавые плечи молодых девушек; в своем увлечении он развевает их одежды и застает в неосторожных положениях. Он погружается в блестящие взоры юных ангелов, его приковывают воспаленные уста Мадонны, он следует за нежной ее ру кой, скользящей по телу младенца".

Таким образом, мы не ошибемся, если скажем, что Боттичелли отличается не просто субъективной чувствительностью, но при всей материальности своих изображений доходит до чувствительности весьма интимной и весьма острой. А это тоже одно из достижений именно возрожденческой личностно-материальной эстетики. То, что более абстрактная и более предметная трактовка изображений здесь нисколько не отсутствует, мы увидим из следующей характеристики Боттичелли:

"При этом линия его становится быстрой и твердой, и этой резкой простотой она запечатлевает формы. Она повсюду одинакова - как в очертании век, так и в волосах или изгибе мантии. Как в северном орнаменте, пересекаются дуги, и с

трудом можно уловить все е ще характерную для юга отчетливость. Движения угловаты, а на некоторых картинах исполнены болезненной порывистости. Отдельные сочленения перекручены, члены чрезмерно худощавы, так что резко выступают все жилы. У некоторых фигур затылок так наклонен, будт о голова резким ударом отделена от тела. Понятно, что и группировку Боттичелли разрабатывает в таком же духе: исправления спутанно перебивают друг друга, и различные тела и члены беспорядочно перемешаны".

Итак, интимность и острота внутреннего переживания весьма отчетливо объединяются у Боттичелли с четкостью фигур и вообще изображений, что, несомненно, свидетельствует о прогрессе раннего Ренессанса, большею частью избегавшего психологических утонченносте й и выдвигавшего на первый план отчетливую выпуклость как бы телесно обработанной скульптурной образности. Да и вообще трудно сказать, где у Боттичелли кончается личностная трактовка и где начинается скульптурная материальность.

"С этим характером рисунка согласуется и выражение, которое он придает своим лицам. Сама богиня красоты и любви печальна и скорбна, и повсюду мы наталкиваемся на утомленность или отчаяние. Но Боттичелли обладает и знанием тайных душевных движений; мы обя заны ему такими портретами, как портрет Джулиано Медичи, где за равнодушным выражением данной минуты чувствуется другая жизнь, и это придает им такую одухотворенность, какой до него не найти в искусстве Италии. Это применимо и к положению рук, и к позе т ела, вплоть до ниспадения волос и тому подобного. Таким образом, направление Боттичелли знаменует собою известную реакцию против художественных стремлений, сосредоточенных на чисто формальных задачах. Однако именно в этом отношении необходима величайшая осторожность формулировки. Мы не должны забывать, что хотя Боттичелли и передает известное выражение, усиливая его действие также и формальными средствами, такими, как зигзагообразное движение края одежды, передающее впечатление быстрой ходьбы, но все же он еще очень далек от того, чтобы этим духом напитать все свое художественное воплощение". Вообще Боттичелли поражает своей склонностью совмещать интимный психологизм с отчетливостью линий и рисунка. Эта отчетливость зачастую у него настолько сильна, чт о многие относят Боттичелли еще к периоду раннего Ренессанса. Такое отнесение едва ли в конечном счете правильно. Но двойственность положения художника между двумя эпохами Ренессанса невольно обращает на себя самое серьезное внимание.

"Большую часть своего художественного достояния он также перенимает у своих предшественников, нисколько, однако, не принимавших в расчет настроение, которое отличает его. Таким образом, в Боттичелли соединяются элементы, которые лишь отчасти проникнуты о гнем, охватившим его. Уже один круглый формат картины, который он часто применяет, должен, в силу своей замкнутости, противодействовать его порывам. К этому присоединяются прочие неизбежные требования искусства того времени: античные здания, симметричное расположение масс и все понимание тел, пространства и движения, всецело направленное на спокойное познание, а отнюдь не на мимолетные впечатления. Таким образом, элементы выражения имеются у Боттичелли в большем числе, чем до него, но они не пропитали с обою его искусства в целом, они остались нерастворенными среди остального. Этому соответствует и то, что он, подобно Гирландайо, придерживается реализма в передаче отдельных растений или стен, а наряду с этим ставит фигуры со складками, выдержанными в ст рогом стиле античного рельефа; или же хрупкую, похожую на девушку Мадонну помещает у фундаментальной стены, которая своими прямыми углами резко выражает прямоугольную ориентировку всего этого искусства. Но, с другой стороны, его стремление к выявлению ду шевных движений привело к единообразию в движении целых масс - живые толпы устремляются на поклонение Младенцу, что наряду с одухотворенностью отдельных лиц знаменует явный шаг вперед на пути к дальнейшему развитию".

Нам кажется, что предложенная характеристика Боттичелли прекрасно обнаруживает именно его срединное положение между ранним и Высоким Возрождением, а отсюда следует и собственная личностно-материальная эстетика. Кроме того, Боттичелли является не просто п ереходом от раннего Возрождения к Высокому, но он уже и само это Высокое Возрождение. Все личностное и духовное здесь отелеснено до полной осязаемости, а все телесное дышит здесь уходящею в бесконечность духовной перспективой.

"Весна"

Одним из последних и весьма ценных анализов так понимаемого Боттичелли является у нас диссертация Г.С.Дунаева (48), изданная недавно в виде монографии (48 а), и его статья о "Весне" Боттичелли (46, 60 - 68. Ср. 36. 106. 65).

Мы приведем несколько суждений из работ Г.С.Дунаева для доказательства того, что личностное и материальное у Боттичелли неразличимы, что духовное и телесное для него одно и то же, но что у Боттичелли в то же самое время нет изображения какой-то неподвижн ой вечности, но сама вечность со всей своей идеальной структурой дана в становлении и в постоянных метаморфозах, соответственно чему трактованы у Боттичелли также пространство и время.

О знаменитой "Весне" Боттичелли Г.С.Дунаев пишет: "Пространство в картине Боттичелли едино по своей сущности, а не по единству его эффектов, как в живописи последующих столетий; оно открывается сразу в нескольких планах и одновременно читается во времени как ряд метаморфоз целого. Оно более эмоционально и в меньшей мере телесно осязательно".

"Для перспективистов первой половины XV в. "вещь, как она есть" существует отдельно от того места, которое она занимает. Для Боттичелли мир вещей сменился миром "актов", приобрел большую выразительность, немыслимую вне времени, которое становится еще бол ее действенным фактором, чем пространство. Впрочем, индивидуальность мира "Примаверы" особого рода, она соотнесена с идеалом, выполняет свое "предназначение", каждая фигура дается в расцвете сил, "акмеистична". Время в "Примавере" соотнесено с природой, а не с историей. У Боттичелли нет отчетливого разделения будущего, прошедшего и настоящего. Для него это моменты в общем космическом следовании. Это единый вечный цикл событий, в котором каждый феномен служит знаком высшего принципа, в нем раскрытого".

"Настоящее в "Примавере" "нагружено" прошедшим и "чревато" будущим, во всем видна закономерность, а не случайность. Нет здесь и ощущения неизменного; изображенные фигуры даются не как нечто вечно прекрасное на фоне изменяющегося мира, а в становлении. Пр ирода и человек проходят через предназначенные любовно стадии совершенствования и соответственно этому время замедляет свое движение по мере приближения к более высоким ступеням бытия". "Как в людях жизнь по-разному мерцает", так и в "Примавере" природны е формы излучают свет, каждая в свою меру. Отношения этих свечений создают богатую световую картину мира. Световая структура "Примаверы" соответствует картине Данте ("Рай", II): принципы иерархичности, связь с единством в круговом движении, блистание раз ного по-разному и свечение разлитой силы сквозь тело, в зависимости не от его плотности, а от его значимости" (46, 62 - 65).

Г.С.Дунаев, как искусствовед, дает только искусствеведческий анализ "Весны" Боттичелли. Он не делает и не обязан делать всех философско-эстетических выводов из обрисованных им искусствоведческих фактов. Однако даваемый у этого автора фактический анализ Б оттичелли с полной необходимостью заставляет думать, что изображенное в "Весне" Боттичелли бытие есть личностно-материальное бытие и что оно обосновано у Боттичелли его неоплатоническими интуициями, характерными вообще для всего Ренессанса, и особенно дл я Высокого Ренессанса.

Уже одно то, что картина предлагает какой-то глубокий и высокий или во всяком случае духовный идеал, уже это одно указывает на платоническую тенденцию картины. То, что прошедшее, настоящее и будущее даются здесь в одном образе, исполненном движений и взв олнованности, уже не просто платонизм, но платонизм развитой, или, лучше сказать, неоплатонизм. Это, кроме того, подтверждается еще и как бы теми излучениями, или теми эманациями вечного идеала, которые придают всей картине яркую подвижность, вполне мате риальную, телесную. Наконец, то, что здесь не имеется прямой и буквальной мифологии, а та мифология, которая есть, является просто обобщенной личностной жизнью человека с ее утонченными переживаниями и в то же время жизнью исключительно телесной, это дел ает эстетическую сторону данной картины Боттичелли как раз личностно-материальной. Это самый настоящий Ренессанс с чертами достаточно ярко выраженного как раннего, так и Высокого Ренессанса. И это, безусловно, светский возрожденческий неоплатонизм.

"Рождение Венеры"

В своем анализе "Венеры" Боттичелли М.В.Алпатов, так же как и Г.С.Дунаев, совсем не употребляет термина "неоплатонизм". Однако совмещение древней и суровой

Афродиты, которая отличается в античной мифологии чисто хтоническими чертами, и бледной, нежной, т омной и хрупкой женщины, о чем читаем у М.В.Алпатова, есть не что иное, как именно возрожденческий и вполне светский неоплатонизм. В заключение приведем эти немногочисленные строки искусствоведа: "В его Венере обаяние древней богини сочетается с томность ю и мечтательностью мадонны; в сравнении с раковиной она кажется миниатюрной и хрупкой; крупные, как во фресках, обнаженные тела с их перламутровыми оттенками кожи кажутся легкими, бесплотными, прозрачными. Нежный ритм пронизывает все фигуры: обнаженное тело Венеры изгибается, как тонкий стебель цветка, золотые волосы ее развеваются, как змеи, падающие цветы застыли в воздухе, как цветы, украшающие одежду нимфы, черный пес замер и не чует дуновения зефира. В картинах Боттичелли линии, извивающиеся, взво лнованные, запутанные, всегда исполнены беспокойного движения; наперекор этому движению линий очерченные ими фигуры и даже три танцующие девушки в "Весне" кажутся словно застывшими, остановившимися в своем порыве. В "Рождении Венеры" все взволнованно куд рявые контуры стянуты узлом к верхней части картины" (8, 39). Заметим только, что этот личностно-материальный неоплатонизм эстетики Боттичелли свидетельствует также и о достаточно глубоком чувстве у художника полной ненадежности используемого здесь эстет ического психологизма. Ведь та Афродита, о которой говорится, что она родилась из морской пены, смешанной с кровью низвергнутого Кроносом Урана, вовсе не является той гораздо более поздней и общеизвестной изящной Афродитой, покровительницей любви. Это др евнее и суровое чудовище, пока еще полное всякой безмерной стихийности. И вот она-то и представлена у Боттичелли хрупкой и нежной, даже утомленной женщиной. Это и есть возрожденческий светский, т.е. личностно-материальный, неоплатонизм.

Глава третья. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (1452 - 1519)

Ренессанс основан на превознесении отдельной человеческой личности. Эта личность требовала субъективно-имманентного понимания действительности. И на первых порах это еще не означало принижения объективной действительности; возросшая человеческая личность мечтала покамест быть еще только соразмерной с действительностью. Это привело к тому, что Высокий Ренессанс стал проповедовать некое единое личностно-материальное бытие, не впадая ни в теизм или монотеизм, ни в пантеизм, ни в атеизм. Но выдвинутая в кач естве основной базы для жизни и бытия отдельная человеческая личность, или отдельный человеческий субъект, несмотря на свое постоянное стремление себя абсолютизировать, была слишком слабой и ненадежной опорой для мировоззрения. Юные увлечения и первые ра дости мечтавшего быть абсолютно свободным человеческого субъекта пока еще заслоняли всю трудность такого субъективистского устроения жизни и весь ее трагизм. Но уже среди этих первых восторгов отдельной человеческой личности почти везде на протяжении все го Ренессанса возникают мотивы недовольства, скептицизма, пессимизма и даже драматического трагизма.

Это мы видели уже у Петрарки и Боккаччо. Но это заметно прослеживается у всех представителей Высокого Ренессанса. Отдельные черты слабости, изнеженности и скептицизма искусствоведы обычно находят уже у Боттичелли, но Леонардо занимает в этом отношении на столько сложную, запутанную и, мы бы сказали, "мутную" позицию, что до сих пор все еще с большим трудом удается характеризовать его общую эстетику. Противоречия, в которых запутался Леонардо, мы формулируем в конце нашего изложения. Сейчас же ознакомимся с некоторыми необходимыми фактами творчества и вообще самосознания Леонардо, покамест не спеша с окончательными выводами.

Отсутствие эстетической системы

Спорным является прежде всего вопрос о самом факте наличия у него какой-нибудь систематической эстетики. По этому поводу высказывались разные взгляды. Если под системой понимать ясно продуманную систему философско-эстетических категорий, то такой системы у Леонардо не было, как ее и вообще не было ни у кого из деятелей Ренессанса (кроме, может быть, Николая Кузанского). Если же эстетическую систему понимать более широко, именно как совокупность разного рода художественных и жизненных стремлений глубоко мыслящего и глубоко чувствующего художника и ученого, то черты такого рода эстетической системы, пусть в разбросанном виде, все же отчетливо воспринимаются всеми, кто давал себе труд вникнуть в глубоко оригинальное творчество Леонардо.

Б.Кроче в статье о Леонардо-философе делает замечание: "Было бы бесполезно

искать у него системы эстетики, цельной и истинной теории искусства: ее не было не только у него, как и у прочих писателей того времени, писавших о пластических искусствах, о поэз ии, о музыке и о риторике, но и у профессиональных философов, писавших о диалектике и о рационалистической философии. Все попытки последующих критиков восстановить тогдашнюю эстетику оказались искусственными и софистическими" (64, 240).

Это суждение совершенно неверно, если понимать его в абсолютном смысле слова. Но ведь тут и не говорится о том, что самые глубокие эстетические учения не могут формулироваться или получать для себя намек и без всякой логически развитой системы эстетики.

Далее Б.Кроче замечает: "Трактат Леонардо (о живописи) мало удовлетворяет тех, которые ищут в нем философию искусства; помимо... общих идей о живописи и об искусствах... в нем заключается (и это его главная часть) целый ряд наблюдений из области жизни и естественной истории, в особенности же из области эстетики и анатомии; кроме того, в нем имеется множество поучений и рецептов. Эти последние разделяют общую судьбу всех рецептов: при сколько-нибудь строгом рассмотрении они оказываются то тавтологическим и, то произвольными утверждениями... Может показаться, что мы пришли к полному осуждению трактата Леонардо; на самом же деле, мы, наоборот, подошли к той точке зрения, которая дает нам возможность оценить величие и значение этой книги. В своих правилах, в своих рецептах и в своих советах она как бы дает историю художественного воспитания Леонардо; в ней указывается, чем он восхищался и что ненавидел, даются его художественные видения, выясняется, как он воспитывал себя и какое направление сознательно пр идавал своей деятельности... Книга Леонардо - именно биография" (там же, 247 - 249)[25 - 25 Б.Кроче, который в философском отношении вовсе не является для нас авторитетом, в оценке трактата Леонардо, как нам кажется, достаточно учел и его огромные недостатки, и его великое историческое значение.].

Общий обзор творческого развития

Мы не можем не отметить научную и художественную значимость Леонардо, нельзя не оценить должным образом и его универсальность, но, с другой стороны, вся его деятельность развивалась под знаком абсолютизации опыта, приводившей к полному внутреннему обесс мысливанию все его научные и художественные достижения. Индивидуализм, принявший у Леонардо гипертрофированные формы, ставший абсолютным и последовательно проводимым эгоизмом, потерпел крах и явил свое саморазложение, но вместе с тем нашел свое воплощение в титанической и беспорядочной деятельности, плоды которой до сих пор продолжают вызывать удивление.

С конца шестидесятых годов Леонардо обучался во Флоренции в мастерской Верроккио, но недолго удовлетворялся приобретением тех профессиональных навыков, которые мог дать ему мастер. Художественное дарование Леонардо проявилось рано и ярко. Первым новаторс ким шагом художника стало постижение им настроения интимности переживаемого момента - результат долгого экспериментирования и размышлений над характером живописных приемов в трактовке фигуры. "Мадонна Бенуа" (ок. 1478) - достижение этого периода. Но уже в "Поклонении волхвов" (1481) начинают проявляться черты, которые так характерны для будущего Леонардо. Здесь впервые выявляется обнаженный рационализм и некоторая сухость в построении, хотя чисто технические совершенства здесь несомненны. Замечательный фон с изысканным и фантастическим архитектурным пейзажем и всадниками, изображенными в самых необыкновенных ракурсах, завершенный треугольник центральной группы, разнообразие психологических характеристик волхвов концентрируют, направляют и вместе с тем не утомляют зрителя. Но между тем абсолютное несоответствие тематики картины формальному воплощению сказывается уже и здесь. "Святой Иероним" (ок. 1481) - картина незаконченная - представляет собою сухую анатомическую штудию.

Полноты развития достигает мастерство Леонардо в картине "Мадонна в гроте" (1483 - 1490/94). Перед нами уже зрелый мастер. Здесь воплощено то единство Леонардо-художника и Леонардо-ученого, о котором нам еще придется говорить. "Тайная вечеря" (1495 - 149 7) - вершина мастерства художника. После нее - незаконченная и сразу же разрушившаяся "Битва при Ангиари" (1503 - 1506), знаменитая двусмысленной улыбкой-гримасой "Мона Лиза" (1503), затем "Св. Анна" (1508 - 1512) и явно несущие следы упадка "Леда" (ок. 1506) и "Иоанн Креститель" (1508 - 1512).

Таковы основные вехи. Осталась также масса рисунков, набросков, позволяющих судить о художественной специфике Леонардо. Собственно, рисунки - единственные произведения, где Леонардо достигает полного воплощения замысла. Ибо нужно отметить, что перед зрит елем Леонардо ставит ряд проблем, которые неразрешимы, если мы будем пытаться понять их суть, идя от плоскости картины. Как и в любом другом случае, внешняя организация материала не сообщает ему смысловой цельности, если эта цельность не задана изначальн о, если у художника нет идеального образца целого. Так и у Леонардо. По верному замечанию А.Эфроса, "Тайная вечеря" - "единственное произведение Леонардо, которое в самом большом смысле слова можно назвать гармоничным" (119, 43).

Так или иначе, другие произведения Леонардо несут на себе черты незавершенности, дисгармоничности, которая прежде всего состоит в несоответствии, уже у нас отмеченном, тематики картины и ее воплощения. И это касается не только художественного творчества Леонардо. Его научная деятельность не в меньшей степени поражает своим размахом, с одной стороны, а с другой - своей несистематичностью, разбросанностью, фрагментарностью дошедшего до нас наследия, которое и принципиально несводимо к целому.

Живопись и подражание природе в связи с учением о единичном и общем

Если мы перейдем от творчества Леонардо-художника к Леонардо-экспериментатору, Леонардо-ученому, если мы обратимся к его записям, наброскам, трактатам, нам везде откроется определенная и продуманная философия, твердо и сознательно проводимая линия поведе ния, социального и нравственного. Каковы ее черты?

В науке на первое место Леонардо ставит опытный метод. Это разработанная система взглядов на природу и человеческое назначение. Когда мы говорим об абсолютизации опыта у Леонардо, мы должны помнить, что у Леонардо дело идет о целой опытной науке и само п онятие абсолютизации требует определенного обоснования. Действительно, хотя Леонардо и говорит: "Опыт не ошибается" (С.А.26 - 71а, 1, 52)[26 - 26 Список сокращенных обозначений рукописей Леонардо см. в 71а, 2, 423.]; "Истинная наука та, которую опыт заставил пройти сквозь чувства" (Т.Р. - там же, 50), однако он не отрицает теории, не отрицает наличия и в природе начал, "бесчисленных оснований, которые никогда не были в опыте" (I - там же, 51). "И хотя природа начинается с причин, а кончает опытом, нам надобно идти путем обратным, то есть начинать с опыта и с ним изыскивать причин у" (Е. - там же, 52); "Нет действия в природе без причин, постигни причину и тебе не нужен опыт" (С.А. - там же); "Наука капитан, практика - солдаты" (J. - там же, 53) - эти положения могут привести к мысли, что не так уж и абсолютен опыт для Леонардо, что есть для него и наука, которая делает обобщения, производит отбор явлений, уясняет их для мысли. Сам Леонардо часто формулирует в абстрактно-всеобщей форме законы, которые должны быть обобщением ряда опытных случаев.

Но вот интересное замечание В.П.Зубова: "Драгоценным документом, входящим в лабораторию творческой мысли Леонардо, является фрагмент, находящийся в ранней рукописи А. 1492 г.... (л. 31, стр. 275)..." "...Нас интересует лишь схема его изложения: первичное наблюдение превращается в иллюстрацию общего тезиса, но остается перед глазами (подчеркиваю: перед глазами) Леонардо во всей своей первоначальной конкретности. Можно было бы сказать, что предшествующий общий тезис разъясняет наблюдение, заставляет смотр еть на предмет по-новому, глубже, выделять в нем универсальные черты. Таким образом, правильнее было бы сказать, что общий тезис - пояснение к наблюдению, а не это последнее - иллюстрация тезиса, поставленного вначале. Нетрудно убедиться, что многие запи си Леонардо являются именно такими "перелицованными" единичными наблюдениями, которым придана обобщенная формулировка!" (53, 105).

И вот другое замечание того же Зубова: "Анатомические рисунки Леонардо синтетичны, являются не зарисовками единичного "здесь" и "теперь", а обобщением результатов, полученных при многочисленных вскрытиях" (там же, 110). Нужно добавить, что это относится не только к анатомическим рисункам. Сплошь и рядом Леонардо стремится дать обобщение в рисунке, которым он иллюстрирует то или иное положение, тот или иной "закон", потому что в конечном счете он не доверяет никаким формулировкам, не видит обобщающей сил ы понятия, но считает, что только зрительный образ может обнаружить искомую закономерность. Это общая черта его мировоззрения, которая проявляется в разрешении Леонардо пресловутого "спора искусств".

"Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей точностью, чем живопись. Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения природы, чем та, которая представляет творение творца, то есть творение людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное, что проходит через человеческий язык" (Т.Р. - 71а, 2, 54 - 55).

Во-первых, мы видим, какой смысл здесь придается подражанию, а во-вторых, становится более ясным и отношение Леонардо к живописи. Живопись - наука, причем первая среди прочих (там же, 55 - 56). Живопись с философским и тонким размышлением рассматривает в се качества форм" (Ash. - там же, 57). Живопись не только истинная философия, но и выше философии: "Живопись распространяется на поверхности, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину" (Т.Р. - там же, 55 - 56). Это могло быть сказано в пылу полемического задора, но между тем высказано было здесь глубокое внутр еннее убеждение Леонардо. Высшим обобщением и осмыслением является живописное произведение, созерцаемое непосредственно всегда выше, чем любые рациональные построения. Произведение само по себе является высшей реальностью, за которой ничего уже не стоит, потому что, несмотря на необходимость подражания, нет надобности в дальнейшем соотнесении истинного живописного произведения с текучей действительностью, ибо в произведении достигается высшее оформление и самоудовлетворенное существование созерцаемого п редмета, а сам этот акт созерцания и есть высшее осмысление.

Это, однако, вовсе не снимает тезиса о подражании у Леонардо, ибо Леонардо призывает не поправлять природу, но следовать ей. Нужно изучить природные, естественные свойства тел, их освещение, пропорции и т.п. Из ряда единичных наблюдений складывается ряд правил, зная которые художник может подражать природе, не рабствуя ей, а выбирая, составляя, разделяя, создавая вещи прекрасные и безобразные. В этом - власть художника. "Ибо все, что существует во Вселенной как сущность, как явление или как воображаемое , он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы [природы]" (Т.Р. - там же, 61).

Ясно, что под душой здесь следует понимать все ту же способность к чувственному восприятию, но все-таки здесь отмечена одна существенная черта: художник волен сам породить прекрасное и безобразное, безобразное действительно наряду с прекрасным, и лишь в сравнении выступает наиболее ярко природа того и другого. Правда, о сути прекрасного и безобразного мы здесь ничего не узнаем. Но зато, и это для Леонардо важнее, яснее выступает тезис о взаимоотношении художника и природы; художник оказывается творцом, способным противопоставить свои произведения природе. Итак, с одной стороны, у Леонардо полная зависимость от природы, подражание природе; с другой - тесно связанное с первым положение о воле и власти художника над природой.

По поводу вышеизложенного необходимо сказать, что мысль Леонардо о примате природы и о примате человека развивается необычайно путано. Ему явно хотелось поставить на первый план человеческое творение и человеческую инициативу. А с другой стороны, с этим вступал в противоречие еще один предрассудок эпохи - изображать все так, как происходит в природе. От этой путаницы Леонардо так и не освободился.

Эта путаница у Леонардо в его учении об эмпиризме, как мы увидим ниже, отражает собою только общее борение у художника между действительностью и мечтами. "В понимании Леонардо, опыт есть динамический и конструктивный эквивалент беспокойства, свойственног о для возрожденческого человека. Подобно тому как Фичино, Валла, Пико видели и переживали контраст между внутренней духовностью и схоластической традицией, между свободой и догмой, так Леонардо переживает вечно неадекватное соотношение между мечтами и фа ктическими возможностями человека" (128, col. 1878).

Гармония и время

Одно из наиболее важных понятий эстетики Леонардо - понятие гармонии. Именно гармония дает живописи преимущество перед поэзией, которое заключается в том,

что живопись, подобно музыке, может единовременно охватить предмет в целом, тогда как поэзия должна переходить от одной его части к другой и совершенно лишена возможности дать наслаждение единовременного гармонического сосуществования частей. Отметить это, пожалуй, важнее, чем просто обратить внимание на опытное изучение соотношения частей тела, котор ое, несомненно, тоже чрезвычайно важно для Леонардо. Но гармония у Леонардо не сводится к пропорции. Именно единовременность ряда последовательных моментов, как основная характеристика гармонии, является определяющим для леонардовской эстетики положением . Это прекрасно почувствовал В.П.Зубов: "Живопись схватывает различные моменты сразу, а не выхватывает один момент из потока бытия. В этом и заключается для Леонардо превосходство живописи. Живопись сразу схватывает сложнейшие сплетения связей между явле ниями" (53, 321).

Именно исходя из этого, мы только и можем понять то возвеличение живописи, которое так характерно для Леонардо. Поистине он захотел от живописи удивительной вещи и думал, что достиг желаемого: он захотел сделать живопись трехмерной, и третьим измерением является здесь время. Плоскость картины протяженна не только иллюзорно-пространственно, но и действительно протяженна во времени, но мы видим и воспринимаем время не так, как обычно, т.е. в виде последовательности движений и изменений, а так, словно прош лое и будущее гармонически зазвучали в некотором пространственном настоящем и вместе с ним. Живопись становится единственным средством преодолеть безумную, разрушительную силу времени, которую так остро переживал Леонардо.

Механицизм и катастрофизм

Вечная природа, по Леонардо, бесцельно творит один и тот же образ, а время так же бесцельно разрушает творимое. Определенный катастрофизм мышления, несомненно, отразился в представлениях Леонардо о разрушительной и безумной природе времени. Ей живописец противопоставляет "долговечность" картины, и это, конечно, не "долговечность" материала, а длительно сохраняемое "созвучие разных пластов времени", достигаемое осмысленным постижением природы движений предмета и сочетаний его частей. Картина именно потом у и стоит для Леонардо выше философии, что только в ней этот "человек глаза" видел возможность подчинить хотя бы на время воле и мысли художника безумную действительность.

Ощущая движение времени, наблюдая неудержимые изменения вещей, Леонардо между тем совершенно не чувствовал диалектической природы движения. Зубов замечает, что Леонардо был чужд мысли об эволюции и о генетической связи явлений. "Вся "история" нашей плане ты сводится к постоянной смене всех тех же процессов, к постепенному перемещению суши и моря, которое подобно колебанию маятника..." "Время не создает нового, оно только разрушает и уносит в своем течении все вещи" (53, 277).

Весь во власти представления о только механической природе движения, Леонардо не мог представить себе мировые процессы иначе; сводя природу изменения к механическому перемещению, подобному движению маятника, он неизбежно приходил к выводу, что таким обра зом устроенный мир должен прекратить свое существование и обрести окончательный покой.

Механицизм Леонардо не укрылся и от такого крупного знатока и исследователя, даже от такого почитателя и превозносителя Леонардо, как В.Н.Лазарев. Этот исследователь пишет: "...в понимании психологических проблем Леонардо целиком стоит на механистических позициях. Он твердо убежден, что для различных переживаний всегда существуют строго соответствующие им формы выражения и что человеческое тело является не чем иным, как тончайшим "инструментом", обладающим "множеством различных механизмов"... Здесь эсте тика Леонардо поворачивается к нам своей наиболее уязвимой гранью. И столь же механистичен Леонардо в понимании взаимоотношений между физически прекрасным и духовно совершенным" (67, 94 95).

Таким образом, Леонардо не достиг ясности не только в своих суждениях о примате человека или природы, но и в размышлениях о самой природе он тоже не мог свести концы с концами, проводя свои наблюдения над вечным движением и вечным стремлением времени ко всеобщей катастрофе и к мировой неподвижности конечного хаоса. Леонардо мог бы найти выход из этих противоречий на путях учения о диалектике возникновения и уничтожения, диалектики хаоса и космоса, как и в диалектике органического и механического развити я. Однако Леонардо был чужд всякой диалектики, и его бездушный механицизм волей-неволей приводил его к

теории мирового катастрофизма, безысходного и окончательного.

В заключение этих суждений о Леонардо необходимо сказать, что механицизм тоже ведь явился одним из результатов имманентно-субъективистского мышления возрожденческого человека. Ведь покамест признается что-то большое и живое, нечто имеющее свою собственну ю историю и судьбу, свою личность, до тех пор отсутствует почва для имманентного субъективизма. Последний наступает только тогда, когда все живое и самостоятельное, все имеющее свою собственную историю и судьбу отвергнуто, уничтожено и обессмыслено в гла зах субъекта, который только одного себя считает чем-то живым, чем-то самостоятельным и чем-то имеющим право на собственную судьбу. При таком самовозвеличении человеческого субъекта на долю объективной действительности только и остается одна механическая связь явлений. Леонардо определенно запутался в этом самопревознесении человеческого субъекта и в этом нежелании видеть в природе нечто живое и даже абсолютизировать чувственное ощущение такой природы. Подобная же путаница понятий выступает у Леонардо и в его рассуждениях о количественном примате в оценке явлений действительности.

В частности, Леонардо является одним из весьма упорных защитников количественного канона в живописи. Однако никакие пропорции не могли сделать картины Леонардо достаточно ясными и определенными, лишенными всяких туманных и загадочных очертаний. Теория пр опорций не спасает Леонардо от его нигилистических тенденций и поэтому едва ли может считаться для него таким уже всеопределяющим и безупречным принципом. Его построения, с одной стороны, сухи и рациональны, с другой же стороны, им свойственна та внутрен няя подозрительная неопределенность, двусмысленность и даже откровенная туманность, которая делается вполне понятной, если привлечь его многочисленные и весьма противоречивые общие суждения философского, естественнонаучного и художественного характера.

Итак, вот к каким чудовищным результатам пришла у Леонардо теория опыта с ее тенденцией обязательно абсолютизировать этот последний. Перенося весь центр тяжести на человеческого субъекта, Леонардо обездушил объективный мир вплоть до крайнего механицизма, а слишком веря в эмпирическую текучесть и бессознательно признавая бессилие перед ней человеческой личности, Леонардо вместе с превознесением человека тут же учил о всеобщем и мертвом хаосе, который якобы должен охватить собою весь мир. Непонятно, чего тут больше - субъективизма или нигилизма, превознесения личности или отчаяния в ее жизненных и научных возможностях, влюбленности в зрительный мир с его оригинальными формами и красками или чисто количественного равнодушия ко всякой качественной оригинал ьности.

Вопрос об источниках эстетического мировоззрения Леонардо

Интересные выводы можно сделать, рассмотрев, например, те источники, которые изучал Леонардо, и проследив, каким образом он к ним относился, на что обращал внимание. Об этом - работа П.Дюэма.

Так, почти половину своей книги об источниках, изучавшихся Леонардо да Винчи, П.Дюэм посвящает Николаю Кузанскому. Мы видим здесь, что Леонардо да Винчи были известны почти все работы Николая Кузанского, а сохранившиеся рукописи, в которых имеются заметк и Леонардо по разным философским проблемам, содержат мысли, "самым несомненным и точным образом относящиеся к метафизическим теориям Николая Кузанского". Многие мысли, которые "у Леонардо выглядят темными, странными и непонятными, благодаря сближению с с очинениями "немецкого кардинала" проясняются, приобретая свой истинный смысл" (137, 146).

К учениям Николая Кузанского, привлекшим внимание Леонардо да Винчи, Дюэм относит в первую очередь следующие. "Бог, - говорит Дюэм, излагая Николая Кузанского, - есть синтез творения, а творение есть развертывание бога", бог поэтому существует в стяженно м виде во всякой вещи, тогда как все вещи в отвлеченном состоянии находятся в боге. Поскольку, таким образом, бог отвлеченно есть самая сущность каждой вещи, то мы без труда познаем "основание этой истины, высказанной Анаксагором: все во всем" (там же, 1 47). Несомненно, к этой последней цитате из "Ученого неведения" (II 5) Кузанского относится, например, следующая заметка Леонардо: "Анаксагор. Всякая вещь происходит из всякой вещи, и всякая вещь делается всякой вещью, и всякая вещь возвращается во всяку ю вещь, потому что все, существующее среди элементов, сделано из этих самых элементов"

(там же, 149). Прямые или косвенные совпадения заметок Леонардо с текстами Кузанца, говорит Дюэм, обнаруживаются в учениях о творении и творящей любви, о способностях и бессмертии души и особенно в геометрии, в теориях космической динамики, механики, астрономии и методики измерений.

"Среди столь многочисленных влияний, которые испытал Леонардо, заключает Дюэм, - преобладали два, и это - влияние Альберта Великого и Николая Кузанского. Их действие не раздельно и не противоположно; они сливались в единой тенденции... и их соединение породило многие из наиболее оригинальных мыслей Леонардо... Отвергая геоцентрическую систему, Леонардо пользовался как материалом для своих размышлений комментарием Альберта Великого на трактат Аристотеля "О небе" и "Ученым неведением" Кузанца" (там же, 268 - 269). "Нам приходит на ум одно замечание, - пишет Дюэм, - которое напрашивается, кажется, само собою. Мы только что видели, как Леонардо воспринимает развитые Кузанцем геометрические идеи. В сочинениях Кузанца, в книгах платонических философов, кот орым подражал "немецкий кардинал", эти идеи имеют прежде всего теологическую цель; они направлены на то, чтобы пробудить в нашем сознании по меньшей мере догадку о божественной сущности, о ее таинственных исхождениях, о ее отношениях к сотворенной природ е. Заимствуя эти идеи, Леонардо преобразует их; он сохраняет то, что они имеют от геометрии, и отстраняет все, чем они связаны с теологией; он старательно удаляет из них имя бога. Какое объяснение надо дать такому подходу? Следует ли видеть здесь манеру скептика, который совсем не стремится возвысить свой ум до ступени, превосходящей человеческую науку? Следует ли видеть здесь щепетильность верующего, боящегося предоставить свободной игре своего воображения догматы, которые он признает неприкосновенными и священными? Ввиду молчания Леонардо, можно в равной мере предлагать оба эти толкования; нелегко найти достаточные мотивы для выбора одного из них" (там же, 153 - 154).

В.П.Зубов пишет: "Дюэм в своих "Исследованиях о Леонардо да Винчи", опубликованных с выразительным подзаголовком "Те, кого он читал, и те, кто его читали", вольно или невольно создал представление о Леонардо как о своего рода "книжном черве", представлен ие о том, будто Леонардо отправлялся от чтения книг, а не от живой действительности. За последние годы стало заметно противоположное стремление: показать, что Леонардо действительно читал мало, действительно был uomo senza lettere (человек без книжного о бразования. - А.Л)" (53, 56 - 57). Таким образом, начитанность Леонардо в философской литературе, как это показывают современные исследователи, является весьма сомнительной. Вероятно, это был, попросту говоря, малообразованный человек. То, что в его бума гах можно найти разного рода намеки на позднейшие учения и открытия, больше свидетельствует о его дилетантизме, правда в соединении с огромной интуицией, чем о его продуманных и законченных научных теориях[27 - 27 В.П.Зубов опирается в своей книге на важные высказывания ряда современных авторов (см. 136. 163. 192).].

Леонардо был одарен огромной научной интуицией, виртуозной изобретательностью бесконечных мелочей техники, постоянно и неустанно занимался поисками разного рода научных открытий, из которых, правда, он ни одного не додумал до конца. Леонардо был величайш им энтузиастом и эквилибристом всякого жизненного практицизма, заставлявшего его постоянно бросаться из стороны в сторону, без всякой возможности останавливаться на чем-то определенном, с тем чтобы его зафиксировать и систематически воплотить в жизнь. По этому и Николай Кузанский, которого он не то читал, не то не читал, очевидно, не мог оказать на него какого-нибудь серьезного влияния Николай Кузанский - одна из мировых вершин философии. Леонардо же, пожалуй, одна из ее малозначащих низин. Леонардо вели к своими поисками, своей личной неудовлетворенностью, своей пламенной экспансивностью охватить все в искусстве, науке и технике. Но он не был велик своей философией.

Леонардо о самом себе

Теперь нам нужно обратить внимание еще на одну сторону облика Леонардо, которая не всегда должным образом освещается исследователями. Эти последние часто пытаются затушевать те реальные трудности, с которыми мы неизбежно сталкиваемся, когда речь идет о п редставителях такой сложной и весьма противоречивой эпохи, какой была эпоха Возрождения. Речь идет о ряде проблем, которые возникают у нас, как только мы пытаемся характеризовать взгляды Леонардо на себя самого и свою жизненную, нравственную позицию. Зде сь можно проследить ту же особенность, которая является ярким штрихом, характеризующим общеэстетические взгляды

Леонардо. Расплывчатость, неопределенность и вместе с тем необычайная яркость впечатления от Леонардо создаются уже у его современников. Леона рдо представляется фигурой легендарной, вызывающей одновременно и интерес и недоверие.

А.Шастель замечает, что Леонардо сам был в значительной мере автором легенды о себе: "Все свидетельствует нам, что он любил нравиться, что он хотел соблазнять, что он искал вокруг себя ту обстановку сладостного опьянения от доверия и согласия, которая сл ужит художнику утонченной наградой за его труды... "Легенда" Леонардо есть зеркало судьбы, очертания которой он создал сам, неумеренно превознося универсальную способность живописца, и в которой можно вопреки ему и, так сказать, в обратном порядке прочес ть страх и даже фатальность неудачи ввиду колебаний и нетерпения, которые мешают чего-либо достичь" (163а, 8). "Всю свою жизнь Леонардо... непрестанно обещает и не сдерживает обещаний. Он бросает начатые заказы, он с величайшей охотой отказывается от исп олнения проектов, которыми он развлекал своих патронов: его друзья не знают, как оправдать развязность, о которой они сожалеют" (там же, 10).

"Этот столь живой и столь обаятельный ум любит изумлять, - продолжает Шастель. - Он одевается не как все: он носит бороду и длинные волосы, которые делают его похожим на античного мудреца, флорентийский путешественник, обнаруживший в Индии племя вегетари анцев... сразу подумал о Леонардо. Это человек, живущий на свой манер, ни перед кем не отчитываясь; этим он часто шокирует; Генеральный викарий кармелитов, проповедовавший во Флоренции во время поста 1501 г., сообщает Изабелле д'Эсте о действиях и поступ ках художника, от которого принцесса Мантуанская хотела бы получить картину. Викарий весьма обеспокоен: "Насколько я могу судить, жизнь Леонардо непредсказуема и прихотлива; кажется, он живет, как придется". Не здесь ли его тайна? Человек, свободный так, как еще никто не был свободен, человек, которому все безразлично, потому что все может интересовать его в равной мере? Мудрец, который буквально "не презирает почти ничего", который способен одинаково исследовать мир ужаса и смерти, мир благодати и нежн ости, мир пользы и бескорыстия и который смог сделать себя поразительно неуязвимым для всего, что низко и вульгарно или просто "слишком человечно". Духовная позиция Леонардо, определенная свежесть чувства, оставляющая неискаженной способность удивляться, есть как раз то, что поражало Ницше. Возможно, в свою жизнь Леонардо вложил столько же таланта, сколько в свои произведения. Он сознательно поставил себя несколько в стороне от человечества, которое в грубом своем состоянии внушало ему ужас, как он дово льно часто писал" (там же, 11).

При безразличии к человеческому роду Леонардо в то же время обнаруживает постоянную жажду удивлять собой и своими творениями. Дело доходит до полной беспринципности в выборе покровителей. Но когда Леонардо говорит, что он служит тому, кто больше платит, то важно не только само это положение, а также и то, что ему почти все равно, чем заниматься и за что получать деньги. Отсюда известное мнение об универсализме Леонардо, по поводу которого В.Н.Лазарев делает такое замечание в статье "Жизнь и творчество Л еонардо да Винчи": "...при ближайшем рассмотрении выясняется, что его гениальный ум охватывал далеко не все стороны бытия. Уже из биографии мастера легко можно было усмотреть его равнодушие к социальным проблемам... С необычайной легкостью перекидывался он из одного лагеря в другой, бесстрастно созерцая окружавшие его злодеяния. Историческая судьба Италии в такой же мере не интересовала его, как и любой факт социальной жизни. И столь же законченным эгоцентристом выступает Леонардо в своей философии... П роявляя огромный интерес к изучению природы, он никогда не задает себе вопроса, какова же цель этого изучения. Стремясь сделать науку утилитарной, он в то же время обходит полным молчанием такие моменты, как роль и значение науки для человека. Все его ра ссуждения на моральные темы необычайно бледны, худосочны и ходульны... Подобная асоциальность леонардовского образа мышления лишает его гений теплоты... Для него существует лишь одна цель - познание, но, какова цель этой цели, он не знает" (71, 33)[28 - 28 Ср. замечание Б.Кроче в статье "Леонардо как философ": "Комплиментом кажется мне и признание Леонардо универсальной, всесторонне законченной личностью; всесторонность его несколько умаляется хотя бы тем, что мы склонны устранять его из области чистой философии, а также и тем, что, как полагают, он вообще был равнодушен к судьбам своей родины и государств вообще. Аполитичность едва ли совместима с универсальностью" (64, 236).].

В своей работе 1952 г. В.Н.Лазарев внешне как будто бы отрицает асоциальную настроенность Леонардо. Однако на самом деле В.Н.Лазарев продолжает давать ту же самую характеристику асоциальности Леонардо, но только углубляет ее в направлении горестных и печ альных чувств Леонардо, тоже нисколько не свидетельствующих о каких-нибудь его социальных взглядах в положительном смысле. В.Н.Лазарев пишет: "Постоянно соприкасаясь с тиранами, королями и панами, наблюдая их циническое отношение к людям, их безудержную погоню за наслаждениями, их полное равнодушие к социальным проблемам, Леонардо проникался горечью и скепсисом, и эти свои настроения он и выражал в засекреченных записях" (67, 71).

Возвратимся к анализу личности Леонардо у Шастеля. У него мы читаем такое рассуждение: "Записи его дневников, столь обильные и столь разнообразные, представляют все свидетельства, какие только можно желать, об этом чувстве юмора, об этой итальянской живо сти, об этой обнаженной впечатлительности, об этом присутствии духа у Леонардо, которые не терпят ни скуки, ни глупости, ни лжи... Преувеличивали значимость его изобретений, надежность его расчетов, но невозможно преувеличить активность его духа, который , кажется, способен найти точный ответ на все реальные или воображаемые потребности... Когда начали разбирать его рукописи и бесчисленные рисунки, едва шестьдесят лет назад, в них обнаружили все механические открытия XIX в." (163а, 12).

"Его (Леонардо) физическая красота превосходила всякую похвалу, - пишет Джорджо Вазари, - во всех его жестах была более чем бесконечная грация, он обладал талантом столь полным и сильным, что все трудности, встававшие перед его умом, разрешались с легкос тью. Его громадная сила сочеталась с ловкостью, его сердце и чувства отличались всегда царственным благородством. Его известность возросла настолько, что не только при жизни он был окружен почетом, но слава его стала еще более велика после его смерти. По истине удивительным и небесным был Леонардо, сын Пьеро да Винчи; он пошел бы очень далеко в знании и в углублении культуры, если бы он не был столь прихотлив и неустойчив. Ибо он начал изучение многих предметов, но, едва начав их, он их бросал" (там же, 21).

Шастель, продолжая изложение Вазари, пишет: "Его беседа была столь приятной, что он привлекал все сердца; почти не имея состояния и работая нерегулярно, он всегда имел слуг, лошадей, которых очень любил, и всякого рода животных, которыми он занимался с г ромадным интересом и терпением... Но несомненно, его понимание искусства заставило его начать многие вещи и ни одной из них не кончить, как если бы его рука была неспособна достигнуть совершенства, о котором он мечтал... Его прихотливые исследования прив ели его к естественной философии, к изучению свойств растений, к тщательному наблюдению за движением небесных тел, лунной орбиты, обращением солнца. И он образовал в своем уме столь еретическое учение, что не зависел уже ни от какой религии, желая быть б олее философом, чем христианином" (там же, 23 24).

Последняя фраза в более поздних изданиях биографии Вазари опускалась. Опускалась обычно и фраза о его обращении перед смертью: "Он пожелал тщательно узнать о католических обычаях и о благой и святой христианской религии, после чего со многими слезами он исповедался и покаялся". Перед самой смертью Леонардо "говорил еще о том, сколь он оскорблял бога и людей, не работая в своем искусстве так, как следовало" (там же, 36).

Среди записей в дневниках Леонардо интересны следующие:

"Кажется, мне судьба с точностью писать коршуна, поскольку одно из моих первых воспоминаний детства - как мне снилось, в колыбели, что коршун открыл мне рот своим хвостом и несколько раз ударил меня им по внутренней стороне губ" (цит. по: 67, 47). "Наибо лее достойная похвалы фигура есть та, которая всего лучше выражает своим положением одушевляющее ее чувство". "Худшее несчастье - когда идея, которую имеют о работе, превосходит эту работу". "Кто рисует фигуру, если он не может отождествить себя с ней, н е может ее сделать" (там же, 104). "О искатель, не обольщайся знанием вещей, обычно производимых природой; радуйся познанию принципа этих вещей, обозначившегося в твоем духе". "Мы находим пропорцию не только в мерах и числах, но также в звуках, весах, вр еменах, местах и во всякой форме энергии" (там же, 133). "Здесь [в свете] все фигуры, все цвета, все виды частей Вселенной сосредоточиваются в одной точке, и эта точка так чудесна!" (там же, 135).

"На самонадеянных, которым недостаточно ни дара жизни, ни красоты мира, наложено наказание самим растрачивать собственную жизнь впустую и не обладать ничем из достоинств и красоты мира". "Я повинуюсь тебе, Господи, во-первых, ради любви, которую я должен по законным причинам к тебе иметь, и, во-вторых, потому, что ты можешь сократить или удлинить человеческую жизнь" (там же, 151).

Всему приведенному у нас материалу, свидетельствующему о личности Леонардо, можно приписать что угодно, но только не его односторонность. Взгляд на личность и творчество Леонардо, сам собою вытекающий из этого материала, может свидетельствовать о чем уго дно, но только не об ограниченности нашего историко-эстетического подхода. Наоборот, личность и творчество Леонардо выступают здесь в своей неимоверной пестроте, доходящей до богемности, и в такой южной чувствительности и темпераментности, которая гранич ит с беспринципностью. Весь этот беспринципный артистизм заставлял Леонардо кидаться в самые разнообразные стороны. То он угодник сильных и властных людей, то он презирает их до глубины души, то он вечно носится со своим Я, приближаясь к какому-то самооб ожествлению, а то он чувствует всю пустоту своих жизненных стремлений и доходит до полного отчаяния. Но во всем этом как раз и сказывается его глубочайшая связь с Высоким Ренессансом. Само обожествление отдельной человеческой личности здесь на первом пла не. Это и есть подлинный Ренессанс. Но так как отдельная и изолированная человеческая личность в своем безмерном субъективизме является слишком ненадежной базой для эстетики и для всего мировоззрения, то тут же мы находим и безверие в человеческую личнос ть. И это обратная сторона Высокого Ренессанса, ощущаемая почти всеми его главнейшими представителями.

Пожалуй, ярче всего артистический индивидуализм и субъективизм, доходящий до отчаяния и нигилизма, сказался в религиозных воззрениях Леонардо. Его математизм, его позитивизм, его постоянное экспериментаторство и изобретательство, его вера в человеческий разум доходили иной раз до полного атеизма, так что когда он говорил о божестве или о божественности, то всякий, кто вчитывается в материалы Леонардо, обычно склонен понимать подобного рода выражения метафорически, условно-поэтически и беспредметно-гипер болически. Ведь даже элементы всеобщего механицизма отнюдь ему не чужды. И тем не менее некоторые его религиозные суждения полны непосредственности и теплоты, так что нет никаких оснований оспаривать дошедшие до нас сведения о его предсмертном покаянии и о его отчаянном самобичевании за свои оскорбления бога и человека в творчестве. Ведь изолированная человеческая личность, мечтающая себя абсолютизировать, уже перестает быть личностью или во всяком случае теряет свою интимность и теплоту. Но также и лич ная религиозная вера, которая стремится к своей абсолютизации, тоже теряет свою интимность и теплоту и становится схемой. Поэтому не удивительно, что личная темпераментность Леонардо, абсолютизированная и обожествленная, тоже теряла у него свою интимност ь и теплоту и превращалась в схему и условно-поэтический гиперболизм.

По поводу этой религиозной или, лучше сказать, псевдорелигиозной эстетики Леонардо можно привести еще одно потрясающее свидетельство из материалов Леонардо, на которое обратил внимание Э.Пановский. Оказывается, этот гений Высокого Ренессанса, который буд то бы покаялся перед смертью в своем всегдашнем оскорблении и бога и человека, сводил все свои надежды на потусторонний мир только к жажде всякого человека к исчезновению из своего тела всякой души и к растворению и распадению человека на составляющие ег о и по отношению друг к другу дискретные элементы. Эту потрясающую самоисповедь Леонардо Э.Пановский рисует так.

"Примечательно, - пишет он, - что Леонардо да Винчи, противник Микеланджело как в жизни, так и в искусстве, исповедовал философию, диаметрально противоположную неоплатонизму. У Леонардо, фигуры которого столь же свободны от сдержанности, сколь "скованны" фигуры Микеланджело, и чей принцип sfumato ("оттененности") примиряет пластический объем с пространством, душа не связана с телом, но тело - или, выражаясь точнее, "квинтэссенция" его материальных элементов - находится в рабстве у души. Для Леонардо сме рть не означает освобождения и возвращения на свою родину души, которая, как верили неоплатоники, может вернуться туда, откуда она пришла, когда выйдет из темницы тела; напротив, она означает избавление и возвращение на родину элементов, которые освобожд аются, когда душа перестает связывать их воедино" (184, 182).

"Так рассмотри, - пишет Леонардо, - надежду и желание вернуться в первое

состояние, подобное стремлению мотылька к свету. Человек с непрестанным желанием и всегда с радостью ожидает новой весны, всегда нового лета, всегда новых месяцев и новых годов... И он не замечает, что желает своего разрушения; но это желание есть квинтэссенция, дух элементов, которые, обнаруживая себя запертыми душою, всегда стремятся вернуться из человеческого тела к своему повелителю" (цит. по: 188, 1162).

Не будем удивляться этой интимной самоисповеди Леонардо. Так оно и должно быть. Кто абсолютизирует изолированную человеческую личность, тот всегда стоит на очень зыбком основании, превращая эту абсолютизированную личность в такую схему, которая становитс я уже безличной, так что оказывается делом весьма легким и доступным изображать такую личность как стремящуюся к своему собственному распадению и к превращению себя в хаос дискретных друг по отношению к другу и уже безличных элементов.

Попытка приблизительной реконструкции эстетики Леонардо в ее системе

Однако, прежде чем дать окончательную характеристику эстетических воззрений Леонардо, попробуем вникнуть в один анализ эстетики Леонардо, который является систематическим и который, повторяя кое-что из сказанного у нас выше, все же свидетельствует о мног их существенных моментах в эстетике Леонардо и может быть не без пользы учтен у нас. Мы хотели изложить эстетику Леонардо максимально приближенно, исходя из дошедших до нас фактических материалов. Материалы эти, можно сказать, обладают исключительно хаот ическим характером. Поэтому изложение наше не могло не фиксировать коренной путаницы, которая свойственна тому, что можно фактически почерпнуть из эстетики Леонардо. Однако это нисколько не мешает нам отмечать и те черты эстетической системы, которых Лео нардо не преследовал и которые были чужды самой природе его разбросанного эстетического мышления. Эти черты некоторого рода системы кое-как все-таки можно установить, конечно, уже нам самим и на свой собственный страх и риск. Для этого мы воспользуемся с тарым исследованием И.Вольфа.

И.Вольфу принадлежит первое исследование о Леонардо да Винчи как эстетике. Леонардо, несомненно, имел свою теорию искусства. Он был центральной фигурой в основанной Лодовико Сфорцой Миланской академии, сам обучая там своих учеников перспективе, рисунку и живописи. Его рукописи, хотя и в разбросанном виде, представляют множество суждений об искусстве, очень ценных и заслуживающих внимания, даже если, как считают некоторые, трактат "О живописи" (который в основном разбирает Вольф) совершенно не принадлежи т самому Леонардо да Винчи.

Многообразие Леонардо, полнота его сил и способностей, которой восхищались уже современники, выдают в нем Фаустову природу, как пишет Вольф, всегда ненасытно стремящуюся к познанию, постоянно неудовлетворенную, ищущую, борющуюся. В нем живет пылкое стрем ление преодолеть простую видимость и достичь сферы общезначимых истин (см. 204, 17). Он стоит на грани старого и нового. Можно проследить его явственную близость как Платону, Аристотелю и схоластике, так и Бэкону, Декарту и Спинозе. Рядом с наивным и уст арелым в его идеях есть много такого, что получило свое развитие значительно позже.

Достаточно лишь собрать разрозненные заметки Леонардо общего характера, чтобы получить представление о теории искусства у флорентийского мастера. Сила эстетической теории Леонардо, думает Вольф, не в метафизической сложности, а как раз наоборот, в прямой противоположности философскому абстрагированию. Он видит мир не в рамках трансцендентного принципа, его мировоззрение - это наивный, но здоровый в своей основе материализм. Правда, для него существует только действительность. Надо лишь "схватить" ее, и она будет всецело интересной. И эта действительность прекрасна (см. там же, 21).

Полнота мира явлений доставляет ему радость, эта радость настраивает его душу на восхищение демиургом, мощь которого видна ему сквозь каждое явление. Это полный переворот по сравнению со средневековьем. Вместо того чтобы видеть в индивидуальной жизни тол ько мрачное, здесь - радость бытия. Одновременно возвышается и освящается все существо художника. Он проникает в величие, всемогущество и великолепие бога, сотворившего все эти удивительные вещи. Мировоззрение Леонардо - это, по определению Вольфа, "сенс уалистический реализм с эстетически-религиозной тенденцией, настроенный на сильнейший эвдемонизм," (там же, 22). Познание есть всматривание в природу, в котором наука и искусство совпадают.

По поводу этих замечаний Вольфа необходимо сказать, что в них дается несколько преувеличенная характеристика религиозных взглядов Леонардо. Как мы установили, религиозное выражение у Леонардо большей частью носит скорее условно-поэтический смысл, чем рел игиозный смысл, как таковой. Кроме того, и сам Вольф тут же рассуждает о живописи как о подлинной науке и о науке как о самой доподлинной живописи. Наука имеет для Леонардо не богословский, а только живописный смысл.

Здесь, по Вольфу, заложены философские корни того эстетического парадокса, на котором построена вся теория Леонардо: Искусство есть наука. Точная наука, наука по преимуществу, родившаяся из созерцания реальности, есть математика, поэтому эстетика Леонард о стремится "в геометрическом порядке" (Спиноза!) проанализировать искусство как науку.

Но твердое знание достигается не ради себя самого. Практик, Леонардо и не хочет никакой чистой теории. Он презирает бесплодное теоретизирование. Всякое знание ценно для него, лишь поскольку оно полезно. Конечный результат, плод всех усилий для него - обр аз, картина, а не чистое познание. Наука о живописи служит ему лишь для более совершенного достижения цели, а эта цель - совершенное произведение искусства. Но с другой стороны, Леонардо говорит, что "практика должна быть всегда построена на хорошей теор ии" (там же, 23). Он высмеивает тех, кто влюбляется в практику без науки, и сравнивает их с мореходами, "которые отправляются на корабле без руля и компаса". Недаром свой трактат он начинает с определения понятия "наука", находя, что живопись, как геомет рия, есть основанное на опыте знание.

Леонардо даже полемически заостряет в трактате свой тезис о том, что живопись есть наука. Полемичен и тезис о превосходстве живописи над всеми другими искусствами. Одновременно Леонардо стремится возвысить художника, его статус. Художник должен обладать характером, быть неустанным, иметь железное усердие и выдержку, поставить на службу своему искусству всю жизнь. "Лишь стремление к добродетели есть пища для души и для тела"; добродетель же есть знание, художественное знание. Важным средством является дл я Леонардо честолюбие художника. Он много говорит о славе после смерти, ставя ее выше богатства.

Мировоззрение Леонардо - и тут Вольф весьма настойчив - опять-таки проникнуто глубокой религиозностью. Путь, по которому идет художник, достигая славы и известности, есть тот же путь, по которому мы приходим к познанию бога, к истинной любви к нему и к п одлинному благочестию. Это религиозность сильного, сознающего свое достоинство, уверенного в победе человека, религиозность жизнерадостного, жизнеутверждающего оптимизма, который был свойствен всему Ренессансу (см. 204, 25 - 26).

Наукой Леонардо да Винчи называет "умственное рассуждение, начинающееся у первейших начал, за которыми в природе уже не может быть найдено ничего другого и что составляет в свою очередь одну часть самого по себе знания". Коротко говоря, наука есть познан ие принципов. Поскольку живопись строго научна, она среди всех искусств с наибольшим правом заслуживает названия науки. Как и в геометрии, началом здесь является точка, затем следует линия, за нею плоскость, на которой изображаются тела. Поскольку живопи сью изобретена перспектива, на которой основана астрономия, Леонардо называет живопись матерью астрономии.

Вместе с тем искусство не есть просто математика. Если наука есть знание, то искусство есть умение. Наука может быть вполне передана ученику, практическая живопись непередаваема. Кому не дан от природы талант живописца, тот не сможет ничему научиться. Да лее, по Леонардо, наука есть пассивное подражающее восприятие, искусство же активно, оно есть индивидуальное творчество. В-третьих, наука пренебрегает качеством, т.е., по словам самого Леонардо, "красотой произведения природы и благолепием мира", "качест вом форм" природы (см. там же, 31).

В своем анализе Вольф почти всегда прав. Он прав даже в своем выдвижении религиозности Леонардо на первый план в тех случаях, когда он рисует эту религиозность Леонардо не конфессионально, но как личностную трактовку всего существующего. В этом смысле Ле онардо - самый настоящий представитель Высокого Ренессанса. Прав Вольф также и тогда, когда он выдвигает на первый план отождествление науки и живописи. Нам только кажется, что этот общеизвестный тезис Леонардо Вольф не понимает достаточно глубоко и дост аточно типологично

для Высокого Ренессанса. Ведь это же одна из самых существенных сторон эстетики Ренессанса - отождествление искусства и науки. И почему для Высокого Ренессанса пока еще не существует никакой отвлеченной и самостоятельной науки? Только потому, что без личностно-материальной интерпретации для Ренессанса вообще не существует ничего. Поэтому самое точное и безупречное изображение жизни для эстетики Ренессанса - именно искусство, которое насквозь разумно, насквозь математично, но в то же в ремя имеет своим предметом то, что живет как личность и продуцирует себя тоже только как личность. Эта философско-эстетическая типология Ренессанса не очень понятна Вольфу, хотя формально он и учитывает ее в существенном виде.

При классификации искусств, продолжает Вольф, Леонардо исходит из интенсивности, с какой они воздействуют на чувства. Поразительно, что Леонардо почти не говорит об архитектуре. Благороднейшим чувством для него является зрение, оно же и самое дорогое для человека. Потому-то первым искусством является живопись. Следом за ним идет, значительно ему уступая, поэзия, так как она не обладает зрительной наглядностью. Поскольку музыка способна выражать свои созвучия симультанно (одновременно), она даже еще выше поэзии; но она ниже живописи, потому что симультанный аккорд еще не вся музыка, которая в конечном счете, как и поэзия, обладает последовательностью. Скульптура ниже живописи, как считает Леонардо, по условиям работы скульптора, подобным условиям работы ремесленника. Далее, живопись требует больше "разумного рассмотрения", чем скульптура. Таким образом, получается ряд:

Искусства зрения

Живопись. Симультанное изображение

Скульптура. Отдельные части целого

Искусства слуха

Музыка. Наполовину симультанное, наполовину последовательное изображение

Поэзия. Последовательное изображение

Понятно, почему Леонардо да Винчи уделяет большое внимание теории зрения (см. 204, 50). Условием видения является свет. Свет бывает двух родов: оригинальный свет (luce), сущностное свойство светящихся тел, и воспринятый свет (lume), который представляет случайное свойство темных в себе тел. Противоположность свету - темнота (tenebre). Она представляет полное отсутствие света и есть сущностное свойство темных тел. Между светом и мраком лежит тень (ombra), которую надо рассматривать как уменьшение освещаю щего света. Чем более ослабляется свет, тем полнее становится тень, которая в конце концов переходит в полный мрак. Для зрения необходимо наличие как света, так и тени; лишь благодаря их противоположности возможно видение тел.

Как оригинальный свет, так и тьму Леонардо называет "духовными" вещами, а также "универсальными" вещами (см. там же, 51), двумя противоположными, но соотносительными сущностями. Затем идут свет и темнота в телах. Сущностные свет и темнота, по Леонардо, н е имеют цвета; цветом обладают лишь находящиеся между первичным светом и абсолютной темнотой модификации. Простыми красками являются, согласно Леонардо, желтая и красная. Синяя составлена из света и темноты, зеленая - из желтой и голубой. Таким образом, Леонардо еще незнаком с явлением разложения спектра.

Восприятие изображения Леонардо объясняет тем, что от освещенных предметов, равно как и от звучащих тел, исходят "идеи", т.е. образы или виды (spetie), которые непосредственно воспринимаются "силой зрения" и "силой слуха". Отсюда восприятие передается "в печатлительной способности" (impressina), а от нее, далее, - "общему чувству".

Леонардо нигде не говорит о воспитательной функции искусства. Нравственные и культурные цели для него далеки от собственной сущности искусства. Оно есть изображение красоты природы. Это и составляет его благородную возвышенность. Оно радует человеческое чувство, дух и сердце, примиряет его с "человеческой тюрьмой" (см. там же, 62). В особенности живопись дает возможность "созерцать божественную красоту". Изображения совершенного искусства "доставляют мне такое

удовольствие своей божественной пропорцией, что, думаю, никакая другая вещь на земле, сделанная человеком, не может дать большего". Живопись не только "истинная дочь природы", но и "истинная дочь неба". Перед живописью поставлена задача возвышать человека над "мучением человеческих тюрем", чтобы "ум... преображался в подобие божественного ума", поднимаясь в "сферы, где обитают чистые формы".

Вольф так интерпретирует высказывания Леонардо, что у него учение Леонардо о восхождении к "чистым формам" имеет, как кажется, скорее религиозный смысл. По крайней мере это учение о "чистых формах" прилагается к контексту общего восхождения человека и ху дожника от темноты и ограниченности материального мира в область божественного и космического творчества. Нам представляется, что "божественность" Леонардо понимает здесь опять-таки скорее условно-поэтически. Но что никак нельзя считать условно-поэтическ им рассуждением - это само учение о "чистых формах". Ближайшим образом его необходимо считать элементом аристотелизма Леонардо, если не прямо платонизмом. И в этом мы не находим ничего удивительного для Леонардо. Ведь выше мы уже говорили о его артистиче ском размахе, включающем и самую яркую чувственность, и ее математические формы, и ее личностную углубленность, и, выражаясь фигурально (а эта фигуральность часто как раз и дает о себе знать у Леонардо), ее божественность. В формально-логическом смысле э то, конечно, есть обычное для Леонардо противоречие. Однако в непосредственно артистическом смысле это есть просто необычайная пестрота и мировоззренческое многообразие, пусть хотя бы и доходящее иной раз до богемности и прямой беспринципности. То же сам ое мы находим и в вопросе о том, как Леонардо понимает подражание природе.

Искусство, говорит Вольф, излагая Леонардо, есть в первую очередь подражание прекрасной природе, воплощенной в человеке или животных, растениях, пейзажах или других объектах (см. 204, 63). Однако помимо прекрасного художник может изображать также возвыше нное, смешное, трогательное, ужасное, недостойное и даже просто отвратительное. Леонардо советует своим ученикам неустанно заниматься срисовыванием предметов природы, чтобы их глаз привык к правильному видению характерных деталей. Но копирование только ч асть работы художника. Его творческая деятельность покоится на "воображении", на оригинальном видении. Создаваемая художником красота относительна, различна для разных тел и обстоятельств (см. там же, 68). Чтобы найти красоту в изображаемом, надо уже зар анее иметь представление о красоте. И такое представление, по Леонардо, есть у каждого человека. Поэтому художник должен прислушиваться к мнению каждого зрителя без исключения и, если упреки покажутся ему справедливыми, улучшать свое произведение.

Таким образом, искусство познается посредством разума; а поскольку разум может оценить как прекрасные самые различные вещи, то критерий красоты не количество, а качество, "которое есть красота произведений и природы и украшение мира". Красота является ка к "гармоническая пропорциональность", как совершенная форма. Поэтому Леонардо, по выражению Вольфа, - "формальный" эстетик (см. там же, 71).

После всего изложенного спросим себя: что же такое природа для Леонардо, и что же такое подражание природе, и что такое научность в живописи? Подобно многим другим исследователям эстетики Леонардо, Вольф вполне правильно толкует и формальную и фактическу ю сторону эстетики Леонардо. Но здесь опять-таки он не очень чувствителен к артистической противоречивости воззрений Леонардо. Да, искусство есть подражание природе. Но вовсе не только это. Искусство, по Леонардо, основано также и на разуме, и даже на че ловеческой фантазии. Искусство, согласно Леонардо, есть точная математическая наука, но опять-таки вовсе не только одно это. Оно есть также и своеобразная качественность, часто творимая даже вопреки прямым показаниям чувственного опыта. Во всех этих прот иворечиях у Леонардо мы вовсе не находим ничего удивительного. Все эти противоречия объясняются тем, что в основе их лежит характерная для Высокого Ренессанса личностно-материальная интерпретация действительности. Правда, это не Боттичелли и не Микеландж ело. В общевозрожденческой личностно-материальной интерпретации жизни и всего бытия у Леонардо весьма часто выступает на первый план именно материальный момент: если у других художников Высокого Ренессанса скорее все материальное является функцией личнос ти, то у Леонардо скорее личность является функцией материи, а мы бы сказали - даже и пространства. Тем не менее только эта общая возрожденческая интерпретация жизни и позволяла Леонардо выдвигать на первый план то подражание природе, а то чисто разумное творчество, то числовую структуру, а то качественное своеобразие. Все дело

заключается в том, что как природа и разум, так и число и качество одинаково интерпретировались у Леонардо личностно-материально, правда, как мы сейчас сказали, зачастую с примат ом природы, материи и даже чистого пространства.

Вольф сравнивает эстетику Леонардо да Винчи с теориями его современников. В частности, из сравнения с Дюрером Вольф делает вывод, что если "божественность" живописи привлекалась Леонардо только как средство возвеличения ее, то для Дюрера это самостоятель ный и важный аспект (см. 204, 102): искусство для него в подлинном философском смысле слова божественный дар, высшая красота, которая покоится в боге. Для рационалистического эмпирика Леонардо подобная религиозно-метафизическая окраска чужда. Но частные суждения Дюрера нередко буквально совпадают с идеями Леонардо, как, например, представление о вариабельности и относительности человеческой красоты.

Вообще Леонардо решительно освободил искусство от метафизически-спекулятивной доктрины (см. там же, 110). Этот самостоятельный разрыв со старым методом и старыми понятиями - оригинальное и значительное в эстетике Леонардо. Вместе с тем у него можно найти воззрения, восходящие к античной эстетике.

Его математизм, учение о гармонии заставляют нас вспомнить, по Вольфу, о пифагорейцах. И это совершенно правильно, поскольку, согласно пифагорейцам, сущность мира есть гармония и число. Подобно пифагорейцам, Леонардо часто восхваляет гармоническую красот у мира, говорит о составленности души "из гармонии", вслед за пифагорейцами называет человеческое тело "тюрьмой" и "гробницей". И когда Леонардо говорит о десяти моментах, из которых составляется красота мира (см. "Трактат о живописи", I 20), то и здесь, возможно, присутствует тоже пифагорейское воззрение о "декаде" как числе совершенства в космосе.

Далее, о математической основе искусств Леонардо говорит почти так же, как и Платон в "Филебе". Природа красоты для Платона есть формальное совершенство, как и для Леонардо. Большое различие, однако, в том, что для итальянского художника носителем этой к расоты являются не идеи, а сами вещи природы. Леонардо идет дальше в понимании мимесиса, который у Платона лишь подражание, тогда как для Леонардо свободное изобретение, художественная фантазия гораздо больше привносят в картину, чем одно простое подража ние природе. Следовало бы ожидать, что Леонардо мог испытать большое влияние Платона ввиду деятельности во Флоренции его времени известной Платоновской академии. Но он был слишком ориентирован на реальность, чтобы удовлетвориться метафизическими тонкостя ми платонизма и его неясным отношением идей к вещам. Он - художественный, а не философский гуманист. Не известно и мало вероятно, чтобы он сам читал платоновские диалоги (см. там же, 116 - 117).

Гораздо ближе стоит Леонардо к Аристотелю. Общее между ними - любовь к конкретному, открытый взгляд на мир. Подражание у Аристотеля уже не просто повторение, а дополнение природы там, где она обнаруживает недостаток. Разделение искусств на собственно иск усства и служебные искусства у Леонардо соответствует разделению искусств у Аристотеля по предмету, способу и виду изображения. Подобно Аристотелю, Леонардо требует ("Трактат о живописи", II 117), чтобы произведение искусства не было слишком маленьким по размеру.

Зато вся неоплатоническая философия искусства не только чужда ему, но и взгляды его находятся с нею в принципиальном противоречии. Например, понятие "возвышенного", как мы его находим у Лонгина, у Леонардо совершенно отсутствует.

Заметим, что привлечение античных пифагорейцев, Платона и Аристотеля для исторического объяснения эстетики Леонардо является необходимым коррективом к обычному, слишком позитивному пониманию Леонардо, равно как правильно и противоположение эстетики Леона рдо всякому неоплатонизму.

Общие выводы

Кажется, только теперь, после изучения всех предложенных у нас материалов по Леонардо, мы сможем формулировать эстетику Леонардо по крайней мере в ее основных принципах.

Во-первых, если мы выше характеризовали эстетику Высокого Ренессанса как эстетику личностно-материальную, то такая характеристика, вообще говоря, целиком

относится и к Леонардо. Его учение о природе как о предмете художественного подражания проникнуто эт им личностно-материальным принципом потому, что он тут же очень легко переходит и к восхвалению человеческого разума в его превосходстве над природой, к человеческой творческой фантазии и к примату качества над количеством. Все существующее для него мате риально, и все существующее для него личностно.

Во-вторых, в этом едином личностно-материальном понимании эстетики приматом для Леонардо часто является все-таки материальное, а в иных случаях все личностное является, попросту говоря, функцией материи, природы и даже только пространства. В этом - специ фика эстетики Леонардо, которая нисколько не выводит его за пределы Высокого Ренессанса, а только уточняет его положение по отношению ко всему Ренессансу.

В-третьих, именно эта личностно-материальная эстетика Высокого Ренессанса заставила Леонардо учить о таких категориях, которые с точки зрения формально-логической метафизики могут представляться противоречивыми и запутанными, но которые, если принимать в о внимание указанную только что общеэстетическую позицию Леонардо, вполне совместимы и, скорее, даже одна другую предполагают. Именно эта эстетика с приматом в ней пространственного начала заставила Леонардо и сводить живопись на чисто научные конструкци и с выдвижением в этой живописи на первый план числовых и геометрических построений и отказывать количественной стороне действительности во всяком ее примате над качественной и одушевленной ее стороной. Безусловно ошибаются те исследователи, которые дове ряют словам Леонардо о числовой научности искусства и забывают столь же энергичное суждение его о качествах и их своеобразии. Подражание природе, разумное ее преобразование и фантастическая личностно-материальная ее интерпретация - это для Леонардо одно и то же.

В-четвертых, там, где числовой примат брал у Леонардо верх, его эстетика становилась более рационалистической, а его творчество лишалось нежности и простоты, теряло свою теплоту, без которой невозможна была и сама личностная интерпретация действительност и. Выдвинутые умственными потребностями самой же личности математика и геометрия часто переходили у Леонардо тем самым в свою полную противоположность и получали схематическую структуру в большей степени, чем это соответствовало настроениям самого Леонар до.

В-пятых, все эти эстетические противоречия Леонардо подогревались у него неистовым темпераментом, который часто принуждал его заходить слишком далеко в своих увлечениях и впадать в полное бессилие, сохранять за этими противоречиями их жизненно оправданну ю возрожденческую практику. Неугомонно стремясь артистически любоваться самим собою и не стесняясь для этого ни в каких средствах, Леонардо в своей эстетике прошел всю богемно-артистическую гамму - от теодицеи до полного атеизма, от платоно-аристотелевск ого и пифагорейского идеализма до вульгарного механицизма и от возвеличения самого себя до сознания своего полного ничтожества и даже до покаяния перед презираемой им католической ортодоксией.

Специально о трагизме Леонардо

В-шестых, наконец, вся эстетика Леонардо есть очень яркое явление Высокого Ренессанса, но ввиду слабости и ничтожества изолированной человеческой личности, на которой Ренессанс мечтал базировать все свое мировоззрение, эстетика Леонардо дошла также и до осознания полного трагизма такой личностной гиперболизации, трагизма столь же неизбежного и для нас понятного, как было в свое время неизбежно и понятно само это наивное возрожденческое стремление абсолютизировать принцип изолированной человеческой лично сти. Да это видно на самом творчестве Леонардо независимо от всяких его теорий и философских раздумий.

В ранних своих "Мадоннах" Леонардо достигает небывалой интимности и глубины переживания при совершенно светской трактовке образа. Характерной чертой этих работ является полная выраженность внешними средствами внутренней жизни человека. Все глубинно-лично стное, поскольку оно осознается как таковое, находит свое материально-внешнее выражение. В "Мадонне Бенуа", которую можно видеть в нашем Эрмитаже, пресвятая Дева Мария, которую весь христианский мир считает матерью самого бога, с нежной улыбкой протягива ет цветок своему младенцу, и тот хватает его по-детски наивно и изящно. Где же тут матерь самого бога и где же тут ее сын как спаситель мира? Рационалистическая сухость

психологических характеристик здесь пока еще не дает себя знать.

"Тайная вечеря", являющаяся вершиной художественного мастерства Леонардо, наиболее четко обнаруживает и сильные и слабые стороны его творческого метода. Тончайшая психологическая характеристика апостолов и Христа достигается здесь при совершенной простра нственной организации картинной плоскости за счет максимальной выразительности жеста. Ценой полного подчинения изображаемой фигуры условиям создаваемой пространственной конструкции Леонардо достигает видимости свободы и естественности движения. Но искусс твоведы неоднократно отмечали, что за этой видимой свободой кроется абсолютная скованность и даже некоторая хрупкость, поскольку при малейшем изменении положения хотя бы одной фигуры вся эта тончайшая и виртуознейшая пространственная конструкция неизбежн о рассыпается. Можно сказать, что в "Тайной вечере" сугубый рационализм и механицизм доведены у Леонардо до такого их предела и виртуозного совершенства, что, захваченный предельным напряжением всех возможностей этого механического и сухо рационалистичес кого реализма, зритель не замечает отсутствия той теплоты и интимности переживания, которые были достижением ранних работ художника. Но здесь же обнаруживается и недостаточность такого рода реализма, поскольку Леонардо не может удовлетвориться средствами механистического психологизма и, не зная иных, оставляет незавершенным центральный образ картины - фигуру Христа. Удивительным образом при всей механистической планировке картины каждый апостол представлен здесь вполне индивидуально, со своей собственно й и весьма глубокой реакцией на известные слова Христа. Не только в эпоху Ренессанса, но и вообще в истории живописи художникам чрезвычайно редко удавалась такая слитность тончайшего материального приема с глубочайшей настроенностью изображаемого персона жа. Возрожденческий личностно-материальный принцип действительно достиг здесь одной из своих самых значительных вершин. Поэтому можно сказать, что это действительно одна из вершин итальянского Ренессанса. Все тут размеренно, все вычислено, и все абсолютн о гармонично, вплоть до того, что некоторые историки искусства помещают в своих исследованиях в виде отдельных извивных линий всю жестикуляцию апостолов, не изображая самих апостолов, а только базируясь на схематическом распорядке жестикуляции участников тайной вечери. Это самый настоящий Ренессанс. Но мы бы сказали, что это также и самый настоящий неоплатонизм, поскольку изображенное на картине явление только и получает свой смысл в качестве отражения некоей высочайшей и глубочайшей идеи (по мнению сам ого же Леонардо). Личность здесь трактуется, конечно, как функция пространства. Но по нашему мнению, это указывает только на светский, личностно-материальный характер выраженного здесь неоплатонизма особого типа, но никак не на его отсутствие.

Что касается знаменитой "Моны Лизы", то зоркие глаза искусствоведов уже давно рассмотрели в этом портрете чисто классические, т.е. возрожденческие, черты - ясность очертаний, осязаемую гибкость линий, скульптурные переливы настроения в пределах физиономи и и гармонию противоречивого и зовущего в неопределенную даль портрета с полуфантастическим пейзажем и неопределенно звучащими голубовато-зелеными горами, с извилистой трактовкой пейзажа. Это Ренессанс. Однако едва ли возрожденчески трактована знаменит ая улыбка Джоконды, вызвавшая к жизни столь неимоверное количество разных анализов, часто весьма вздорных. Хорошо, если просто говорят о влечении к себе этой улыбки. Ведь стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, с обственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и с отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой кроме слабости она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим е ю скверным чувством. Едва ли в этом можно находить вершину Ренессанса. Мелкокорыстная, но тем не менее бесовская улыбочка выводит эту картину далеко за пределы Ренессанса, хотя и здесь общевозрожденческая личностно-материальная направленность все же оста ется непоколебимой.

В дальнейшем характеристика человеческого образа становится у Леонардо все более расплывчатой и неопределенной, так что в слащавом Иоанне Крестителе мы едва ли можем найти те черты человеческой личности, на которые мог бы опереться возрожденческий челове к. Ясность чувства обращается туманностью и неопределенностью неуместной чувственности. Сухость и строгость пространственных характеристик сменяется аморфностью и зыбкостью в трактовке фигуры. Отсутствие смысловой собранности и духовной ясности картины п риводит к ужасу распадающегося в непросветленной сумеречной бездне человеческого тела, не связанного более жизнью человеческой души. И рука Иоанна, указующая на крест, представляет собою жест отчаяния и беспомощности неверия, обратившегося в своей

трагич еской обреченности к чуждой, непонятной и не нужной ему вере.

В заключение мы должны настаивать на двух самых основных и самых центральных моментах Высокого Ренессанса, как они сказались у Леонардо.

И по своим настроениям, и по своим многочисленным высказываниям Леонардо весьма далек от неоплатонизма. Ведь античный, средневековый и наиболее распространенный в эпоху Ренессанса неоплатонизм основан на высших сферах космического ума, эманацией которого и является светская жизнь, пытающаяся освободиться от средневековых авторитетов. Но в эпоху Ренессанса зародился уже другой миф, не античный, космологический, и не средневековый, абсолютно личностный и уже надкосмический; в эпоху Ренессанса зародился то т новый миф, который можно назвать абсолютизированно-личностным и человечески-материальным. Эта возрожденческая личность, сознательно или бессознательно, как раз и мыслила себя истоком всего жизненно ценностного и доподлинно прогрессивного. Все окружающе е бытие эта возрожденческая личность большею частью мыслила в виде эманации, исходящей от нее самой. Я вот новый миф, которым прославился Ренессанс, хотя он и пытался все время этот абсолютизированный субъективизм объединить с остатками средневековой в еры в абсолютную и надчеловеческую личность. Если угодно, Леонардо как раз и оказался проповедником этого чисто человеческого неоплатонизма. Леонардо все на свете хотел узнать и формулировать. Больше того. Он все на свете хотел сам создать, откуда и его бесконечные попытки технически изобретать решительно во всех известных тогда науках. Отсюда его неугомонная потребность все охватить и над всем господствовать. Отсюда и его механицизм, так как именно с его помощью он хотел все познать, всем овладеть и вс е подчинить своей воле. Даже и в его искусстве вполне заметна эта сухая скелетообразность, даже и в искусстве он все время хотел быть математиком и механиком. Конечно, здесь тоже своеобразный неоплатонизм, но только построенный не на космическом уме, эма нацией которого является все существующее, но на человеческом Я, которое тоже мыслило все существующее как только результат своей собственной эманации.

Однако историческая судьба зло посмеялась над Леонардо. Преувеличенная оценка реального и обычно довольно слабого человеческого субъекта привела его к тому, что этого субъекта и его неугомонную деятельность он увенчивал волевым охватом всего мира, а так как этот мир Леонардо склонен был трактовать материалистически, то наивысшей мечтой человеческого субъекта он иной раз считал распадение мира на дискретные и вполне материальные элементы. Да и в реальной обрисовке живого человека он тоже в конце концов н ачинал обнаруживать хилость, беспомощность и нигилистическую настроенность, как это можно отчетливо видеть на его "Иоанне Крестителе". Личностно-материальный неоплатонизм и субъективные страсти антропоцентризма приводили его к нигилизму, к раскаянию во в сех своих жизненных и художественных тенденциях, к самому настоящему трагизму. И это - весьма удивительный феномен: классическая четкость формы, артистически-богемное самообожествление и - трагизм.

Таков трагизм личностно-материальной эстетики Высокого Ренессанса и, что самое интересное, трагизм одного из наиболее материалистически настроенных мастеров Ренессанса, Леонардо да Винчи.

Глава четвертая. МИКЕЛАНДЖЕЛО (1475 - 1564)

Личностно-материальная эстетика Ренессанса, весьма ярко выраженная в творчестве Боттичелли и Леонардо, достигает у Микеланджело настолько интенсивно выраженных форм, что такую эстетику с полным правом можно назвать колоссально напряженной и даже космичес кой. С другой стороны, однако, этот личностно-материальный космизм ввиду того ничтожества изолированной личности, на которой базировался весь Ренессанс, этот напряженный космизм Микеланджело достигает степени весьма интенсивного трагизма. И когда говорят о светской личности, выступившей в эпоху Ренессанса, о привольном и жизнерадостном самочувствии человека в эту эпоху, то достаточно одной только мрачной титанической фигуры Микеланджело, чтобы разрушить все такого рода либерально-буржуазные вымыслы об э похе Ренессанса.

Неоплатонизм и его колебания

Прежде всего обычно весьма неправомерно игнорируют ярко выраженный неоплатонизм Микеланджело. Если невозможно обойтись без учета неоплатонических элементов в анализе почти, можно сказать, любого возрожденческого явления, то у Микеланджело

это особенно бр осается в глаза. Приведем суждение самого крупного исследователя эстетики и искусствознания Ренессанса Э.Пановского, который посвятил этой эпохе десятки и сотни прекрасных страниц. Вот что мы читаем в одной его книге, давно уже получившей мировую известн ость: "Произведения Микеланджело отражают неоплатоническое мировоззрение не только в форме и мотивах, но также в иконографии и содержании... Микеланджело прибегает к неоплатонизму в своих поисках зримых символов человеческой жизни и судьбы, как он их пер еживал" (184, 182 - 183).

В другом месте той же книги Э.Пановского мы читаем следующее. В ранний период творчества у Микеланджело преобладают светские темы. Но "его стиль постепенно развивается в направлении, противоположном классическим идеалам, и в конце концов он оставляет ком позиционные принципы, которые можно находить в его прежних работах. Его сильные, но скованные trapposti ("противоположения") выражали борьбу между природным и духовным. В его последних произведениях эта борьба затихает, потому что духовное начало победил о... Его самые последние работы, начиная с Распятия св. Петра в часовне Паолина, сопоставимые с сонетами, в которых он оплакивает свой ранний интерес к "басням мира" и находит убежище в Христе, обнаруживают бестелесную прозрачность и холодную напряженнос ть, заставляющие вспомнить о средневековом искусстве; а в некоторых случаях у него можно видеть фактическое использование готических прототипов" (там же, 229).

"Платонизм" Микеланджело отмечали уже его современники. Теперь это считается несомненным фактом (см. там же, 262). С неоплатоническими учениями Фичино Микеланджело познакомился еще в детстве, будучи учеником Полициано. Даже Данте он изучал через неоплато нический комментарий Кристофоро Ландино. Конечно, для итальянского художника XVI в. неоплатоническое влияние вполне естественно; было бы странно, если бы оно отсутствовало. Однако Микеланджело был единственным, кто воспринял неоплатонизм не только в неко торых его аспектах, но и в цельности, не как интересную и модную философскую систему, а как метафизическое обоснование своей собственной личности (см. там же, 264). Опыт его интимной жизни очень напоминает платоническую любовь в ее подлинном смысле. Неоп латоническая вера в насыщенность материи духом вдохновляла любовь Микеланджело к красоте, а представление о нереальности, иллюзорности и мучительности земной жизни, сравниваемой с жизнью в Аиде, хорошо вяжется со всегдашней неудовлетворенностью Микеландж ело самим собою и миром. Страдальческие позы борьбы и поверженности, характерные для его персонажей, хорошо передают идею тела как "земной темницы" души.

Неоплатонизм Микеланджело очевиден не только в форме и мотивах его произведений, но и в их иконографии и содержании, хотя в простую иллюстрацию идей Фичино они все же не превращаются. Нечто подобное Пановский находит и в творчестве Тициана, произведения которого он тоже подвергает подробному анализу (см. там же, 223 - 228).

Однако можно и не опираться на авторитет Э.Пановского, чтобы заметить неоплатонические корни творчества Микеланджело. Этот великий художник уже и сам в совершенно ясной и прозрачной форме выражал неоплатонизм как в своих произведениях изобразительного ис кусства, так и в своих словесных высказываниях. Однако, всячески используя наблюдения Э.Пановского над неоплатонизмом Микеланджело, мы сначала хотели бы сказать, что с точки зрения истории эстетики Микеланджело, конечно, является фигурой очень сложной. Ч тобы уловить эту сложность в конкретно-эстетических воззрениях Микеланджело, приведем суждение одного советского исследователя, который вполне правомерно объединяет у Микеланджело его платонизм, его глубинное понимание человеческого тела (мы бы сказали, личностно-материальное понимание) и борьбу этого прекрасного тела с прекрасной душой. А.Дживелегов пишет: "В его сознании мощно сливались Платон, Данте, Савонарола. Его художественные идеалы, искавшие оформления в классических образах, не утрачивали от э того своей цельности, особенно когда Фичино, Пико или Ландино знакомили его с вдохновенными мыслями Платона о красоте, когда, ведомый теми же пестунами, он находил в "Божественной комедии" живое воплощение красоты в слове, а в проповедях Савонаролы слыша л рассуждения о том, что из-за красоты тела не следует забывать красоты души" (45, 30 - 31).

Таким образом, в эстетике Микеланджело основная личностно-материальная тенденция тоже колеблется, так что Ренессанс и здесь отнюдь не обнаруживает такой уже своей безусловной опоры на телесный человеческий субъект.

Анализ некоторых произведений

Все эти философско-эстетические колебания Микеланджело можно иллюстрировать огромным количеством разного рода примеров как из его творчества в области изобразительных искусств, так и из его поэзии.

То, что человеческий субъект, на котором, как это обычно думают, хотел базироваться Ренессанс, уже с самого начала трактуется у Микеланджело в тонах весьма неуверенных, слабых и далеких от всякого титанизма, можно видеть на примере его раннего рельефа "М адонна у лестницы" (ок. 1491). В.Н.Лазарев замечает, что Микеланджело уже здесь "вкладывает новое содержание в традиционный образ Марии... Микеланджело трактует Марию как провидицу своей трагической судьбы. Она кормит младенца и в то же время погружена в тяжелую думу о том, что ожидает ее сына" (69, 13).

Таким образом, неправомерно было бы считать, что трагические ноты появляются у Микеланджело только лишь в поздний период его творчества. Вместе с тем, очевидно, неправомерно было бы и преувеличить титанизм Микеланджело, если только не понимать этот после дний именно в его обреченности и полной бесперспективности. Единственная фигура, где мы видим героизированный у Микеланджело титанизм, - это "Давид" (1501 - 1504). "Он стоит спокойно, уверенный в своей правоте и в грядущей победе. У него непропорциональн о большие конечности и тяжелая голова, чем подчеркнут юношеский характер телосложения. Прекрасное, мужественное лицо отмечено печатью необычайного благородства, могучий торс и великолепно моделированные руки и ноги не только выражают физическую мощь, но и подчеркивают силу духа" (там же, 20). Так характеризует эту фигуру В.Н.Лазарев. Вазари прямо считал, что образ Давида, созданный Микеланджело, призывает правителей Флоренции мужественно защищать ее и справедливо ею управлять. Однако здесь нельзя не зам етить и еще один характерный момент, позволяющий связать и эту скульптуру с теми настроениями постоянной вопрошающей тревоги перед будущим, которые были свойственны Микеланджело во все периоды его творчества.

Давид изображен перед битвой с Голиафом. Он весь сосредоточенность и ожидание. Ведь еще ничего не произошло. Давид, таким образом, отнюдь не окончательное решение проблемы человека у Микеланджело, а только постановка вопроса. Давид еще только сама эта пр облема, данная на грани своего разрешения. Каково это решение - ответ на этот вопрос мы находим в дальнейшем творчестве Микеланджело.

Само собою разумеется, в нашу задачу не входит подробно прослеживать художественное творчество Микеланджело на всех этапах его развития. Мы остановимся только на некоторых характеристиках, которые В.Н.Лазарев дает одному из самых зрелых и известных произ ведений мастера - фреске "Страшный суд" (1535 - 1541).

Здесь Микеланджело изображает не сцену суда, когда "царь славы" уже разделил всех воскресших на грешников и праведников, а тот момент, который ему непосредственно предшествует (adventus Domini): "Христос, подъявший в грозном жесте правую руку, скорее пох одит на Зевса Громовержца, чем на христианского бога. Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса. Этому движению придан вращательный характер, и у зрителя не остается сомнения, что связками, гроздьями могучих по своей комплекции тел управляет какая-то выше их стоящая сила, которой они не могут противодействовать" (69, 82).

Можно согласиться и с теми замечаниями, которые делает Г.Дунаев, когда он говорит об использовании у Микеланджело эффекта двойников в "Страшном суде". Смысл этого приема не поддается однозначному определению, но действительно "можно сказать, что Микеланд жело трактует зло не как что-то внешнее, ужасное, в виде чудовищ, губящих людей, а как внутри человека существующее преступление. Страх есть страх перед самим собой. Микеланджело изображает не стихийную катастрофу, а духовный Страшный суд, более близкий Достоевскому и нашему современному сознанию, нежели представлениям окружавшей его среды" (47, 52).

В этом замечании Г.Дунаева хотя и дается несколько своеобразное в смысле новоевропейского раздвоения личности толкование трагизма Микеланджело, у которого личностно-материальное понимание бытия вполне целостно, так что мотивы

личностные всегда связаны у него и с их материальным воплощением, однако само заострение внимания на личностном моменте вполне правомерно, поскольку речь идет о таком художнике, как Микеланджело. Понимание этого позволяет Г.Дунаеву сделать интересное наблюдение о взаимоотношении ли чности и коллектива. Г.Дунаев пишет: ""Случайно" сбитые группы при внимательном подходе обнаруживают строгую закономерность и связанность между собою... На первый взгляд это трудно разбираемый вихрь тел, данных в невообразимых движениях. Но когда начинае шь вслушиваться в музыку этих движений, то открываешь строгую обработку темы. Оказывается, что это всего лишь одна фигура в одном и том же движении (вот где была необходима глиняная модель), но изображенная во всех всевозможных и противоположных друг дру гу ракурсах. Они объединяются движением по кругу, каждой фигуре соответствует обратное движение ее темного двойника. Это головокружительное "вращение в себе" при постоянном переходе из мнимого мира в действительный и наоборот дает наглядное представление о последней битве за действительное существование" (там же).

У Микеланджело в личностно-материальном целом действительно подчас гипертрофирована личностная сторона, что создает и тот сомнительный титанизм внешнего облика изображаемых у него фигур. Вместе с тем это замечание Г.Дунаева отражает также и еще одну суще ственную и принципиально для нас важную особенность творческого метода Микеланджело, тесно связанную с мировоззренческими моментами, нашедшими свое выражение в эстетике. Обнаруживая несостоятельность эстетической возрожденческой программы, поставившей ли чность в центре всего мира, деятели Высокого Возрождения разными способами выражают эту потерю главной опоры в своем творчестве. Если у Леонардо изображаемые им фигуры готовы раствориться в окружающей их среде, если они как бы окутаны у него некоей легко й дымкой, то для Микеланджело характерна совершенно противоположная черта. Каждая фигура его композиций представляет собою нечто замкнутое в себе, поэтому фигуры оказываются иногда настолько не связанными друг с другом, что разрушается цельность композиц ии, как это случилось в "Битве при Кашина" и в многофигурной сцене "Всемирный потоп". Вот что замечает по этому поводу В.Н.Лазарев: "...здесь (во "Всемирном потопе". - А. Л) Микеланджело не удалось, как и в картоне для "Битвы при Кашина", создать целостн ую живописную композицию. Последняя распадается на отдельные звенья... слабо друг с другом связанные. К тому же фигуры обладают столь ярко выраженной статуарностью, что это препятствует их соединению в живописные группы" (69, 6). Далее, описывая изображе ние предков Христа, Лазарев показывает, как эта тенденция доходит у Микеланджело до прямого выражения в своих фигурах духа отчужденности и одиночества: "Мы видим усталых матерей, сидящих прямо на земле. Их окружают дети, иногда рядом изображены и их мужь я. Между фигурами нет внутренней связи, они разобщены, и каждая из них как бы обречена на тяжелое одиночество. Благодаря тому что фигуры сдавлены тесными границами обрамления, их позы и движения кажутся скованными, что во многом предвосхищает стиль поздн их работ Микеланджело. Все эти тенденции еще явственнее выступают во фресках, украшающих люнеты... В каждой люнете художник размещает сцену из оседлого образа жизни. Одна женская и одна мужская фигура изображаются сидящими друг к другу спиной. Чаще всего около них представлены дети. Однако и здесь царит дух отчужденности. Дети не радуют родителей, а, скорее, вселяют в их души тревогу за будущее. Отцы и матери чаще всего даны в застылых позах, с грустными, отягощенными заботами лицами, с неподвижным, уст ремленным в пустоту взором. В некоторых фигурах художник выражает неприкрытое чувство отчаяния и столь безмерную душевную усталость, что у зрителя невольно создается впечатление, будто он видит перед собою восставшие из дантова ада "погибшие поколения"" (там же, 53).

В "Страшном суде" сказывается та же тенденция мастера. В.Н.Лазарев убедительно показывает, что здесь мы видим глубочайшее противоречие в самом методе Микеланджело, подчеркивая, что "пластическое мышление скульптора воздвигало столь непреодолимые преграды , что это мешало успешному решению поставленной им перед собой задачи" (там же, 85). Однако противоречие здесь имеет гораздо более глубокую основу, поскольку уходит корнями в самое существо личностно-материального восприятия бытия и жизни. Опираясь на из олированную человеческую личность, Микеланджело в отличие от Леонардо не приходит к распадению самой этой личности на отдельные и не связанные между собою бессмысленные части. Трагедия мировоззрения, в основе которого лежит личностно-материальная эстетик а, осознается им гораздо глубже и определеннее, чем это было у Леонардо. Эта трагедия у Микеланджело приобретает космические размеры. Если, по мнению Леонардо, в эстетике которого момент материальный часто почти целиком поглощал личностный момент, челове ческое тело с радостью

распадается на составляющие его элементы и растворяется в материальном космосе, так что дело здесь идет лишь о материальном разрушении грубо материалистически понимаемой личности, то у Микеланджело личность, оставаясь личностным же образом противопоставленной всему космосу, уже ощущает беспредельный ужас собственного одиночества и беспомощности перед этим космосом. В своей отъединенности она уже не может опереться и на другую, столь же замкнутую в себе и одинокую личность.

Поэтому "Страшный суд" Микеланджело имел для Высокого Ренессанса такое же примерно значение и тот же символический смысл, что и "Св. Иоанн" Леонардо или приятие тем же Леонардо (если верить Вазари) католичества, поскольку и то и другое является символом отречения от идеалов раннего Возрождения, когда эти последние оказались доведенными до своего логического завершения.. Этот момент хорошо подчеркнут В.Н.Лазаревым в заключительной характеристике "Страшного суда": "Работая над фреской "Страшный суд", Мике ланджело хотел показать тщету всего земного, тленность плоти, беспомощность человека перед самим велением судьбы. Таков, несомненно, был его основной замысел. И для этого он должен был радикально изменить свое представление о человеке и человеческой фигу ре, которая должна была бы стать хрупкой, легкой, бесплотной. Но как раз этого не произошло. Не так-то легко было ему расстаться со своими ренессансными героями. По-прежнему он изображает мощные фигуры, с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорош о развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах противоборствовать судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные. Из этого противореч ия между глубоко пессимистическим замыслом и во многом сохранившим былой сенсуализм художественным языком рождается трагизм совсем особого рода. Обреченные на гибель титаны утратили то, что всегда помогало человеку в борьбе со стихийными силами. Они утра тили волю. По-видимому, сам Микеланджело понимал, что подражание его позднему творчеству было гибельно для художников. Иначе он не сказал бы копировавшим "Страшный суд" молодым живописцам: "Сколь многих из вас это мое искусство сделает дураками". В дейст вительности оно так и получилось. Маньеристы начали усиленно черпать из творений великого мастера готовые мотивы движения, механически вырывая их из общего контекста. И результаты оказались плачевными: то, что у Микеланджело обладало большой внутренней в ыразительностью, в руках маньеристов превратилось в голый формальный прием, виртуозный, бездушный и холодный" (69, 98).

Тот же В.Н.Лазарев, рисуя общественную ситуацию в Италии середины XVI в., правильно указывает, что путь личных религиозных исканий был единственным путем, по которому возрожденческий художник мог пойти, не порывая с гуманистическими традициями Ренессанса и избегая полного личного растворения в контрреформационном движении. Микеланджело остается возрожденческим художником, но его поздние произведения ясно дают понять, что единственная оставшаяся возрожденческая черта позднего Микеланджело - его неоплатон изм. Христианская окраска этого платонизма не мешает объяснению основной тенденции всего творческого развития Микеланджело, а, напротив, подчеркивает ее. Духовное в творчестве позднего мастера впервые побеждает материальное. Неоплатонические мотивы поздн ей поэзии и не воплощенные окончательно замыслы скульптурных групп связаны с мыслями о неизбежности "двойной смерти".

"Пьета Ронданини, - пишет В.Н.Лазарев, - одно из самых трагичных по своему замыслу произведений Микеланджело. В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огр омном мире. Мать прижимается к мертвому телу своего сына, не будучи в силах с ним расстаться. Она не плачет, не кричит от страха и ужаса, не ломает руки. Ее скорбь безмолвна. В этом тончайшем по своей одухотворенности образе Микеланджело передал то, что сам чувствовал и ощущал, - трагедию одиночества. Неустойчивые фигуры, охваченные единым, развернутым по параболе движением, приобрели чрезвычайно вытянутые пропорции, от столь излюбленного мастером энергичного контрапоста не осталось и следа, тело стало инертным и преувеличенно хрупким. Пластическая масса, которой всегда так дорожил Микеланджело, как бы растаяла, улетучилась, испарилась, духовному началу здесь, строго говоря, уже не с чем бороться. В этой скульптурной группе художник впервые преодолевае т мучительный конфликт противоборствующих сил, но ценою предельного облегчения материи, приобретающей удивительную одухотворенность. Увлеченный к самому концу своей жизни все более нараставшей волной экзальтированной религиозности, Микеланджело приходит к отрицанию всего того, чему он поклонялся в молодости, и прежде всего к отрицанию цветущего обнаженного тела, выражавшего сверхчеловеческую мощь и энергию. Он перестает служить

ренессансным кумирам. В его сознании они оказываются поверженными, как ока зывается поверженным и главный кумир Ренессанса - вера в безграничную творческую силу человека, через искусство становящегося равным богу. Весь пройденный им жизненный путь отныне представляется Микеланджело сплошным заблуждением"" (69, 98).

Нам кажется, что лучше и нельзя формулировать трагическую сущность Ренессанса, чем это сделал В.Н.Лазарев в этих своих рассуждениях. Банальное мнение учебников, да и не только учебников, но даже и ученых-исследователей, о том, что Возрождение принесло че ловеку земные радости, что оно освободило его от средневековой ортодоксии и что оно прославило земную и уже освобожденную человеческую личность, это банальное мнение можно считать в настоящее время только жалким остатком былых либерально-буржуазных мечта ний. Ренессанс действительно освободил человеческую личность, но сам же Ренессанс показал и то, как ничтожна эта земная человеческая личность и как иллюзорно мечтание ее о свободе. Заметим при этом, что буржуазно-капиталистический способ производства во всей своей ужасающей пустоте конкретно-жизненно еще не был знаком Микеланджело. Этот крах возрожденческой личностно-материальной эстетики дан у Микеланджело, скорее, только в виде смутного пророчества наступавших тогда страшных времен капиталистической э ксплуатации человека человеком.

Все наши предыдущие выводы мы делали только на основании творчества Микеланджело в области изобразительных искусств. Но к тому же самому мы приходим и при изучении его литературных произведений.

Философско-эстетическая позиция в поэтическом творчестве

Обращаясь к богатому поэтическому наследию Микеланджело, а до нас дошло свыше двухсот его стихотворений, и отталкиваясь, таким образом, от высказываний самого мастера, мы можем дать еще более определенную характеристику его эстетики.

Первое, на что мы здесь должны обратить внимание, есть опять-таки неоплатонизм Микеланджело, который, несомненно, является основным нервом его лирики. По поводу неоплатонических мотивов в лирике Микеланджело существуют самые различные суждения. Уже совре менники мастера находили неоплатонические мотивы в его стихотворениях, так что указание на неоплатонизм в поэзии Микеланджело стало традиционным. Вместе с тем существует тенденция преуменьшать значение неоплатонизма для Микеланджело и считать его только одним из этапов его духовной жизни, и притом не очень длительным.

С этим мнением, высказанным в статье А.Н.Эфроса "Поэзия Микеланджело", можно согласиться только в том случае, если понимать под неоплатонизмом преимущественно специальное учение об Эросе, с влиянием которого А.М.Эфрос связывает лирику Микеланджело период а 1530-х - начала 1540-х годов (см. 78, 357). Однако понимать неоплатонизм таким образом мы ни в коем случае не можем. Не можем мы понимать под неоплатонизмом и набор традиционных формул из сочинений Платона и платоников. В таком случае неоплатонизм для

Микеланджело оказывается действительно чем-то не очень существенным. Но если под неоплатонизмом мы будем понимать примат идеального над материальным и свечение этого идеального в материи, так что красотой выступает идеально оформленная в материи сама же идея, то Микеланджело оказывается самым настоящим неоплатоником.

Это будет еще более понятно, когда мы определим, какова специфика возрожденческого неоплатонизма по сравнению с античным. В возрожденческом неоплатонизме нет того эпического спокойствия, нет той обстоятельности и систематичности, которая свойственна неоп латоникам последних веков античности. Вместо этого в возрожденческом неоплатонизме мы находим трепетный энтузиастический восторг, страстную порывистость и жизненную напряженность в самых идеальных устремлениях. И если обыкновенная платоновская идея, разв итая диалектически и взятая в своем логическом пределе, давала в античном неоплатонизме демонов, быков и героев традиционной мифологии, то для Возрождения последним пределом жизненного развития идеи красоты была идеально сформированная человеческая лично сть. Если принимать это во внимание, становится ясным наш тезис о том, что неоплатонизм - основной нерв, главный стержень и самый глубинный смысл поэзии Микеланджело. Именно о так понимаемом неоплатонизме говорит и А.М.Эфрос, когда он пишет, что "микеланджеловский неоплатонизм жизнен, но не эмпиричен, он связан с биографическими этапами, но не обусловлен ими - он

принципиальнее, шире, глубже, это - явление миросозерцания и мироощущения художника, а не покров, не завеса, не псевдоним для фактов бытового порядка..." (там же, 355 - 356).

Учитывая эту жизненную напряженность возрожденческого неоплатонизма и особенный, свойственный Микеланджело волевой драматизм его художественных конструкций, мы не будем выискивать в его стихах логически законченной системы неоплатонического толка или же строгого логического развития тех или иных философских понятий. Но на основные черты его мировосприятия мы постараемся указать.

Для Микеланджело идея налична уже в необработанной материи, но от этого, конечно, эта необработанная материя, как таковая, еще ничего не представляет собою без активного воздействия на нее личности художника.

И высочайший гений не прибавит

Единой мысли к тем, что мрамор сам

Таит в избытке, - и лишь это нам

Рука, послушная рассудку, явит.

(60)[29 - 29 Стихотворения приводятся в переводах Л.М.Эффроса, помещенных в издании "Микеланджело. Жизнь. Творчество...". Нумерация стихотворений дана по этому изданию.]

В человеке его собственная плоть точно так же скрывает "добрые деянья души" (61), и нужно, чтобы другой человек сумел открыть это духовное начало, так же как художник открывает в камне присутствующую там идею красоты. Микеланджело отчетливо сознает, что человек "безволен и бессилен" (61) к духовному просветлению, если он замкнут в себе самом. Духовное начало в человеке является тем же, чем красота в природе, поэтому идею красоты постигает "светлый ум":

Безудержный и низкопробный люд

Низводит красоту до вожделенья,

Но ввысь летит за нею светлый ум.

(63)

У Микеланджело с его единым личностно-материальным восприятием бытия и жизни такое противопоставление духа и тела, идеальной красоты и материи отнюдь не ведет ни к какому дуализму. Опираясь в конечном счете на человеческую личность, Микеланджело именно в ней находит "единый лик красы неповторимой" (64). Воплощением такой красоты была для Микеланджело Виттория Колонна, откликом на смерть которой было стихотворение, откуда приведена эта строчка. Но со смертью возлюбленной не умирает красота, как с разруше нием произведений искусства их красота остается нетленной и вечной.

Здоровый вкус разборчиво берег

В первейшем из искусств произведенья,

Где тел людских обличье и движенья

Нам глина, мрамор, воск передает.

Пусть времени глумливый, грубый ход

Доводит их до порчи, разрушенья,

Былая красота их от забвенья,

Спасается и прелесть бережет.

(62)

С вечной красотой связана и истинная любовь. Микеланджело дает ясную картину постепенного просветления вполне материальной, завораживающей взгляд красоты, причем ее материальность и телесность, будучи идеально оформленными, не мешают этой красоте быть ис тинной.

Ты истинную видишь красоту,

Но блеск ее горит, все разрастаясь,

Когда сквозь взор к душе восходит он;

Там обретает божью чистоту,

Бессмертному творцу уподобляясь,

Вот почему твой взгляд заворожен.

(35)

Эта вечная власть истинной красоты над душой художника единственно и дает ему возможность торжествовать над косной материей, так что объективно данная красота и субъективный замысел художника сливаются здесь воедино. Поэтому мы отнюдь не можем считать Ми келанджело каким-то субъективным идеалистом, исходящим в своей творческой деятельности из одного только субъективного произвола.

Так и в искусстве, свыше вдохновлен,

Над естеством художник торжествует,

Как ни в упор с ним борется оно;

Так если я не глух, не ослеплен

И творческий огонь во мне бушует,

Повинен тот, кем сердце зажжено.

(88)

Мы не можем не заметить, что в этом стихотворении, обращенном, видимо, к Томмазо Кавальери, Микеланджело говорит о той просветляющей силе истинной красоты, воплощенной в реальном человеке, которая вызывает любовь. Вот почему здесь перед нами образы худож ника и влюбленного сливаются воедино: просветляясь, объективная сила красоты равно вызывает любовь и творческий огонь. Но совершенная красота на земле - редкость, земная любовь неразрывно переплелась с жестокостью, земная красота - с гордыней (65). И все же Микеланджело в одном из последних своих стихотворений пишет:

По благости креста и божьих мук

Я, отче, жду, что удостоюсь рая;

И все ж, пока во мне душа живая,

Земных утех все будет мил мне круг.

(105)

Вечная истина не может заставить забыть о земной жизни; это пишет тот же Микеланджело, который прежде, отвечая Джованни Строцци, сочинившему четверостишие на его "Ночь", утверждал:

Мне сладко спать, а пуще - камнем быть,

Когда кругом позор и преступленье;

Не чувствовать, не видеть облегченье,

Умолкни ж, друг, к чему меня будить?

Этой вечной двойственности Микеланджело не могли не сопутствовать вечная же борьба с самим собою, недовольство самим собою, бесплодная тоска, доходящая иной раз до прямого признания невозможности воплотить во временном вечное. Драматизм углубляется и осо знанием своего полного одиночества (46). Микеланджело раздираем противоречиями собственной натуры, и свое ужасное состояние он описывает весьма ярко:

Не умудрен, не примирен,

Смерть дружественно встретить не могу я;

С самим собой враждуя,

Бесцельную плачу я дань слезам,

Нет злей тоски, чем по умершим дням!

.....

Скрыв истину, меня держали страсти

В своей смертельной власти;

Но срок их царства мне казался мал.

И длись он дольше: - Я бы не устал.

Влачусь без сил, - куда? Не знаю я...

(45)

Эта невозможность примириться в себе самом с самим же собою заставляет Микеланджело вечно корчиться и вечно каяться, но никогда это покаяние, как мы видели, не бывает окончательным.

Хочу хотеть того, что не хочу,

Но отделен огонь от сердца льдиной;

Он слаб; чертой несходно ни единой

Перо с писаньем: лгу - но не молчу,

Казнюсь, Господь, что словом ввысь лечу,

А сердцем пуст; ищу душой повинной,

Где в сердце вход, куда б влилось стремниной

В него добро, да гордость отмечу.

Причиной такой постоянной двойственности, такого метания между самыми противоречивыми чувствами и настроениями являлась как раз цельность Микеланджело, его возрожденческая верность идеалу отдельной человеческой личности, доведенной до своего совершенства , и идеального, и чисто физического. Если у Микеланджело мы не найдем строгого и последовательного логического анализа этой основной проблемы Возрождения, то жизненно он прочувствовал все взлеты и падения, связанные с личностно- материальной эстетикой, с пониманием идеальной красоты как красоты чисто человеческой, идеального совершенства или совершенства личного. Микеланджело, как мы видели, знакомы и высочайшие вершины такой философии личности, когда эта личность оказывается духовно просветленной, до п олного совпадения в ней идеального и телесного, но ту же личность он знает и в моменты ее чрезвычайного ничтожества и полного отчаяния в этом своем личностном самоутверждении. Являясь завершителем эстетики Высокого Возрождения, Микеланджело уже далек от наивного обожествления человеческой личности, ему известен и им яснейшим образом осознан человеческий же предел человеческого

совершенства, но он, познав ограниченность и зыбкость своего идеала, не отказывается от него и чисто внешними средствами пытаетс я утвердить его в мире. Это, как мы видели, ему не удается сделать. Обращаясь к божеству, умоляя его о милости, о божественном свете, надеясь на эту милость и свет, устремляясь к ним со всей свойственной его устремлениям мощью, беспощадно бичуя собственн ое несовершенство, Микеланджело не представляет себе другого, более высокого совершенства, не верит в милость и свет, так что оказывается погруженным в бездну отчаяния и страха "двойной смерти". Личность, принужденная осознать себя в себе и через самое ж е себя, действительно достигает у Микеланджело глубины такого самосознания, и вот тогда она оказывается материально и духовно изолированной в смиренной надежде, умоляющей об участии со стороны другой личности, но одновременно и не верящей в это участие.

Микеланджело и вместе с ним личностно-материальная эстетика приходят к естественному выводу, заключающемуся в невозможности построить совершенный космос, идеальный миро порядок средствами личностно-оформленной материи, поскольку вместо космоса получается хаос, в котором, полные безумного отчаяния и безнадежной тоски, носятся в вечном круговороте одинокие и неприкаянные совершенно сформированные идеальные личности, осознающие свою разобщенность, одинокость, беспомощность и свою противопоставленность всем у миру и друг другу. Вырваться из этого хаоса безнадежности и бессмысленности и осознать свое место внутри христианского космоса эта отдельная изолированная личность тоже не может, сколь бы она к этому ни стремилась. Последние стихотворения Микеланджело свидетельствуют об этом столь же ясно, как и художественные произведения мастера.

Прекрасным резюме внутренне трагической личностно-материальной эстетики Ренессанса может явиться на первый взгляд весьма странное стихотворение Микеланджело, написанное им около 1537 г. (53).

Здесь изображается какой-то Гигант, который ногами стоит на земле, а головой готов коснуться звезд и неба, хотя и не доходит до них. Его ноги выше земных вершин; огромные горы представляются ему так, как мы представляем песчинки. Единственный глаз находи тся у него на пятке. Время свое он проводит в разрушении городов, в созидании башен, тянущихся к солнцу, в попытках достигнуть неба, которого он все-таки не может достигнуть, и в скуке. Он стонет, и в его глазу появляются слезы от малейших песчинок и пыл и, и тогда он чувствует неустойчивость в ногах и требует опоры. При этом Гиганте находится ленивая старуха, его кормилица и нянька, которая старается все время потакать его "слепой, алчной мести". Для этого она морит народ голодом, потому что не только к ормит Гиганта, но и сама, бескровная и желтая, вечно ест и просит пищи, отнимая ее у людей, хотя в то же самое время сама себя проклинает и вообще никого и ничего не выносит. Сердце этой старухи - камень, рука - телесный брус, а в ее утробе - море и скал ы. У этого Гиганта и его старухи семь порождений, вечно блуждающих по всей земле, вечно губящих справедливость. Тысячеголосые, они "вечной бездны стелют зев во мгле" и ловят для этой бездны жертв. Члены этих порождений обвивают нам тело, как плющ вьется по стене...

Это кошмарное стихотворение Микеланджело обычно толкуется аллегорически: Гигант - это "Гнев", старуха - это "Гордость", семь сынов - "Семь смертных грехов" или соответственно "Спесь", "Жестокость", "Жадность" и т.п. Однако в этом стихотворении нам даны т акие образы, которые не поддаются никакому иносказанию. Всякие моральные и исторические толкования оставляют только смехотворное впечатление; нам думается, что здесь вовсе не аллегория, если под аллегорией понимать указание (хотя бы и живописное) на что- нибудь иное, выходящее за пределы данной образности. Эти страшные образы Микеланджело указывают не на что-нибудь иное, а на самих же себя, имеют свою собственную идею без всякого выхода во что-нибудь иное, т.е. образы эти нужно толковать не аллегорически , но символически, в том подлинном и специфическом смысле, в каком символ резко отличается от всякой аллегории.

И действительно, всмотримся в эти страшные образы Микеланджело. Без всякой аллегории они уже сами по себе говорят о каком-то титанизме, доходящем чуть ли не до небесного существования, охватывающем собою все мировые просторы, но с очень слабым зрением, к оторое к тому же постоянно терпит ущерб от всяких пустяков. Живет этот Гигант пожиранием жизни обыкновенных людей; в этом помогает ему отвратительная старуха, тоже бесконечно жадная. Под пятой этого Гиганта и этой старухи гибнут все люди, а самому Гигант у от этого только скучно, и он

постоянно стонет. Порождения этих чудищ - такие же аморальные чудовища, но они опутывают всю нашу жизнь. Здесь перед нами грандиозные образы существ, бесконечно занятых своим самопревознесением; но по своему смыслу эти суще ства при всем своем людоедском индивидуализме являются только жалкими ничтожествами, проклинающими самих себя...

Мы думаем, что все эти образы слишком богаты, чтобы подвергать их какому-то частичному аллегорическому толкованию. Они уже сами по себе рисуют человеческий титанизм, основанный на аморальном самоутверждении и самопревознесении и презирающий всех людей вп лоть до их пожирания. Едва ли можно представить какое-нибудь еще лучшее изображение возрожденческого трагизма. Человеческий субъект, взлелеянный Возрождением, оказывается просто-напросто каким-то никому не нужным и бесполезным, но в то же самое время исп олненным аморального трагизма. Такова философско-эстетическая позиция Микеланджело, если ее формулировать в ее предельном завершении.

МОДИФИЦИРОВАННОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ (Поздний Ренессанс, или начало разложения Ренессанса)

Глава первая. ПРОБЛЕМА МОДИФИЦИРОВАННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Черты самокритики в индивидуалистической эстетике Ренессанса

Уже анализ Высокого Ренессанса достаточно ясно показал нам всю невозможность базироваться в эту эпоху только на личностно-материальной основе, только на одной персоналистической изоляции человека. Деятели Высокого Ренессанса твердо стоят на почве этого п ерсонализма и даже стараются обосновать последний методами антично-средневекового неоплатонизма. Они, однако, глубоко чувствуют всю зыбкость и ненадежность изолированно-человеческого существования. Не удивительно поэтому, что в эпоху Ренессанса весьма бы стро появляются и такие системы мысли, которые уже прямо хотят выйти за пределы человеческого индивидуализма и пытаются строить философию и эстетику на внеличностной основе.

Такого рода тенденции обнаруживает, например, весь XVI век.

Модифицированный Ренессанс

Здесь, однако, необходимо ввести один термин, который должен рассеять всякое недоумение, возникающее в связи с концепцией разложения Ренессанса. Дело в том, что критическое отношение к артистическому индивидуализму, которым пронизана вся эстетика Ренесса нса, встречается в эту эпоху настолько часто и, можно сказать, решительно на всех ступенях ее развития, что может возникнуть вопрос: да можно ли вообще называть разложением или колебанием возрожденческой эстетики то обстоятельство, что выдвигаемый ею инд ивидуум не только прочен и устойчив, но часто и не прочен, и не устойчив, и как бы критикует сам же себя? Ведь такого рода неуверенность в понимании артистического человеческого индивидуума как основного первоначала мы находили еще у таких гениальных худ ожников Ренессанса, прославленных на весь мир, как Боттичелли, Микеланджело или Леонардо. Получается, следовательно, что эстетика Ренессанса только и знала, что колебалась, и нигде не могла найти для себя прочного и окончательного выражения.

На это нужно сказать, что, во-первых, в таком колеблющемся характере Ренессанса для историка нет ровно ничего неожиданного или странного. Ведь все вообще исторические эпохи являются переходными, и все вообще исторические эпохи вечно колеблются; никакая и х кажущаяся принципиальная устойчивость не может помешать историку находить в них также и постоянную изменчивость. Во-вторых, артистический человеческий индивидуум как принцип имеет гораздо больше оснований быть поколебленным, чем исходные принципы други х эпох и культур. Ведь совершенно ясно, и это было ясно с самого начала, что изолированный человеческий индивидуум вовсе не является такой уж твердой и надежной основой для культурного строительства. Природа, как она трактовалась в античности, или моноте истическое божество, как оно трактовалось в средние века, были гораздо более мощными основами. И невозможно не заметить, как эти мощные основы находились постоянно в движении, как они постепенно менялись и как они наряду с полной верой в себя постоянно п орождали и скептицизм, и даже полное неверие в себя.

Однако, в-третьих, нужно, конечно, прислушаться к тем возражениям, которые раздаются по поводу неуверенности возрожденческого индивидуума в самом себе и по

поводу той его самокритики, которая с самого начала имелась в эпоху Ренессанса. Петрарка, во всяко м случае, человек Нового времени и гуманист от начала и до конца. И тем не менее уже ему принадлежат стихи, полные отчаяния, полные недоверия к себе и к жизни и выдвигающие на первый план противоречивость жизни и мысли, и противоречивость не только общую или принципиальную, но противоречивость мучительную и доходящую до полного отчаяния.

И это только еще XIV век. Поэтому, пожалуй, правильнее будет считать все такого рода неустойчивые моменты возрожденческого индивидуализма не просто его колебанием, разложением или самокритикой, но скорее некоторого рода модификациями возрожденческой эсте тики. Это модифицированный Ренессанс.

Этот термин мы берем из общей эстетики. Ведь эстетика является наукой не только о красоте или о прекрасных выразительных формах, но и о таких выразительных формах, в которых красота вовсе не выдвигается на первый план.

Красота есть результат определенного рода соотношения общего и единичного, а именно результат их полного совпадения, доходящего до неразличимости. Но имеются ведь и другие формы соотношения общего и единичного. Безобразное, например, есть тоже эстетическ ая категория не в меньшей степени, чем прекрасное. В эстетике анализируются такие категории, как возвышенное и низменное, трагическое и комическое, ироническое и наивное, гротеск, бурлеск и пр. Все эти категории в эстетике часто называют эстетическими мо дификациями. Нам кажется, что термин "модификация" с большим удобством может быть использован при обрисовке также и эстетики Ренессанса. Будем считать основным принципом эстетики Ренессанса, как мы это проводим во всей нашей книге, артистический человече ский индивидуализм и вырастающий на этой почве гуманистически-неоплатонический или неоплатонически-гуманистический первопринцип. Но теперь допустим, что в эпоху Ренессанса существовали и многочисленные модификации такого принципа. Формально это явление м ожно считать тем или другим колебанием эстетики Ренессанса, той или иной ее тенденцией к разложению, той или иной ее формой самокритики. Для нас же этот вопрос является вопросом исключительно только терминологическим. Если кто-нибудь станет считать манье ризм не тенденцией Ренессанса к разложению, а самим Ренессансом, только взятым в определенном отношении, мы ровно ничего против этого не имеем. Как доказывают некоторые искусствоведы, маньеризм пронизывает собою решительно всю возрожденческую эстетику. Н о в таком случае это вовсе не разложение Ренессанса, а просто известного рода его модификация, давшая свою собственную эстетику, т.е. свою теорию, имеющую полное право на существование наряду с возрожденческим искусством, величавым, спокойным, полным гар монии и всякой естественности, включая естественность человеческого тела.

Выше мы сказали, что личностно-материальный артистизм превращался у многих прославленных художников Ренессанса в очень неуверенное и слабое сознание, доходящее до отчаяния, полное самокритики и трагизма. Почему все эти явления надо считать обязательно во зрожденческим разложением? Ренессанс вырос на артистическом индивидуализме. Но, например, в гелиоцентрической системе Коперника нет ничего ни индивидуалистического, ни артистического. Только с известным усилием мысли можно говорить, что в коперниканстве восторжествовала интеллектуальная сторона человеческого субъекта, и тогда индивидуалистическая основа Ренессанса как будто окажется нетронутой. Однако ясно, что при таком понимании коперниканства лучше называть его не разложением Ренессанса, а определенн ого рода его модификацией. Также и Бруно не столько восхваляет человеческую личность, сколько растворяет ее в своей пантеистической Вселенной. И почему же это есть разложение Ренессанса? И Коперник и Бруно - самые настоящие возрожденцы. Но конечно, это н е Николай Кузанский, не Платоновская академия во Флоренции, не Боттичелли, не Микеланджело, не Рафаэль. В таком случае оба течения мысли, математически-космографическое и пантеистическое, в сравнении с нетронутым артистическим индивидуализмом Ренессанса можно будет на равных правах считать как отклонениями от основного принципа возрожденческой эстетики, так и особого рода модификациями эстетики Ренессанса. Повторяем, для нас здесь вся проблема заключается не в существе Ренессанса, но в эстетической терм инологии, призванной фиксировать это существо.

Типы эстетики модифицированного Ренессанса

Прежде всего здесь мы находим целое философско-эстетическое и художественное направление, которое не то чтобы подвергло сомнению самый принцип персоналистского неоплатонизма, но уже поставило вопрос о реализации идеи в

материи, в то время как раньше это вовсе не было вопросом, а было непосредственной данностью; вопрос же заключался только в том, как описать и изобразить эту данность. В стиле этой проблематики изолированно ощущаемых идей и материи, воссоединяемых только в результате напряженной рефлексии , движется все направление так называемого маньеризма.

Тут же, однако, наступили и другие, более радикальные времена. Вдруг обозначилась потребность трактовать весь возрожденческий личностно-материальный мир совсем без всякой опоры на категорию личности, трактовать внеличностно, а тем самым, значит, и безлич но. Но поскольку изгнание личностного начала отнюдь не сразу превращало мир в бездушный механизм, то еще долгое время мир трактовался вполне одушевленно, хотя и внеличностно. В общем это был тот мир, который проповедовался в итальянском пантеизме XVI в.

Но и такой одушевленный и внеличностный мир отнюдь не сразу получил для себя всеобщую и непротиворечивую значимость. Целый ряд итальянских пантеистов этого времени все еще никак не могли отказаться от личностных моментов как на вершине своей философско-э стетической системы, так и в ее нижних областях. Конечно, здесь проповедовался все тот же типичный для всего Ренессанса неоплатонизм в своем теперь уже внеличностном построении. Но многие пантеисты этого времени увенчивали свою внеличностную неоплатониче скую систему вполне личным божеством, и даже создателем мира. Здесь это выглядело, конечно, как весьма резкое противоречие. Но противоречием была также и вводимая этими мыслителями обязательная опора на чувственный опыт и эксперимент, которые напрашивали сь сами собою ввиду прогрессировавшего в те времена математического естествознания. Из пантеистов XVI в. всех этих противоречий избежал, может быть, только Джордано Бруно, у которого нет ни личного творца мира, ни изолированного чувственного опыта, а вес ь неоплатонизм приобретает небывало монистическую форму, и притом, конечно, внеличностную. Философско-эстетическая система Бруно благодаря этому оказалась еще более ярким примером возрожденческого упадка и тем самым зарождения уже новых, отнюдь не возрож денческих систем философии, эстетики и естествознания.

В сущности говоря, также и система Фрэнсиса Бэкона отличается теми же противоречиями, что и итальянский пантеизм XVI в. Но неоплатонизм Бэкона принял уже совсем захудалые и местами едва заметные формы, а его опора на чувственность, в общем довольно близк ая к Ренессансу, порою достигала уже совсем не возрожденческих форм, когда у него проповедовался тщательно проводимый индуктивный метод и научно-техническое осуществление разного рода астрологических, алхимических и вообще магических мечтаний. Все это го ворило у Бэкона о наступлении новых времен с их новой философией и эстетикой, а также и с их новой наукой и техникой. Ренессанс шел здесь весьма заметно на убыль. Рассмотрим эти явления несколько подробнее.

Глава вторая. МАНЬЕРИЗМ.

Философская снова маньеризма

Одним из очень ярких признаков нарастающего падения Ренессанса является то художественное и теоретико-эстетическое направление, которое обычно носит название маньеризма. Сущностью маньеризма в эстетике Ренессанса является та рефлексия над искусством, кот орая уже ставит вопрос о соотношении творящего субъекта и сотворенного объекта. В основном проблема эта решается в духе общевозрожденческого неоплатонизма: божество мыслит и потому имеет идеи; в чистейшем виде эти идеи отражены у ангелов; в более сложном и материально-чувственном смысле эти идеи даны в человеке и бессознательно - в природе; человек мыслит и творит на основании чувственных данных, конструируя и проверяя их при помощи данных ему от бога и потому прирожденных внутренних форм. Так рассуждаю т два главных теоретика маньеризма, Джованни Паоло Ломаццо (164) и Федерико Цуккари (207). Однако весь этот неоплатонизм дается у этих авторов не в его непосредственном виде, т.е. не так, как он давался, например, у Николая Кузанского и у Марсилио Фичино , но в качестве ответа на вопрос: как возможно художественное познание и художественное творчество? Когда представители Высокого Возрождения пробовали рассуждать чисто теоретически о проблемах прекрасного или искусства, то все эти ответы, во-первых, отли чались у них полной случайностью и отсутствием всякой системы. Во-вторых же, сам вопрос о возможности художественного познания или художественного творчества тут не возникал. В-третьих, наконец, все специфически возрожденческие рассуждения о

красоте отно сились скорее к самому феномену красоты в его непосредственном воздействии на человека, но не к искусству как к такой области, которая вполне самобытна и специфична и требует для себя специальной рефлексии. Теперь же, во второй половине XVI в., возникла проблема именно обоснования художественного познания и творчества. Для ее решения был выдвинут старый и типичный ренессансный философский аппарат неоплатонизма, но он получил здесь новое назначение.

Вершина Высокого Ренессанса характеризовалась личностно-материальными методами, в которых пока еще не было сомнения как в таковых. В период же маньеризма как раз ставится вопрос об отношении личности к материи. Человеческая личность все еще трактуется ка к целиком определяемая божеством, но воспринятые ею божественные формы уже понимаются как субъективно-априорные. Ф.Цуккари выдвигает понятие внутреннего рисунка, который и делает впервые возможным как разбираться в чувственных восприятиях, так и творить художественное произведение. Чувственность нисколько не отвергается. Но, по Цуккари, она необходимым образом обрабатывается и оформляется при помощи внутреннего рисунка в человеческом сознании. Этот внутренний рисунок человека настолько могуществен и бог ат, что он конкурирует как бы с самим богом и с природой. Во всяком случае он создает то, что Цуккари называет "земным раем", - совокупность всего прекрасного и всех произведений искусства, созданных человеком. Природа здесь тоже ослаблена в сравнении с ее высоковозрожденческими восхвалениями. В ней много не только красоты, но и безобразия, и материя здесь действует часто как самое настоящее зло, как активная противоположность добра. Художник должен подражать природе, но не слепо, а творчески. Нужно еще уметь выбирать одни из природных данных и отбрасывать другие.

Делается понятным также и то, почему деятелям маньеризма уже не свойственно воспринимать личностно-материальное бытие во всей его непосредственности. Маньеризм склонен к аллегоризму и символизму. Произведение искусства, конечно, и здесь все еще трактуетс я как воплощение тех или иных идеальных форм. Но поскольку уже поставлен вопрос о возможности воплощений идеальных форм в материи, постольку воплощение это не может быть всегда идеальным. Признаются возможными и самые разнообразные методы как воплощения идеи в материи, так и воплощения идеальной формы в соответствующем художественном произведении. Отсюда у эстетиков и искусствоведов как раз и возник термин "маньеризм". Под "манерой" здесь понимается та разнообразная форма соотношения идеи и материи, воп рос о которой еще не ставился на ступени Высокого Ренессанса, где личностно-материальное бытие давалось только в своем непосредственном явлении, и если здесь поднимались вопросы о недостаточности личностно-материального бытия, то вопросы эти большею част ью не выходили за пределы настроений и эмоций и не достигали пока степени теоретической и логической постановки проблемы.

Художественный метод маньеризма

В сравнении с классическим Ренессансом маньеризм многие считали явлением упадочным, каковое суждение является чрезвычайно преувеличенным. Уже в классических произведениях Ренессанса, как мы видели, можно находить черты не полного совпадения идеи и матери и а, наоборот, их резкого противоречия. Начался маньеризм все в той же Италии и все в той же Флоренции, хотя и несколько позже, а именно около 1520 г. То, что такого рода направление имело ту же тенденцию, что и контрреформационная реакция, ясно само соб ою. Из итальянских маньеристов можно назвать Я.Понтормо, Дж.Б.Россо, А.Бронзино, Ф.Пармиджанино, Ф.Приматиччо, П.Тибальди, Б.Челлини, Б.Амманати, Дж.Вазари, Б.Буонталенти, из французов - мастеров школы Фонтенбло, из нидерландцев А.Блумарта, Х.Гольциуса , Ф.Флориса и Брейгеля Старшего, а из испанцев знаменитого Эль Греко. Еще раньше маньеристским художественным методом пользовался нидерландец Иероним Босх (ок. 1450 - 1516). Направление это господствовало по всей Европе вплоть до начала XVII в. О.Бенеш пишет: "Мы должны принять во внимание тот факт, что для всех художественных произведений, созданных в Нидерландах шестнадцатого века, - от конца очень краткого периода Высокого Возрождения с его классической уравновешенностью и до начала барокко - харак терны экзальтация и возвышенность, законченное совершенство и утонченное мастерство в анатомическом изображении человеческого тела и композиционном контрапункте. Эти черты рассматриваются как "маньеристические". Отсюда вся эта эпоха позднего Возрождения, которая длилась почти целое столетие, также получила название "эпохи маньеризма"" (15, 134).

Относительно итальянского и французского маньеризма тот же Бенеш пишет:

"Первоначально школа Фонтенбло придерживалась флорентийской традиции. Джованни Баттиста Россо, прозванный Россо Фьорентино, приехав в 1531 г. в Фонтенбло, сразу стал там непререкаемы м руководителем всех художественных начинаний. Искусство Россо находилось под двойственным влиянием Микеланджело и Андреа дель Сарто. Следуя манере своих учителей, он выработал чрезвычайно экспрессивный, почти преувеличенный стиль, где удлиненные фигуры, резкие контрасты, острые углы противоречили всякой гармонической округленности и уравновешенности. В таких его картинах, как "Снятие со креста" в Вольтерре (1521), проявляются тенденции к повышенной спиритуализации образов. Фигуры вздымаются по-готическ и круто, и вся композиция явно обнаруживает те средневековые тенденции, которые сказывались и в искусстве Микеланджело. Подобную же направленность мы замечаем в искусстве художника того поколения - Понтормо, чьи композиции пламенно и страстно вздымаются к небесам. С Понтормо и Россо начинается то, что мы в итальянском искусстве называем маньеризмом... Искусство маньеристов на севере и юге Европы на протяжении почти века ясно обнаруживало черты, сохранявшие свою действенность при различных изменениях. Та ким образом, долгую эпоху позднего Возрождения, следовавшую за очень короткой, почти эпизодической эпохой Высокого Возрождения, в истории искусства принято называть также эпохой "маньеризма". Маньеризм длился с 1520-х годов вплоть до начала семнадцатого столетия" (там же, 154).

В Северной Европе эпоха маньеризма "продолжалась дольше, чем на итальянском Юге, потому что в маньеризме, как мы видели, ожили вновь и трансцендентальность готического искусства, и его экспрессивность, то есть те качества, к которым Север всегда тяготел в соответствии со своим особым складом мышления. И если в Италии мощный реализм Караваджо покончил с маньеризмом в первые же годы семнадцатого века, то в остальной Европе он еще сохранился, незаметно, словно в сумерках, сливаясь с началом барокко" (там ж е, 169 - 170).

В результате всего сказанного относительно художественного метода маньеризма мы едва ли ошибемся, если будем констатировать черты маньеризма в той или другой мере, а также в том или другом смысле почти в течение всего Ренессанса, т.е. искусства XV - XVI вв.

Ради примера мы привели бы изображение ада и рая у раннего и позднего Босха: "Тема ада с его фантастическими обитателями и кошмарными мучениями начинает вытеснять из творчества Босха тему земной жизни. К этой теме Босх обращается уже в юности. Наряду с " Адом" из "Семи смертных грехов" от его раннего творчества сохранились две створки из не дошедшего до нас триптиха с изображением ада и рая. Как уже отмечалось, в изображениях ада Босх был более связан с традиционной иконографией и общими представлениями, чем в своих картинах земной жизни. Из средневековых литературных источников Босх заимствует идею о его устройстве. Ад разделен на несколько частей, в каждой из которых определенные грехи подвергаются соответствующему наказанию; они отделяются друг от др уга ледяными реками или огненными стенами и соединяются мостами. Так сконструировал его грандиозное целое еще великий Данте. Облик обитателей ада складывался у Босха под влиянием многочисленных изображений страшного суда на стенах старых церквей и в наро дном лубке, дьявольских масок и карнавальных костюмов праздничных представлений, разыгрываемых на подмостках городской площади средневековья. Средневековая народная фантазия комбинировала демонические образы из частей всем известных животных, относимых к разряду "нечистых": жаб, змей, летучих мышей и т.п.

Ад ранних работ Босха населен этими пока еще вполне "реалистическими" с точки зрения средневековой иконографии гибридами: гады со змеиными телами, перепончатыми крыльями, жабьими головами и кошачьими когтями совершают в нем свое традиционное дело - мучаю т и потрошат грешников Однако уже здесь дают себя знать, с одной стороны, безудержное воображение художника, а с другой ренессансная конкретность его представлений даже о самых нереальных вещах. Грешников в аду подвергают мучениям на реальных кроватях с балдахинами, их варят в реальных котлах, расплющивают на реальных наковальнях; на первом плане нью-йоркской створки две человеческих головы, почти портретные, на коротких ножках и с алебардой на плече совершают своеобразный "ночной дозор" своих инферна льных владений. Это наполняет ранние босховские картины ада ощущением реальной жизни, только как бы вывернутой наизнанку, превратившейся в саркастическую пародию на повседневность, в ее темный негатив.

Впрочем, в ранних работах Босха ад строго локализован областью преисподней. Он живет в своем ритме, по своим законам, не вторгаясь в сферу земной жизни. Так, в

"Семи смертных грехах" он присутствует лишь как вполне традиционное предостережение человеческ им грехам; в нью-йоркских створках ад строго противопоставлен раю как его полная противоположность, как зло добру, как вечное мучение вечному блаженству. В поздних работах Босха границы между адом, земной жизнью и даже раем начинают стираться Ад как бы в ыплескивается в потрясающем многообразии своих фантастически реальных форм за сферу преисподней и начинает обнаруживаться не только среди привычных явлений повседневности, но и в райских садах Эдема. Он становится необходимым звеном в логической цепи чел овеческой жизни, чуть ли не ее целью и конечным результатом" (55, 29 - 30).

Культурно-историческое значение маньеризма

В советской литературе имеется глубокий и сложный анализ проблемы маньеризма, принадлежащий В.Н.Гращенкову и заслуживающий внимания.

Прежде всего В.Н.Гращенков совершенно правильно критикует неимоверную раздутость этой проблемы в искусствознании. Художники и искусствоведы, которым надоели простота и ясность Ренессанса и которые гоняются за изощренными и уродливыми формами искусства, в сегда находили в маньеризме весьма подходящий материал, искажая тем самым и всю историю нового искусства, и вообще реалистические художественные методы. У В.Н.Гращенкова можно найти большую литературу по этому вопросу и необходимые критические замечания, которые для современного искусствоведа и эстетика, претендующего на передовой характер своего мышления, выражены у него в достаточно ясной форме (см. 37, 43 - 46).

Далее, В.Н.Гращенков очень хорошо говорит о зарождении и значении маньеризма в развитии европейского искусства и вообще культуры XVI в. в период разложения Ренессанса. "Классический идеал, - пишет В.Н.Гращенков, как он сложился в итальянском искусстве 1505 - 1515 гг., завершая собой все предшествующее развитие гуманистической идеологии, быстро утратил свое значение. И мировоззрение людей той эпохи, и ее реальная действительность явно с ним разошлись. Поэтому в итальянском искусстве после 1520 г. (в Ве неции позже, после 1540 г., и в иной форме) можно заметить три тенденции. Одна, стремившаяся сохранить в неприкосновенности гармонический идеал Высокого Возрождения, все больше склонялась к формальному классицизму, лишенному серьезного содержания. Вторая , напротив, характеризуется глубоко творческим преломлением происходящих перемен; рождается искусство, в котором сохраняется и углубляется гуманистическая сущность классического идеала, приобретающего теперь большую емкость, драматическую напряженность, трагическую противоречивость, сложность формального выражения (Микеланджело, поздний Тициан). Но одновременно возникает совсем другая реакция на начавшийся кризис классического искусства - антиклассический бунт ранних маньеристов. Они выступают против но рмативной эстетики Высокого Возрождения, против ее совершенного идеала, извлеченного из "подражания натуре", против ее гуманистического содержания... Их художественный язык обостренно-субъективен, условен и манерен в своей формальной изощренности. В их э зотерическом искусстве порывы религиозной одухотворенности чередуются с холодным аллегоризмом.

Итальянский маньеризм возникает как прямое следствие кризиса культуры Возрождения и развивается в процессе нарастания этого кризиса. Антагонистичный Ренессансу, он не только рожден из его среды, но и продолжает жить рядом с ним. Маньеризм много заимствуе т из форм зрелого Ренессанса (ср. влияние искусства Микеланджело на итальянский и весь европейский маньеризм). В свою очередь элементы маньеризма проникают в искусство позднего Возрождения (например, влияние Джулио Романо и Пармиджанино на стиль Паоло Ве ронезе). Еще сложнее взаимоотношение ренессансных и маньеристических тенденций в искусстве Северной Европы" (там же, 48).

У В.Н.Гращенкова мы вообще находим прекрасное понимание состава, эволюции и трагедии европейского Ренессанса. Вот это рассуждение: "...Возрождение длительный, сложный и противоречивый процесс формирования новой европейской культуры. У него были глубоки е предпосылки в социальной и духовной жизни позднего средневековья, он обуславливался многими конкретными экономическими, политическими и идеологическими факторами своего времени. Этот процесс совершался и в беспощадной борьбе, и в непрочных компромиссах со старым, средневековым миром. В конечном итоге его развитие сломило "духовную диктатуру церкви" (Ф.Энгельс), утвердило гуманистическое мировоззрение, привело к революционному преобразованию идеологии и всех областей культуры.

В Италии и других европейских странах Ренессанс имел свою богатую историю, каждый этап которой отмечен неповторимыми чертами. Гуманистический идеал, понимание классического наследия античности, формы реализма в искусстве, характер научного познания приро ды не оставались на всем протяжении Возрождения неизменными, но непрерывно наполнялись новым содержанием. Однако идейная и формальная система ренессансного мировоззрения не могла видоизменяться беспредельно. У нее было свое начало, была своя зрелость, об означившая разрыв со средневековой культурой. У нее был и свой конец, когда, распавшись, она передавала свои важнейшие завоевания последующим историческим поколениям. Но как можно определить конец эпохи Возрождения? Без сомнения, не как однозначную и кра тковременную акцию, которая может быть зафиксирована какой-нибудь точной датой. Как и сама эпоха, ее конец - длительный и многоплановый исторический процесс. Катастрофические конфликты и перемены соседствуют в нем с медленным эволюционным преобразованием основных принципов гуманистической культуры" (37, 46 - 47).

Наконец, у В.Н.Гращенкова мы находим также прекрасный анализ трагического кризиса Ренессанса в связи с эволюцией маньеризма: "Кризис Ренессанса был вызван столкновением его идейной программы, его духовных идеалов с социальной действительностью. Процесс р ефеодализации, уничтоживший свободные города-коммуны, сложение абсолютных монархий, реформации и контрреформации - все это несло с собой гибель идеям Возрождения. Враждебная стихия нередко настигала эти идеи еще на подъеме, в пору их расцвета. И тогда, л ишенная своей прежней социальной базы, беззащитная перед силами зла, культура Возрождения в лице ее лучших представителей продолжала отстаивать свои идеалы. В неравной борьбе гармоническое и героическое миросозерцание Ренессанса приобретало внутренне про тиворечивый и трагический характер. Это тот "трагический гуманизм" позднего европейского Возрождения, о котором говорил А.А.Смирнов применительно к творчеству Шекспира" (там же, 47).

Так образовалась первая "трещина" в эстетике Ренессанса, возвещавшая его уже близкое падение. Другой такой "трещиной" явился итальянский пантеизм XVI в., который пошел еще дальше и вместо личностно-материального бытия стал выдвигать на первый план как ра з именно безличную материю, хотя покамест все еще одушевленную.

Глава третья. ИТАЛЬЯНСКИЙ ПАНТЕИЗМ XVI В.

Мы считаем необходимым говорить здесь именно о пантеизме, а не просто о натурфилософии, которой достаточно занимался и Высокий Ренессанс в период своего расцвета. Историки философии, а также и историки эстетики в ясной форме не выдвигают этот пантеизм ит альянских натурфилософов XVI в. А между тем именно проповедь безличного начала и является тем самым, что привело цветущий Ренессанс к его дальнейшему падению. Правда, поскольку это был все еще Ренессанс, хотя и периода своего развала, отдельные возрожден ческие черты были еще достаточно сильны и находились в открытом противоречии с основной пантеистической тенденцией.

Бернардино Телезно (1509 - 1588)

Телезио обычно рассматривается как чистый сенсуалист, утверждающий материальную природу как единственную доступную для человеческого познания субстанцию[30 - 30 Характерно уже само название основного труда Телезио - "О природе сообразно ее собственным началам" (1565), которое во 2-м издании 1570 и следующем 3-м издании 1586: изменено так: "О природе вещей сообразно ее собственным началам".], в которой материя является пассивным началом, а сухое и теплое, с одной стороны, и влажное и холод ное, с другой стороны, - это два активных природных принципа, из различного смешения которых и состоят вещи. В таком понимании натурфилософия Телезио как философия всеобщего безличия указывает на прогрессирующий развал Ренессанса, основанного как раз на личностно-материальном понимании мира.

Обычно этот примитивный сенсуализм, основанный на чувственных восприятиях и некритически отвергающий разумное и математическое познание, считается чем-то невероятно прогрессивным. Но ясно, что он был прогрессом только ввиду своего предвестия последующей, действительно более научной и более прогрессивной философии XVII - XIX вв. Фактически для Высокого Ренессанса это если и было прогрессом, то, точнее будет сказать, прогрессирующим развалом Ренессанса.

Удержаться на позициях такого примитивного сенсуализма не мог даже сам Телезио, который одновременно с этим учил также о боге как творце мира и о его творениях, именно, о бессмертной душе и целесообразно устроенной природе. Такое жалкое противоречие уже само по себе говорило об упадке энергичного неоплатонизма времен восходящего и цветущего Ренессанса.

Необходимо, впрочем, сказать, что Телезио сам же не выдерживает предложенного им принципа абсолютного эмпиризма, выдвигая в других местах также и необходимую для науки деятельность разума. Его ученик Серторио Кватромани, излагая Телезио, прямо говорит о равноправии и одинаковой необходимости как чувственных ощущений, так и разума[31 - 31 С этими материалами можно ознакомиться по работе А.Х.Горфункеля "Материализм и богословие в философии Бернардино "Телезио" (34, 124).]. Не выдержано единство и в учении Телезио о материи. С одной стороны, она объявлена у него пассивным началом, активными силами в отношении которой являются тепло и холод. Тут тоже не все ясно, поскольку подлинным активным началом является тепло, или огонь, из которого, по Телезио, состоит небо. Земле же свойствен холод, а все вещи являются смешением тепла и холода. С другой же стороны, вопреки Платону и Аристотелю, материи у Телезио приписывается самодвижение, так что в конце концов остается неясным - пассивное ли начало материя или активное. Пространство объявлено уже однородным, хотя это противоречит учению Телезио о небесной теплоте и земном холоде. Но заговорить о беско нечности пространства Телезио еще не решается. Самое же главное то, что под влиянием ортодоксальной критики Телезио постоянно менял свои взгляды, используя все больше традиционные теологические материалы, пока, наконец, не заговорил о боге как творце мир а; в третьем издании своего сочинения о природе Телезио дает уже целый систематический трактат с доказательствами бытия божия[32 - 32 О постепенном изменении первоначальных сенсуалистических взглядов Телезио, о прогрессирующем использовании библейских текстов, о ниспровергателях учения Телезио, а также о его защитниках и продолжателях необходимые сведения можно почерпнуть из указанн ой работы А.Х.Горфункеля (34, 131 - 140).].

Но и без теологических привнесений натурфилософия Телезио поражает своей наивностью и фантастичностью. Этот философ в самом начале своего трактата утверждает, что он будет исходить только из тех данных, которые даются чувственными ощущениями. Но какое же ощущение говорит о том, что тепло и холод суть бестелесные начала? И какое ощущение говорит о том, что тепло только на небе, а холод только на земле? И что понимать тут под небом ? О материи же Телезио говорит точь-в-точь то, что мы находим у всех плато ников, и прежде всего у Платона и Плотина: "...она была создана (это богом, что ли, спросим мы? - А.Л. совершенно недвижимой, бездейственной и как бы безжизненной, невидимой и темной" (13, 125). И какое же чувственное ощущение могло бы говорить нам о так их свойствах материи? И дальше тоже: "...материя - телесна, едина, неспособна ни к какому действию и движению, невидима и черна" (там же, 127). О "черноте" материи следуют и дальше разные фантастические измышления, которые продиктованы чем угодно, но тол ько не теми обыкновенными чувственными ощущениями, на которые Телезио хочет опираться во всем своем трактате. Его учение о материи - совершенно платоническое. Он прямо берет его из платоновского "Тимея", в котором материя, между прочим, трактуется горазд о более материалистически, поскольку там не мыслится, чтобы материя была создана каким-нибудь богом. Что же касается критики аристотелевского перводвигателя, то она носит у Телезио просто смехотворный характер, потому что все свойства этого перводвигател я перенесены у него почему-то на какое-то небо, которое будто бы и вечно, и неподвижно, и всем движет, поскольку оно состоит из огня. Даже для начального и наивного эмпиризма XVI в. это звучит курьезно[33 - 33 Критика аристотелевского перводвигателя у Телезио тоже хорошо изложена у А.Х.Горфункеля (34. 129).]. Вообще производит неприятное впечатление то, что под влиянием критики Телезио вносил в свой труд все больше и больше библейских цитат, вдаваясь иной раз даже в чисто богословские и якобы ортодоксально-католические рассуждения. Путаница в сочинении Телезио была настолько велика, что после его смерти кни га в 1596 г. все же была внесена в Индекс запрещенных книг.

Впрочем, мы были бы неправы, находя у Телезио только одни противоречия. Наоборот, если иметь в виду пестроту, разнообразие и красоту чувственного мира, то в изображении такого мира Телезио является самым настоящим возрожденцем и в этом смысле подобного р ода изображение никогда не потеряет прогрессивной исторической ценности. Но только Ренессанс Телезио есть Ренессанс периода разложения и падения, потому что свой гилозоизм и пантеизм он уже не способен согласовать с монотеизмом и личностно-материальной э стетикой. Эта последняя,

особенно включая теорию творения мира и теорию бессмертной души, действительно находится у Телезио в резком противоречии с ярким сенсуализмом, который по-возрожденчески ярок, но не по-возрожденчески противоречив и сумбурен.

В заключение можно сказать, что в своем окончательном виде эстетика Телезио была только захудалым неоплатонизмом, который действительно основан на примате чувственного восприятия, но с такими обобщениями, без которых не могло появиться никакой науки и ко торые Телезио то беспомощно пытался вывести из голой чувственности, то наивно возводил к бессмертной человеческой душе и к ее надприродному творцу. Характернее же всего то, что и бог, и его творение, включая бессмертную человеческую душу и целесообразно построенную природу, оказывались, по Телезио, попросту говоря, безличными началами, которые так резко и отличают этого философа от восходящего и цветущего Ренессанса.

Франческо Патрици (1529 - 1597)

Патрици продвинул еще дальше пантеизм Телезио, освободив его от слишком явных у Телезио элементов монотеизма. Пантеизм Патрици гораздо больше приближается к античному, т.е. вполне безличному пантеизму: у него выше всего - первосвет, а все мироздание, вкл ючая человека и отдельные материальные вещи, есть только иерархийная эманация этого первосвета. В последние века античности такой неоплатонизм был не только явлением вполне естественным, но даже и передовым по силе своей логики и диалектики и по размаху своей обобщенной антропологии, психологии и космологии. Однако во второй половине XVI в. подобного рода неоплатонизм был несомненно явлением упадочным, если иметь в виду Ренессанс, поскольку здесь терялась характерная для этого последнего личностно-матер иальная основа. При этом не надо забывать, что гибель одной эпохи есть всегда зарождение новой, как правило, более совершенной эпохи. Поэтому позитивный характер неоплатонизма Патрици несомненно оказывался предшественником математического естествознания

Нового времени, так что безличностный характер его неоплатонизма как раз и способствовал упрочению математического естествознания последующих эпох.

Нам хотелось бы привести некоторые суждения Патрици в доказательство того, что это самый настоящий неоплатонизм, который производит даже впечатление перевода из Плотина. Вот, например, что мы читаем у Патрици о первоедином в связи с его вездеприсутствием и вездеотсутствием. "Прежде первого - ничто. После первого - все. От начала - все. От единого - все. От блага - все. От триединого бога - все. Бог, благо, единое, начало, первое тождественны. От единого - изначальное единство. От изначального единства все единства. От единства - сущности. От сущностей - жизни. От жизней разумы. От разумов - души. От душ - природы. От природ - качества, от качеств - формы. От форм - тела. Все это - в пространстве. Все это - в свете. Все это - в тепле. Через них пр иуготовляется возвращение к богу. Он да будет подлинным пределом и целью этой нашей философии" (13, 148).

Самая настоящая неоплатоническая диалектика первоединого дается еще и в таком рассуждении Патрици: "Следовательно, единое содержало в себе все сущности, прежде чем они произошли вовне. И хотя содержало в себе все, не распространилось и не рассеялось во в се. Но, оставаясь единым, все это содержало в себе, а не было им содержимо. И постоянно обладает всеми вещами, но не обладаемо ими. И так как оно обладает ими и необладаемо, нет среди сущностей ни одной, в которой оно не находилось бы.

Ибо, если бы единое не находилось везде, оно не обладало бы всем. И если бы оно не находилось повсюду, то оно само было бы содержимо чем-то и тогда не в состоянии было бы находиться везде. Если бы нечто содержало в себе единое, то оно и ограничивало бы е го. И тогда нечто, меньшее бесконечного, ограничивало бы бесконечное и превращало бы его в конечное. И единое оказалось бы бесконечным от себя и конечным от другого. А это невозможно. Если же верно, что единое находится повсюду, ложным является [утвержде ние], что оно находится только где-то. И ложно [утверждение], что оно - нигде. А если неверно, что оно - нигде, то, стало быть, оно находится во всем. А если оно во всем, то и повсюду, в сущностях и в несущем. И повсюду, где оно есть, оно будет в себе са мом, и все - в нем. Итак, единое и само находится во всех вещах и ни в чем не содержимо, но само содержит в себе все. И все находится в едином, но единым образом. И единое есть все, соединенное воедино. И единое есть все, и единое, да позволено будет так выразиться, есть всеединое" (13, 150).

Несомненный неоплатонизм, но с примесью типично возрожденческих зрительных радостей, содержится у Патрици в следующем тексте: "Всякое познание берет начало от разума и исходит от чувств. Среди чувств и по благородству природы, и по превосходству сил, и п о достоинству действий первое место принадлежит зрению. Первое же, что воспринимает зрение, - это свет и сияние. Благодаря их силе и действию раскрывается многообразие вещей. Свет и сияние, едва народившись, открываются зрению. Благодаря им древние люди обнаружили то, что вверху, в середине и внизу. А заметив, восхитились. Восхитившись, стали созерцать. Созерцая, начали философствовать. Философия же есть истиннейшее порождение света, восхищения и созерцания. Следовательно, от света (и его порождения - с ияния), первого по преимуществу из чувственно воспринимаемых вещей, от первого, открытого чувствам и познанию, мы начинаем основание нашей философии" (там же, 149).

Что же касается специально эстетики, то эстетика Патрици как неоплатоническая есть, в основном, учение о просвечивании идеального света в затемненных, вторичных вещах. Но в этой эстетике уже нет личностного энтузиазма Николая Кузанского, Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, как нет и личностно-материального мировоззрения великих художников Высокого Ренессанса.

В 1963 г. в Италии была опубликована неоконченная рукопись трактата Патрици под названием "Любовная философия". С этим трактатом нас хорошо знакомит А.Х.Горфункель (см. 35, 213 - 217)[34 - 34 Здесь мы не касаемся интересных соображений А.Х.Горфункеля о возможной принадлежности этого трактата одной тогдашней весьма тонко образованной даме Тарквинии Мольца.], который к тому же набрасывает довольно обширную картину и вообще фи лософии любви в эпоху Возрождения. Согласно анализу А.Х.Горфункеля, самым главным понятием в этом трактате является понятие филавтии, т.е. любви к самому себе. Всякая любовь, притом даже к другим людям, и всякая мораль основаны прежде всего на любви к са мому себе, именно на этой филавтии. Об этом говорит как будто бы даже и Новый завет, согласно которому своего ближнего надо любить так, как мы любим самих себя. Бог тоже создавал мир не из любви к этому миру и вещам, но из любви к самому себе. Именно эта последняя только и могла побудить его к созданию чего-то иного, которое тоже должно было бы любить прежде всего самого себя. Здесь едва ли прав А.Х.Горфункель, полагающий, что в подобного рода учении мы находим у Патрици переход от неоплатонизма к поздн ейшему натурализму (см. там же, 215). Нет никаких оснований думать, что это какая-то бытовая и притом эгоистическая любовь. Нам кажется, что здесь нет противоречия даже с христианством, согласно которому бог вообще есть любовь в самом высоком и широком с мысле слова. Однако А.Х.Горфункель совершенно прав, что подчеркивание именно этого момента "себялюбия" вполне свидетельствует о гуманистических тенденциях Патрици, поскольку гуманисты никогда не отрицали существования бога, но отличались только выдвижени ем в понятии божества и человека одних моментов, а именно соответствовавших тогдашнему свободомыслию, и гораздо более слабой разработкой других моментов, а именно более аскетического характера.

Для истории эстетики этот неоконченный трактат Патрици далеко не безразличен. Достаточно упомянуть хотя бы о Марсилио Фичино, который, как мы знаем, комментировал платоновский "Пир" и тоже базировал эстетику по преимуществу на учении о любви.

Джордано Бруно (1548 - 1600)

Бруно создал одну из самых законченных и непротиворечивых, одну из самых глубоких и интересных форм пантеизма в Италии XVI в. У него нет той путаницы, которую мы находим у Телезио и Патрици. Но, с другой стороны, всегда слишком раздували представление о Бруно как о предшественнике новоевропейского естествознания. Правда, страшный конец его жизни, а именно сожжение на костре, всегда заставлял всех сторонников научного прогресса преклоняться перед силой духа великого пантеиста и благоговейно склонять голо ву перед его стойкостью в борьбе против отживших средневековых идеалов. Но такое преклонение и благоговение, как бы они ни были у нас сильны, не должны заслонять перед нами подлинной картины замечательного мировоззрения Бруно. А мировоззрение это сводило сь к последовательному и с неумолимой логикой проводившемуся опять-таки все тому же возрожденческому неоплатонизму, на сей раз вполне лишенному всяких черт бытийного персонализма и, в частности, монотеизма. Поэтому-то в сравнении с Николаем Кузанским, Фл орентийской академией и представителями вершимого

художественного Ренессанса Бруно необходимо считать представителем уже позднего Ренессанса, чем дальше, тем больше склонного к разложению.

а) Последовательность неоплатонизма у Бруно проявляется прежде всего в том, что он отказывается от голого эмпиризма, который у Телезио выступал в виде ничем не мотивированного противоречия. С самого же начала Бруно признает права разума за основные и в к ачестве неопровержимой истины требует обязательной обработки чувственных данных на началах разума. Как передовой человек и сторонник науки, он, конечно, проповедует систему Коперника. Но она для него вовсе не есть результат одних только чувственных наблю дений. Ведь эти последние, если всерьез оставаться на их точке зрения, требуют как раз обратного, поскольку с точки зрения чувственного восприятия именно Земля остается неподвижной, а весь небесный свод оказывается движущимся вокруг Земли или по крайней мере в отношении неподвижной Земли. Систему Коперника Бруно считает результатом вовсе не чувственных, а чисто разумных построений, что и дает Бруно возможность тут же делать дальнейшие, тоже чисто разумные выводы.

Например, если для Коперника не существует никакого неба в сравнении с Землей, которая движется вместе со всем небом, то, значит вообще нет никакой разницы между Землей и небом. А если законы движения Земли и неба одинаковы, то, значит и пространство вез де однородно, и время также везде однородно. И если нет никакого пространственно достижимого неба, то, следовательно, мир бесконечен, а лучше сказать, и вообще существует бесконечное число миров. Но если мировое пространство бесконечно, то для Бруно это значит, что в мире нигде нет центра мира, или, лучше сказать, любую точку мирового пространства можно считать центром всего мира. Во всех такого рода заключениях Бруно вполне стоит на позициях новоевропейского естествознания, и, хотя он не астроном, его можно, если угодно, считать предшественником научного естествознания Нового времени. Однако подобного рода подача взглядов Бруно представляет собою лишь результат весьма искусственного раздувания одних сторон учения Бруно и отстранения других его сторон, гораздо более ярких.

б) Именно, у Бруно мы находим последовательный неоплатонизм с очень развитой и безукоризненно проводимой диалектикой.

По Бруно, в мире существуют бесчисленные противоположности, но все они совпадают в одной неделимой точке, которая рисуется у философа вполне неоплатонически. Будучи таким целым, которое вне всех своих частей и вне каждой в отдельности, оно, это целое, те м не менее существует и во всех вещах мира, и в каждой из них в отдельности. Само будучи "совпадением противоположностей" (этот термин заимствован Бруно из сочинений Николая Кузанского), это целое, таким образом, и везде и нигде. Если взять божество в ег о изолированном виде, оно совершенно лишено всякого различия и представляет собою абсолютное тождество (см. 35а, 71 - 73). Однако, являясь самым настоящим божеством, оно находится не вне мира, а в самом мире и совпадает со всеми его отдельными элементами и моментами, что и заставляет нас считать Бруно принципиальным пантеистом. Термины "божество" и "божественный" прямо-таки не сходят со страниц сочинений Бруно, на которых он говорит о своих первых принципах. Разве не является это учение о целом и частях у Бруно самой настоящей диалектикой? По степени напряженности присутствия божества в мире Бруно разделяет все вещи на точки, атомы и монады. Однако основной онтологический принцип остается у Бруно неизменным. Это - все во всем (тут тоже нелишне припомни ть античный неоплатонизм и Николая Кузанского).

У Бруно, далее, можно найти прекрасные страницы о диалектике общего и единичного, причины и цели, материи и формы. Члены этих противоположностей, по Бруно, различны. Тем не менее они всегда сливаются в одно нераздельное целое. Для нас особенно интересна его диалектика материи и движения. Отвлеченно, конечно, можно представить себе отдельно материю и отдельно движение. Тем не менее в действительности и фактически существует только диалектическое единство того и другого, а именно только самодвижущаяся мат ерия. Материя поэтому вовсе не только потенция, как это можно было бы думать на основании учений Платона или Аристотеля, она есть бытие самодвижущееся, само себя определяющее, само ставящее себе цели и само их достигающее. Но существует также диалектичес кое соотношение и движения с мышлением. Различать их можно, но фактически это одно и то же. Поэтому мир и его движение тоже различны, а мировая душа и всеобщее движение мира также одно и то же. Но мировая душа движет миром целесообразно. Следовательно, в ней есть разум, который нужно отличать от мировой души. Все это, однако, есть абсолютно одно и то же, или, вернее, только иерархия одного и

того же: единое как совпадение всех противоположностей; мировой, он же божественный, разум как принцип всеобщей ц елесообразности; мировая душа как принцип фактического осуществления разумной целесообразности и мир как результат осуществления первоначального единого при помощи целесообразности ума, самодвижения души и возникающего отсюда самодвижения материи.

Таким образом, мы находим у Бруно типичный и последовательный неоплатонизм, с точки зрения которого красота есть не что иное, как одушевленная Вселенная и одушевленные вещи, в которых отражается и осуществляется весь мир, вся мировая душа, весь мировой р азум и всеобщая единая и нераздельная субстанция мира, в которой совпали все противоположности и пребывают в неразвернутом виде. Такого рода неоплатонизм ничуть не хуже неоплатонизма Николая Кузанского или Марсилио Фичино, т.е. оказывается явлением типич но возрожденческим.

в) Тем не менее глубочайшим образом ошибется тот историк философии, а значит, и историк эстетики, который в неоплатонизме Бруно не увидит ничего нового, ничего такого, что резко отличало бы его и от Николая Кузанского, и от Фичино, и от великих художнико в вершины Ренессанса. Ведь если не находить здесь ничего нового, то делается совершенно непонятной и та страшная катастрофа, которой закончилась жизнь Дж.Бруно. Ведь за неоплатонизм не сжигали ни Николая Кузанского, ни Фичино, ни Пико, ни Боттичелли, ни Микеланджело. Но в таком случае историк должен ясно ответить на вопрос: за что же, в конце концов, сожгли Джордано Бруно? Очевидно, вовсе не за неоплатонизм и вовсе не за гелиоцентризм. Ведь не сожгли же ни Коперника, ни Кеплера, ни Галилея. Бруно сожгли за безличностный неоплатонизм, а не за неоплатонизм вообще, за борьбу с монотеизмом, за антихристианство, не говоря уже об антицерковности. Другими словами, как бы Бруно ни одушевлял свою Вселенную, он мог говорить о творце мира только в переносном смыс ле, а фактически никакого творца мира как надмировой абсолютной личности он никак не мог признать. Его пантеизм был слишком последовательной и слишком продуманной системой. Бруно не нуждался ни в каком творце мира, как не нуждались в нем и античные неопл атоники. Но ведь античные неоплатоники были язычники. И вот за свой языческий неоплатонизм Бруно и пострадал. Тут видно, что с Высоким Ренессансом совпадали общие контуры его неоплатонизма, но в то же время он был уже и отступником от Высокого Ренессанса , который базировался на личностно-материальных интуициях и некоторые представители которого были даже церковными деятелями или каялись в своих нехристианских чувствах, и каялись безо всякого принуждения, в глубине своей собственной духовной жизни и пере д своей собственной совестью. Совсем другое дело Джордано Бруно, который был антихристианским неоплатоником и антицерковником в последней глубине своего духа и совести.

Здесь яснейшим образом выступает и соотношение Бруно с восходящей в те времена точной наукой. Отрицая всякие личностные подходы к бытию и взывая ко всеобщей закономерности, он, конечно, был предшественником новейшей точной науки. Но, будучи пантеистом и диалектиком неоплатонического типа, он, конечно, имел мало общего с этой точной наукой. Здесь достаточно указать хотя бы на его учение о магии, которая была для него самой точной и самой жизненной наукой, или на его бесконечные искания механического полу чения истинных умозаключений при помощи своеобразной машины на манер механизмов Раймунда Луллия.

Так можно было бы представить себе положение философии и эстетики Бруно в системе трех- или четырехвекового Ренессанса.

г) Уже на основании предыдущего можно сделать очень ясные выводы для эстетики Дж.Бруно. Но историку эстетики здесь особенно посчастливилось, поскольку Бруно написал трактат "О героическом энтузиазме" (1585), в котором выступают по преимуществу как раз эс тетические категории, но, конечно, только в том смысле, в каком тогда мыслилась эстетика. Трактат этот очень богат по своим мыслям, и поэтому анализировать его целиком было бы здесь весьма трудно. Мы ограничились только главнейшим.

В этом трактате уже с самого начала обращает на себя внимание тезис о примате творчества над подражанием. Поэт не должен следовать каким-то внешним правилам. Настоящий поэт сам творит правила для поэзии. Поэтому систем правил столько же, сколько поэтов (см. 19, 29 - 31). Это высказано у Бруно весьма настойчиво и убедительно, и для истории эстетики такого рода суждения, безусловно, имеют большое значение. Однако важнее другое.

Бруно находит в поэзии четыре главных элемента: любовь, судьбу, объект, ревность. Тут любовь не является низостью, неблагодарным и недостойным двигателем, но героическим властителем и своим собственным вождем. Судьба есть не что иное, как фатальное распо ложение и порядок событий, коим любовь в своей участи подчинена. Объект есть предмет любви и коррелятив любящего. Ревность, несомненно, есть стремление любящего к любимому, и это нет нужды объяснять тому, кто вкусил любовь, о которой напрасно пытаться го ворить прочим. Любовь вознаграждает, потому что любящему нравится любить: "Тому, кто истинно любит, не хотелось бы не любить" (там же, 35). Уже здесь видно, что героический энтузиазм, о котором рассуждает Бруно в данном трактате-диалоге, не относится ни к области точных наук, ни к области политической или общественной и даже не к той области антицерковных настроений Бруно, за которую он отдал свою жизнь. Нет, этот героический энтузиазм есть поэтическая любовь, как мы сейчас увидим, к божеству (напомним, речь идет здесь вовсе не о каком-нибудь личном божестве) и ко всему божественному.

По Бруно, существуют два типа энтузиазма. Одни энтузиасты "показывают только слепоту, глупость и неразумный порыв, похожий на бессмысленную дикость". Другие же энтузиасты "пребывают в некоей божественной отрешенности, благодаря чему кое-кто из них действ ительно становится лучше обыкновенных людей". Итак, энтузиазм есть любовь к божественному. Но и такого рода энтузиазм тоже бывает двух родов: один более пассивный, а другой более активный.

"Одни, являясь местопребыванием богов или божественных духов, говорят и действуют удивительным образом, несмотря на то, что ни сами они, ни другие люди не понимают причины этого". "Другие, будучи опытны и искусны в созерцаниях и имея прирожденный светлый и сознающий дух, по внутреннему побуждению и природному порыву, возбуждаемому любовью к божеству, к справедливости, к истине, к славе, огнем желания и веянием целоустремления обостряют в себе чувство, и в страданиях своей мыслительной способности зажига ют свет разума, и с ним идут дальше обычного. И в итоге такие люди говорят и действуют уже не как сосуды и орудия, но как главные мастера и деятели" (там же, 52 - 53).

В связи с этим Бруно весьма красноречиво рассуждает и о двух типах Амура - возвышенном и низменном (см. там же, 37 - 38). Созерцание тоже двух родов: "Всякая любовь происходит от созерцания: умопостигаемая любовь - от созерцания умственным путем; чувстве нная - от созерцания чувственным путем" (там же, 74). Поэтому любовь есть созерцание, а высшая любовь, будучи божественной, направляется к умопостигаемому предмету. В другом месте Бруно говорит о трех типах интеллекта: чистейшем, или небесном, демоническ ом, или героическом, и низшем, человеческом (см. там же, 80 - 81). Нечего и говорить о том, какому из этих трех типов интеллекта Бруно больше всего симпатизирует. При этом читатель впал бы в жесточайшую ошибку, если бы понял Бруно дуалистически и увидел бы в проповедуемой им любви лишь один спиритуализм. Тело здесь не только не исключаемая, но оно-то как раз и делает энтузиастическую любовь героизмом. "Всякая любовь (если она героическая, а не чисто животная, именуемая физической и подчиненная полу, как орудию природы) имеет объектом божество, стремится к божественной красоте, которая прежде всего приобщается к душам и расцветает в них, а затем от них, или, лучше сказать, через них, сообщается телам; поэтому-то благородная страсть любит тело или телесн ую красоту, так как последняя есть выявление красоты духа. И даже то, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших или меньших размерах, не в определенных цветах и форм ах, но в некоей гармонии и согласности членов и красок" (там же, 56).

Таким образом, героический энтузиазм, по Бруно, ни в каком случае не есть только чисто духовное чувство и только чисто духовный порыв. Наоборот, он охватывает также и все телесное, зажигая его своим духовным огнем, и через эту телесность он впервые тольк о и становится в подлинном смысле героическим.

Подобного рода рассуждения Бруно свидетельствуют о тщательно проводимой последовательности его пантеизма. Раз все одушевлено и раз всеобщее одушевление - это и есть божество, то ясно, что правильное стремление к телу есть стремление к божеству, а правиль ное стремление к божеству обязательно есть также стремление и к телу, а это значит, и к душе, поскольку душа неотделима от тела, и к чистому разуму, который тоже неотделим ни от тела, ни от души, ни от космоса. Цитируемый нами трактат-диалог наполнен так ого рода рассуждениями. Но чтобы их понять, необходимо на каждом шагу помнить о пантеизме Бруно. Если мы

хотя бы на одно мгновение представим себе божество Бруно как абсолютную и надмировую личность, мы тотчас же потеряем понимание героического энтузиазм а, имеющего своим предметом именно божество. И если мы хотя бы на одно мгновение забудем, что тело и душа у Бруно при всем своем различии все же слиты в конечном счете в одно и неделимое целое, у нас ровно ничего не останется из того, что Бруно подлинно понимал под своим героическим энтузиазмом. Пантеистически трактуемый принцип "все во всем" тоже имеет основное значение для постижения окончательной сущности героического энтузиазма. У Бруно мы постоянно находим страстную полемику против изолированного т ела с его скотскими страстями. Та любовь, которую он проповедует, не имеет ничего общего с животными страстями тела, изолированного от души, от разума и от божества. Не будем приводить все эти многочисленные рассуждения Бруно о красоте души и тела, о кра соте разума и божества, о красоте Вселенной. Мы только укажем на них (см. 19, 45; 49 - 51; 56; 60 - 61; 71 - 72; 94).

д) Из этого общего философско-эстетического учения Бруно сами собою вытекают и отдельные концепции, тоже полуфилософские, полуэстетические, но всегда обязательно пантеистические.

Так, например, мы нисколько не удивимся, если найдем у Бруно рассуждения о душе как об организующей форме тела (см. там же, 60 - 61; 63). Это нисколько не есть учение о примате души над телом. Это вполне естественная иерархия необходимых категорий, конеч но, уже не специально аристотелистская, но специально неоплатоническая, при каковой иерархии хотя тело, взятое само по себе, и ниже души, взятой самой по себе, но оно так же необходимо для души в качестве ее осуществления, как и душа необходима для тела в качестве его формообразующего принципа.

Любовь, которая проявляется в героическом энтузиазме, имеет своим бесконечным объектом божество. Но, будучи связана с телом, она несет с собою и все телесные мучения, хотя и в преображенном виде (см. там же, 35 - 37; 43).

Не будем удивляться и тому, что героический энтузиазм и лежащая в его основе любовь к бесконечному ставят любящего, по Бруно, вне мира (см. там же, 68). И это не есть монастырское отшельничество и аскетизм, но сплошное полыхание телесных страстей в их пр еображенно-божественном виде.

Мудрец у Бруно, конечно, выше всякого становления и как бы парит над ним (см. там же, 44). Но это есть мудрость космического охвата и результат узрения великого в малом.

Конечно, Бруно с полной уверенностью восстанавливает древнее языческое учение о переселении душ (см. там же, 209), вполне гармонирующее именно с пантеизмом, а не с монотеизмом, а также античное учение о девяти космических сферах (см. там же, 207).

В общем героический энтузиазм у Бруно не прельщается текучим настоящим, но всегда припоминает вечное, всегда преобразует человека и пробуждает в нем память о вечном свете. "Энтузиазм, о котором мы рассуждаем в этих высказываниях и который мы видим в дейс твии, - это не забвение, но припоминание, не невнимание к самим себе, но любовь и мечты о прекрасном и хорошем, при помощи которых мы преобразуем себя и получаем возможность стать совершеннее и уподобиться им. Это - не воспарение над властью законов недо стойного рока в тенетах звериных страстей, но разумный порыв, идущий вслед за умственным восприятием хорошего и красивого и знающий, к чему следовало бы приспособляться в наслаждении; таким образом, от этого благородства и света вспыхивает он сам и облек ается в то высокое качество и свойство, благодаря которым представляется знаменитым и достойным" (там же, 53).

Бруно не боится никаких крайностей при обрисовке своего героического энтузиазма. Последний у него не только божествен, но прямо становится богом. А чего тут должен был бы бояться Бруно? Он говорит вовсе не о христианском боге, а о боге, который тождестве н с материальной Вселенной. И ему нечего бояться пылать божественным светом, потому что его героический энтузиазм не имеет ничего общего с монашеским аскетизмом. Рисуя свой героический энтузиазм, Бруно буквально "несется" как бы на каких-то поэтических к рыльях, и эта его безбоязненная дерзость и восторг, лишенные всякого малодушного опасения, не имеют никаких пределов. Вот, например, что он пишет о своем героическом энтузиазме: "Он

становится богом от умственного прикосновения к этому божественному объе кту, и... его мысль занята только божественными вещами, и он высказывает нечувствительность и бесстрашие в делах, которые обычно больше всего воспринимаются чувствами и больше всего волнуют людей; потому-то он ничего не боится и из любви к божественному презирает другие удовольствия и совсем не думает о жизни. Это - не ярость темной жизни, которая, не раздумывая, не рассуждая, пренебрегая осторожностью, заставляет его блуждать по воле случайностей в порывах хаоса бури наподобие тех, которые, преступив и звестные законы божественной Немезиды, осуждены на истребление фуриями и поэтому взволнованы диссонансом как телесным в виде соблазнов, разрушений и болезней, так и духовным в виде нарушения гармонии сил познавания и желания. Напротив, это - огонь, зажже нный в душе солнцем ума, и божественный порыв, расправляющий его крылья" (19, 53 - 54).

Героический энтузиазм влечется прямо к солнцу ума. Поэтому он и сам полон света, он - "чистопробное золото". Он есть внутренняя гармония. Но это гармония не только его самого, но и Вселенной. Ему не страшны никакие препятствия и даже никакие чудовища.

Он - сплошной закал и сплошная гармония, а все его жизненные инстинкты являются именно этой вечной жаждой божественного света и образуют гармоничный хор наподобие девяти муз (см. там же, 54).

Наконец, героический энтузиазм у Бруно вовсе не так прямолинеен, как это можно судить на основании его многочисленных высказываний. Наоборот, это постоянное восхождение к свету вселенского и божественного разума сопровождается также и известного рода укл онами, слабостями и даже падением. Однако для Бруно тут нет ничего страшного. Любые свои провалы героический энтузиазм всегда в состоянии преодолеть, чтобы продолжать свое восхождение. Это восхождение тернисто, но в конце концов оно безопасно и неодолимо ни для каких других сил. "Правда, иногда доверчиво идя следом за своим проводникам, Амуром, являющимся его двойником, он порой видит, что его усилия обмануты встречающимися препятствиями, когда, больной и неистовый, он бросает в пропасть любовь к тому, чего не может понять, и, смущенный неисчерпаемостью божества, опускает руки; однако вслед за тем он возвращается вспять, чтобы волею принудить себя к тому, чего не мог достичь умом" (там же, 54).

В заключение мы должны сказать, что эстетика героического энтузиазма у Бруно есть одно из самых замечательных явлений в истории эстетики вообще. Пантеизм был и в античности, но он там еще не был противопоставлен монотеизму и потому не мог полностью осозн ать своего героизма и своего энтузиазма. Черты пантеизма были также и в средние века, и в эпоху Ренессанса. Но здесь они были сдержаны личностным принципом - то ли в виде концепции надмирового и личного абсолюта, то ли в виде попыток абсолютизировать чис то человеческую личность. Пантеизм Дж.Бруно не был связан никакими античными, никакими средневековыми и никакими возрожденческими принципами. Он конструировал пантеизм в самом чистом и последовательном виде, без всякого стеснения и без всяких оговорок. П оэтому и получилась у него концепция героического энтузиазма, поражающая своей смелостью и своими дерзаниями, не сводимая ни к безличному античному пантеизму, ни к средневековью, ни к Ренессансу. С точки зрения бесстрашного выставления человеческой лично сти на первый план это, конечно, Ренессанс. Ведь весь Ренессанс, а особенно Николай Кузанский, Флорентийская академия и великие художники возрожденческой вершины, тоже были своего рода героическими энтузиастами. Но всех их страшила трагедия изолированной человеческой личности, и если они увлекались ее самоутверждением, то скоро тут же и каялись в этом. Дж.Бруно эту одинокую человеческую личность обосновал своим пантеизмом, совершенно забыв и эпическую ограниченность античного пантеизма, и драматический трагизм Высокого Ренессанса С точки зрения правоверного католичества Бруно был, конечно, полный перерожденец, которого не мучила никакая христианская совесть и который мог без всяких оговорок отдавать себя на волю своего героического энтузиазма. Это дела ет фигуру Бруно не только чрезвычайно яркой и оригинальной, но прямо-таки неповторимой Свести его эстетику на позднейший материализм тоже нет никакой возможности. Это вполне оригинальная эстетика Ренессанса, но уже на путях его разложения, поскольку вмес то личностно-материального понимания бога и мира здесь осталась только одушевленная и в то же время материальная Вселенная. Это предвещало последующие материалистические концепции, но такая эстетика ничего общего с ними не имела.

е) Прибавим к этому, что широта и бесстрашие философских горизонтов Бруно тоже вполне гармонируют с его эстетикой. Среди своих учителей он находит и античных пифагорейцев (см. 19, 64; 208), и платоников (см. там же, 64; 207), и неоплатоников (см. там же, 46; 60; 106; 208). Ветхозаветная "Песнь песней" у Бруно, можно сказать, на первом плане (см. там же, 43; 201 - 202). Он не боится также и христианских платоников, но, конечно, в соответствующем контексте, когда говорит о "каббалистах, халдеях, магах, пл атониках и христианских богословах" (см. там же, 207). Конечно, Каббалу привлекали и флорентийские неоплатоники, но они привлекали ее более или менее насильственно и почти против собственной совести; у Бруно была уже другая совесть, не монотеистическая, и потому ему не в чем было и каяться. Точно так же и астрологией занимались и Фичино и Пико, но им приходилось в этом каяться перед инквизицией. Что же касается Бруно, то он привлекал астрологию в самом прямом и искреннем смысле слова, никогда от этой ас трологии не отказывался и ни перед кем не каялся. Она тоже была у него прямым следствием все того же неоплатонического пантеизма с его обязательным учением о "всем во всем". А свое бесстрашие и силу воли Бруно доказал не только отказом своим друзьям пока яться перед церковью и не идти на сожжение. Даже на костре, когда тело его уже начало охватываться огнем и когда какая-то дружеская рука протянула к его губам распятие на длинном древке, Бруно не стал целовать это распятие и повернул голову в сторону. Тр удно сказать, что более значительно у Бруно - сама ли его личность или его философия и философская эстетика. Один из старых и весьма известных историков философии, В.Виндельбанд, не понимая диалектики Бруно, сводит его философию на поэтическую фантазию.

Но и этот неокантианский историк, считающий всякое картинное изложение философии безвкусицей, все же высказал такое значительное суждение: "Эта система не является плодом работы строгого мышления над понятиями, но она замечательное создание метафизичес кой фантазии, которая с художественным чутьем возводит новое здание астрономического исследования и, полная предчувствия, предвосхищает развитие современного мышления. Многое, а может быть и большая часть, в сочинениях Бруно неприятно поразит современног о читателя, отчасти вследствие педантической обстоятельности, отчасти вследствие безвкусной страстности или фантастической произвольности и беспорядочности, наконец, в силу ребяческой ненаучности. Но при рассмотрении в целом, как того требует дух его сис темы, чистота его намерений и величественный дар комбинирования являются одним из тех памятников человеческого ума, которые в продолжение целых столетий сияют оживляющей и оплодотворяющей силой" (28, 64).

Томмазо Кампанелла (1568 - 1639)

Эстетика Томмазо Кампанеллы в сравнении с Бруно представляет уже некоторого рода шаг назад. Он тоже неоплатоник. У него тоже мы находим на вершине бытия мир "первообразов", затем мир "метафизический" (или мир "духов" вроде средневекового учения об ангела х), далее - мир "математический", "временной" и "телесный" и, наконец, мир, данный прямому чувственному восприятию, т.е. мир данного конкретного расположения вещей (mundus situalis). Вся эта иерархия бытия, тоже согласно неоплатоническому образцу, тракту ется как результат эманации из первоединой сущности. Однако этой неоплатонической картине совершенно не хватает того диалектического монизма и той красивой и непоколебимой иерархии бытия, которыми отличалась система Бруно.

Кампанелла внес существенное противоречие в эту систему и сверху и снизу. Сверху у него оказался личный бог как творец мира из ничего, а снизу заявляло о своей непоколебимой значимости самое обыкновенное чувственное восприятие, которое мешало самостоятел ьной логике понятий и ограничивало человеческое знание областью только явлений, понимая сущности как непознаваемую область.

Это противоречие пантеистической системы Кампанеллы с исторической точки зрения весьма характерно. По традиции Кампанелла все еще хватался за неоплатонизм. Но с другой стороны, успехи современного ему эмпиризма весьма его смущали и заставляли вносить в с вою философскую систему весьма сильную струю уже невозрожденческого сенсуализма. А если к этому прибавить еще его учение о магии, которое у Бруно было только естественным результатом принципа "все во всем" или всеобщего согласия, то противоречие системы

Кампанеллы оказывалось еще более непреодолимым, потому что его нельзя было соединить ни с научным эмпиризмом, для которого Кампанелла требовал полной свободы, ни с христианским монотеизмом, на котором Кампанелла тоже весьма упорно

настаивал.

Не удивительно поэтому, что современная нам трактовка системы Кампанеллы отличается весьма большой пестротой, и никак нельзя сказать, что односторонние истолкователи Кампанеллы совсем уже не правы. Ведь понятно, почему правоверные католики тянут его на с вою сторону, раз у него защищался основной церковный догмат о боге как о творце мира из ничего. Для пантеистического истолкования воззрений Кампанеллы тоже достаточно оснований, поскольку он проповедует повсеместную одушевленную материю. Вероятно, имеют солидные аргументы и те, которые понимают философию Кампанеллы как принципиальный деизм, поскольку у него выступает самый настоящий монотеистический бог и в то же время провозглашается полная свобода чувственного восприятия, полная свобода основанной на нем логики, гносеологии и науки, а тем самым и полная независимость от божества и его установлений. Если у Дж.Бруно чарует его героический энтузиазм, основанный на последовательно проводимом неоплатонизме и на активном самочувствии человеческой личности в пределах этого неоплатонизма, то у Кампанеллы слишком бросаются в глаза противоречия его системы и заигрывания с точными науками, свидетельствующие как о прогрессирующем развале Ренессанса, так и о прогрессирующем становлении новейшего естествознания.

В механике Галилея Кампанелла мало что понимал. Тем не менее самого Галилея он защищал как поборника свободной науки. С католичеством он тоже не порывал. Однако подлинной научной техникой для него была только магия.

Что можно сказать об эстетической значимости подобного рода противоречивой философской системы? Насколько эта эстетика яснейшим образом представала у Бруно как учение о красоте божественной Вселенной и тем самым о красоте каждого отдельного элемента тако й Вселенной, героически стремящегося слиться с божеством (оно же тут и материальная Вселенная), настолько эстетика Кампанеллы не в силах провести до конца неоплатоническую систему категорий; она вносит в нее весьма интенсивные научно-эмпирические элемент ы, для которых не было достаточных оснований в философской системе Кампанеллы и которые могли бы получить для себя обоснование только на путях дальнейшей, уже невоз-рожденческой науки.

Кампанелле принадлежит еще и общественно-политическая теория утопии, указывающая тоже на определенного рода эстетические установки философа. Но об этом мы будем говорить ниже (с. 565 - 567), там, где мы коснемся вообще этих теорий нисходящего Ренессанса.

Глава четвертая. ФРЭНСИС БЭКОН (1561 - 1626) И ЕГО СИМВОЛИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Склонность к яркой чувственности - возрожденческое детище у Бэкона

Если твердо стоять на путях постепенного логического развития возрожденческой эстетики, то сейчас нам придется перенестись из Италии в одну из северных стран и поговорить о знаменитом основателе индуктивного эмпиризма в Англии Ф.Бэконе. Этому философу то же мало повезло в истории философии. Его всегда хотели сделать чистым эмпириком и чистым индуктивистом, тогда как он все еще продолжал собою линию Ренессанса, правда упадочного. Мы уже знаем, что оценка Бэкона как эмпирика, пытающегося хвататься за остат ки платонизма или аристотелизма, нисколько не снижает исторической ценности подобного рода мыслителей позднего Ренессанса не снижает она и ценности самого Бэкона. О его эмпиризме и индуктивизме никак нельзя забывать; это всегда было у Бэкона, и этого нел ьзя отбрасывать. Наоборот, все его наивное и ребяческое бахвальство чувственными ощущениями, все эти заявления, что существуют только единичные вещи, вся эта борьба с человеческими предрассудками в науке, и все эти, иной раз слишком дотошные и скучные, и ной раз даже назойливые указания на эмпирию, на эксперимент, на терпеливый анализ наших ощущений, вся эта убежденность в абсолютной значимости человеческого знания - все это есть подлинное достояние Ренессанса, который всегда любил яркую чувственность и для которого факты человеческого опыта всегда играли первостепенную роль. Эта сторона философии Бэкона настолько много раз излагалась и анализировалась и настолько вошла во все учебники что мы сейчас даже не будем подробно касаться такого рода предметов, а вместо этого займемся другим. Это другое есть результат именно Ренессанса, и, кроме того, Ренессанса позднего, Ренессанса периода разложения.

Именно Ренессанс заставил Бэкона погрузиться в яркую человеческую чувственность

и базировать все знание на чувственности. Но Ренессанс Бэкона, как и всякий поздний Ренессанс, уже не умеет безупречно объединить яркую человеческую чувственность и ее неопла тоническое обоснование. Здесь мы тоже находим внеличностное построение человеческого знания и объективного мира как предмета этого знания. И покамест у Бэкона речь идет об установлении индуктивных закономерностей, тут как будто для него достаточно внелич ностного мировоззрения. Но когда Бэкон начинает строить свою систему мира в целом, то здесь опять выступают на первый план его учения об идеальных и субстанциальных формах вплоть до учения о творце мира и о бессмертии души.

Традиционные изложения философии Бэкона грешат в двух направлениях: они основаны на непонимании возрожденческой яркой чувственности, лежащей в основе индуктивизма Бэкона, и они слишком пренебрегают антично-средневековыми элементами философии Бэкона, кото рые тоже делают эту философию возрожденческой, хотя и не очень легко формулируемой. Однако сводить всю эту философию только на один эмпиризм и индуктивизм - это значит отвергать подлинно прогрессивный характер такой философии, поскольку она у философа сл ишком уж полна разного рода наивностей и детского барахтанья среди бесконечного моря чувственных вещей. Поэтому нам хотелось бы изложить эстетику Бэкона именно как определенный период Ренессанса и только после этого добиться подлинного понимания ее истор ической значимости.

Главнейшие категории, вытекающие из фиксации яркой чувственности

Прежде всего нам хотелось бы выдвинуть в воззрениях Бэкона на первый план именно то, что мы сейчас назвали яркой чувственностью, характерной вообще для всего Ренессанса. Еще раньше всякой теории индукции Бэкон погружается в материальный мир и буквально з ахлебывается в бесконечных проявлениях этого мира. Вот, например, как он описывает разные, по его словам далеко еще не все, состояния материи: "...сгущенное, разреженное; тяжелое, легкое; горячее, холодное; осязаемое, газообразное; летучее, связанное; оп ределенное, текучее; влажное, сухое; жирное, тощее; твердое, мягкое; ломкое, тягучее; пористое, плотное живое, безжизненное; простое, сложное; чистое, содержащее примеси; волокнистое и жилистое; простой структуры или однообразное; подобное, неподобное; о бладающее видом и не обладающее видом; органическое, неорганическое одушевленное, неодушевленное" (22, 1, 231 232). Бэкон говорит и о движениях материи (см. там же, 232 - 233).

Но, обладая таким ярким восприятием материально-чувственного мира, Бэкон все-таки не хочет оставаться в пределах слепой чувственности и пытается тем или другим способом эту чувственность обосновать. Однако невозможно обосновать слепую и текучую чувственн ость без расчленения ее на отдельные и уже устойчивые моменты и без опоры на те или иные принципы, уже не столь слепые и не столь текучие. Удивительным образом Бэкон ищет эту устойчивость не в чем ином, как в тех самых "формах", которые проповедовал Арис тотель и даже еще Платон. Тут, однако, ради соблюдения исторической справедливости необходимо сказать, что Бэкону очень хочется поместить эти формы вещей в самих же вещах. Правда, это ему далеко не всегда удается, поскольку он сам же нередко говорит о бе сформенной материи и об оформлении ее только нематериальными формами. Но о том, что всякая материя для него обязательно оформлена, есть целое рассуждение, так что даже и Библия, оказывается, стоит на его стороне, поскольку в ней нигде не сказано, что бог создал материю, но зато сказано, что вначале он создал небо и Землю (см. 22, 2, 305 - 307). Платон восхваляется у Бэкона за то, что он понял значение форм, или идеи, как "истинных объектов науки", но он резко критикуется за абстрактное существование фор м, за то, что эти формы не помещены у Платона в самой же материи (см. 22, 1, 237).

Вообще необходимо сказать, что отношение Бэкона к Платону и Аристотелю весьма колеблется. То, что формы существуют у Бэкона не вне материи, ясно вытекает из только что приведенного рассуждения о Платоне. Однако в другом месте, понимая бесформенную матери ю Платона как публичную женщину, а формы материи как ее клиентов, он считает подобное понимание материи у Платона более правильным, чем у других философов (см. там же, 190). С одной стороны, перводвигатель Аристотеля относится Бэконом к разряду пустых сл ов, или к "идолам" слов, т.е. к тем словам, которые не указывают ровно ни на какой объективный предмет, поскольку они "проистекают из пустых и ложных теорий" (22, 2, 26). С другой стороны, однако, Бэкон говорит о "блестящей мудрости и добросовестности Ар истотеля" (22, 1, 115). Вообще в сочинениях Бэкона можно найти как глубокие порицания по адресу

Платона (там же, 351) или Аристотеля (22, 1, 218; 311 - 312; 322; 347; 429. 2, 24; 29; 34; 53; 147; 281), так и одобрение Платона (22, 1, 258; 313; 321; 324; 352. 2, 132). Аристотеля (22, 1, 115; 120; 160; 161; 233; 235; 248; 292; 319; 326; 331; 350; 353; 405; 430 - 433. 2, 134; 145) и их обоих вместе (22, 1, 321). Иной раз порицания и похвалы высказываются в одном и том же месте (22, 1, 219; 244; 255; 273; 3 54; 408; 422 - 423; 426 - 427. 2, 60; 325; 332), а иной раз критика того и другого философа объединяется; иногда тут же выступают и другие античные философы (22, 1, 117; 120; 240 - 242. 2, 37; 41 - 42; 59; 285; 304 (в пользу Демокрита); 306; 474). Эта ве сьма развязная и самоуверенная критика античных философов сопровождается у Бэкона полным незнанием неоплатонизма, поскольку он ни разу не цитирует ни Плотина, ни Порфирия, ни Ямвлиха, а три места с упоминанием Прокла состоят из общих слов и конкретно ни о чем не говорят (22, 1, 120; 249. 2, 59).

Итак, с античной философией Бэкону совершенно не везет. Он ее плохо знает и путается в ее оценках. Зато одно убеждение трактуется у Бэкона весьма твердо и уверенно: материя бесконечно разнообразна, и понять ее можно только при помощи учета функционирующи х в ней форм. Что же такое форма у Бэкона?

Учение о формах

Прежде всего, рассуждая, например, о теплоте, Бэкон просто отождествляет форму тепла и его "истинное определение" (см. 22, 2, 122). Поэтому задача метафизики, по Бэкону, заключается в сведении всего многообразия вещей к "простым формам" (см. 22, 1, 239 - 240). Без знания форм изучение материи несостоятельно. Открытие форм способствует распознанию "природ" или материальных качеств (см. 22, 2, 85). Изучение разных материй приводит к установлению постоянных форм "см. там же, 91, 92 и слл.). Поэтому только форма вещей и помогает разобраться в бесконечном разнообразии случайных проявлений этих вещей (см. там же, 140); "За открытием форм следует истинное созерцание и свободное действие" (там же, 84); "Таким образом, исследование форм, которые (по смыслу и по их закону) вечны и неподвижны, составляет метафизику, а исследование действующего начала и материи, скрытого процесса и скрытого схематизма (все это касается обычного хода природы, и не основных и вечных законов) составляет физику" (там же, 90 - 91). Ит ак, формы вещей, являясь определением, вскрывают их подлинный смысл, вечный и неподвижный, который можно исследовать не на путях физического изучения природы и ее причин, но на путях сверхприродной метафизики. Об этой метафизике Бэкон часто говорит в тон е весьма хвалебном, потому что физика у него изучает только фактически действующие причины, метафизика же - именно только формы и конечные (целевые) причины (см. 22, 1, 220 и слл.; 236 и слл.; 240 и слл. 2, 90. Ср. там же, 242).

Однако в своем анализе формы Бэкон идет гораздо дальше. Он пишет: "...если форма вещи есть сама вещь и вещь не отличается от формы иначе, чем явление отличается от сущего, или внешнее от внутреннего, или вещь по отношению к человеку от вещи по отношению ко Вселенной, то отсюда вообще следует, что никакую природу (физическое качество. - А.Л.) нельзя принимать за истинную форму, если форма не убавляется всегда, когда убавляется сама природа, и подобным же образом не увеличивается всегда, когда увеличивает ся сама природа" (22, 2, 104). В этом рассуждении необходимо находить следующие пять мыслей.

Во-первых, форма вещи отличается от самой вещи, как ее сущность отличается от ее явления. Во-вторых, сущность вещи и есть ее внутренний смысл, а сама вещь есть внешнее явление этого смысла. В-третьих, форма вещи соотносит эту вещь со Вселенной. Сама же в ещь расценивается только в отношении человека. В-четвертых, эти противоположности (сущность и явление, внутреннее и внешнее, вселенское соотношение и человеческая оценка) совпадают в одном и том же единстве и притом настолько, что форма вещи уже ничем не отличается от самой вещи. В-пятых, наконец, форма вещи хотя по своему смыслу и есть нечто неподвижное в отличие от самой вещи, тем не менее она отражает на себе все изменения вещи, и эти последние возможны только благодаря вечной изменчивости формы вещи (см. там же, 130; 142 - 143). Другими словами, форма вещи есть не только сущность вещи, но текучая сущность вещи, поскольку вещь эта постоянно "течет". Все это рассуждение Бэкона необходимым образом ставит эту теорию формы в контекст антично-средневеков ого аристотелизма, хотя имеются и отличия, о которых мы еще скажем. Для нас здесь пока важно то, что, как бы Бэкон ни оспаривал платоно-аристотелевское учение о формах, сам он, несомненно, стоит на почве именно этого антично-средневекового аристотелевско го платонизма, если не прямо

неоплатонизма.

Далее, так понимаемая форма является еще и законом для своего вполне противоречивого проявления. Красный цвет находится и в розе, и в радуге, и в лучах опала или алмаза. Тем не менее, однако, это есть один и тот же красный цвет, или, точнее, одна и та же форма красного цвета, хотя проявление такой формы везде разное (см. там же, 114 - 115). При этом Бэкон употребляет чисто средневековый термин "actus purus", т.е. "чистый акт", или "чистое действие", где латинский термин есть несомненный перевод аристоте левского термина "energeia"[35 - 35 Последний русский перевод здесь не совсем точен (22, 2, 23): "Формы суть выдумки человеческой души, если только не называть формами эти законы действия". Судя по контексту, здесь имеются в виду не просто материальные действия, но именно "lex actus pur i", т.е. "закон чистого акта" ("чистого, значит, "нематериального" или "умствеиногом, если под "умом" поничать античносредневековое понятие аристотелевского объективного Ума). Такая же неточность допущена и в другом месте перевода (см. там же, 84), где э тот же (закон чистого акта подменен просто законом материального действия.].

Само собой разумеется, что Бэкон, имея в виду такое учение о формах, никак не мог останавливаться на индукции через простое перечисление. В своих попытках дать точную форму индуктивного метода он никогда не забывал, что никакие единичные вещи и никакая и х механическая сумма не могут создать той общности, которой добивается всякая индукция. И в самом деле, если мы наблюдаем закон падения тела в данном месте, то какая гарантия, что этот закон соблюдается и во всех точках земного шара, и на Луне, и на всех планетах, и вообще на всех небесных светилах? Ясно, что, произведя несколько наблюдений, мы часто начинаем тут же видеть и ту общность, которая сама не дана в единичном явлении, но на которую сумма этих единичных явлений все же указывает. И вот это обст оятельство Бэкон как раз весьма хорошо понимает, что делает ему честь, поскольку сам он ровно ничего не допускает, кроме единичных вещей. Тут-то как раз и помогает ему принцип формы вещей, которая всегда есть та или иная общность. За такую индукцию при п омощи обобщенных форм Бэкон даже хвалит Платона, хотя его и не устраивает платоновская изоляция форм-идей от вещей (см. 22, 2, 64).

Обобщенный характер этих форм, по Бэкону, не всегда одинаков. Есть формы более простые и общие, и есть формы вторичные, более сложные (22, 1, 238). Так, например, количество есть "наиболее абстрактная и легче других отделимая от материи форма" (там же, 2 48). Сама форма не есть производящее начало, но это только потому, что и само производящее начало тоже предполагает свою собственную форму (см. 22, 2, 125), не говоря уже о том, что и вообще всякий "схематизм" тоже предполагает свою форму (см. там же, 21 6). Так или иначе, но без обобщенного действия форм все существующее рассыпалось бы в хаос. Материя стремится к хаосу, но сдерживается Амуром, который побеждает Пана (см. 22, 1, 197); этого Пана Бэкон по ложной этимологии понимает именно как "Все" (см. т ам же, 190 - 191).

В таком оформлении материи при помощи субстанциальных форм Бэкон не знает никакого удержу. Он прямо заявляет, что созданная богом материя бесформенна, а свою форму она получает от Логоса, с которым, согласно позднейшей античной традиции, Бэкон отождествл яет Гермеса (см. там же, 190 - 191). Божественная природа бесконечно выше человеческой, она творит мир из ничего и управляет всем его движением и всей материей (см. 22, 2, 270; 334 - 335). Получается, таким образом, что уже в самом боге имеются творящие формы-идеи (см. там же, 76). "Идеи божественного разума" - "знаки создателя на созданиях, запечатленные и определенные в материи посредством истинных и тончайших черт" (там же, 77). Мало того "вообще же только богу (подателю и творцу форм) или, может быт ь, ангелам и высшим гениям свойственно немедленно познавать формы в положительном суждении при первом же их созерцании" (там же, 113); этого не дано человеку, который приходит к идеям и формам после длинного ряда усилий, после всякого рода наблюдений и э кспериментов. Не удивительно поэтому, что всю философию Бэкон делит на учение о боге, учение о природе и учение о человеке (см. 22, 1, 289). Против безбожия он даже не находит достаточно сильных и резких слов, считая, что только поверхностная наука удаля ет нас от бога, "глубины же философии обращают умы людей к религии. Ведь, когда ум человеческий созерцает рассеянные всюду вторичные причины, он порой может остановиться на них и не идти дальше; но, когда он охватил их цепь целиком, объединил и связал др уг с другом, он неизбежно воспаряет ввысь, к провидению и божеству" (22, 2, 386).

Такие термины, как "сущность" (essentia) или "бытие", "сущее" (ens), вообще занимают значительное место в текстах Бэкона. Он прямо говорит о "сущностных формах вещей" наряду с "признаками вещей" (см. 22, 1, 237); о "бытии" (ens) или "небытии" наряду с "п ривходящими качествами сущего" (здесь тоже термин "ens", причем говорится даже о "трансцендентности" такого рода качества) (см. там же, 213); о понимании "всего сущего в целом", которое содержит в себе все прошедшее, все настоящее и все будущее (см. 22, 2, 258); об "истинной форме" как о выводящей "природу из источника какой-либо сущности, которая пребывает во многом и, как говорят, более известна природе, чем сама форма" (там же, 85); о форме вещи как о "самой в максимальной степени вещи" (resipsissima) (там же, 104). Вполне неоплатонически звучит такая фраза у Бэкона: "Дело и цель человеческого знания в том, чтобы открывать форму данной природы, или истинное отличие (differentia vera), или производящую природу (natura naturans), или источник происхож дения (fons emanationis)..." (там же, 83). (К сожалению, в цитируемом у нас переводе не проставлены те латинские термины, которые мы в этой фразе употребили согласно латинскому подлиннику Бэкона, а без них неоплатонизм этой фразы делается почти незаметны м.) Безусловное значение формы-идеи для вещи Бэкон трактует весьма часто и убедительно. Если существует форма, значит, существует и соответствующая ей природа (качество вещи), а если нет формы вещи, то нет и самой вещи. И если форма вещи сначала была, а потом ушла из вещи, то, значит, и вещь сначала была, а потом перестала быть. Точно так же и форма вещи возможна только при существовании самой вещи; а если нет вещи, то нет и формы вещи (см. там же, 85).

Таким образом, даже и без теории божества формы, о которых трактует Бэкон, весьма близки не только к платоновским идеям, не только к аристотелевским формам, но и к неоплатоническим идеям, из которых эманирует все сущее. Эти формы у Бэкона и определяют со бою смысл вещей; тут Бэкон говорит не только о формах как об истинных определениях вещей и как об их истинных отличиях, но это есть для него "сущности вещей", то "самейшее", что есть в самой вещи, самый "закон" ее существования, и притом закон "чистый", т.е. взятый вне своего вещественного воплощения. Это последняя и конечная, "целевым образом" "производящая природа".

Критика популярных интерпретаций Бэкона

Все приведенные нами выше материалы, по Бэкону, рисуют нам в конце концов весьма противоречивую картину. Не удивительно, что эта противоречивость всегда смущала исследователей Бэкона, и в погоне за ясностью понимания многие рисовали его философию весьма односторонне.

Во-первых, находились исследователи, которые основывались исключительно на весьма ярком у Бэкона оперировании чувственными вещами или на его индуктивном методе, для которого Бэкон, пожалуй, действительно является чуть ли не первым теоретиком в новой Евро пе. При таком подходе к Бэкону все его рассуждения о формах вещей и тем более о божестве как о форме всех форм приходилось считать у Бэкона совершенно несущественными, случайными и только какими-то поэтическими или мифологическими украшениями.

Во-вторых, те, кто хотел находить у Бэкона антично-средневековое учение (т.е. в основе платоническое) о формах, всегда могли опираться на множество соответствующих текстов из сочинений Бэкона, что и давало повод отстранять его чувственно-индуктивную теор ию на задний план. Получалось, что Бэкон ничего нового не создал, а только перефразировал платоновские, аристотелевские и неоплатонические теории тысячелетней давности.

В-третьих, в текстах Бэкона, несомненно, получали для себя некоторого рода основание и те, кто считал, что вся система Бэкона раздирается основным противоречием, поскольку и в неоплатоническом духе, и в духе новоевропейского индуктивизма у Бэкона можно н айти много достаточно ярких и убедительных рассуждений.

В-четвертых, наконец, было много и таких исследователей, которые, признавая основное противоречие системы Бэкона, считали его вполне естественным и исторически вполне необходимым ввиду переходности той эпохи, в которую Бэкон мыслил и писал.

Кажется, ни одна из этих интерпретаций Бэкона не может выдержать в настоящее время никакой критики ни в историческом смысле, ни в теоретическом. Если взять

первую интерпретацию, то, конечно, для нее можно привести из сочинений Бэкона сколько угодно мест. Кое-кто в данном случае даже прямо приравнивал философию Бэкона к античному атомизму Демокрита и Эпикура. Действительно, Бэкон в одном месте пишет: "С неизбежной необходимостью, таким образом, человеческая мысль (если она желает быть последовательной) п риходит к атому, который есть истинно сущее, обладающее материей, формой, объемом, местом, сопротивляемостью, стремлением, движением и эманациями и который также при разрушении всех естественных тел остается непоколебимым и вечным" (22, 2, 335). После по добного заявления Бэкона, казалось бы, и говорить не о чем. Но прямое и буквальное использование этого заявления Бэкона является весьма некритическим. Ведь как бы ни понимать форму Бэкона, она у него ни в коем случае не есть одновременно и материя. Как ж е это атом объявляется содержащим одновременно и форму и материю и в то же самое время оказывается последней основой всякого бытия? Кроме того, у Бэкона имеется много таких мест, где атом понимается отнюдь не по Демокриту.

Сам атом, по Бэкону, вовсе не есть только минимальное тельце. Самое главное то, что в глубине атома залегает некоторого рода извечное стремление, которым только и объясняются все эти необычные функции атома, в результате которых возникают все вещи, все и х движения и весь мир. Это стремление на своем мифологическом языке Бэкон называет Купидоном или Амуром и пишет: "Этот Амур, как мне кажется, есть стремление, или побуждение, первичной материи, или, чтобы яснее выразиться, естественное движение атома. Ве дь это та самая сила, первоначальная и единственная, которая создает и формирует из материи все сущее. Она вообще не имеет родителя, т.е. не имеет причины, ибо причина - это как бы родитель следствий, а у этой силы вообще не может быть в природе никакой причины (мы не говорим здесь о боге). Ведь нет ничего, что было бы раньше ее самой, следовательно, никакого производящего начала; нет ничего более близкого природе, следовательно, ни рода, ни формы. Поэтому, какова бы она ни была, она положительна и невы разима (surda). И даже если возможно познать способ ее существования (modus) и ее движение (processus), она тем не менее не может быть познана через причину, так как, являясь после бога причиной причин, она сама не имеет причины" (там же, 260 - 261). Это "амурное" учение об атомах можно понять только как полное ниспровержение Демокрита и Эпикура.

В другом месте Бэкон настолько выделяет атомы из всего существующего, что отрицает в них наличие каких бы то ни было реально-физических свойств, так что эта теория напоминает собою нечто вроде средневекового апофатического богословия. Но за всеми этими о трицаниями у Бэкона следует и утверждение весьма четких порождений атома, как в средние века за апофатическим богословием тут же следовало и катафатическое богословие. Критика Демокрита проводится у Бэкона не как-нибудь прикровенно, но вполне открыто и д аже резко (см. там же, 302 - 303). Но может быть, еще резче Бэкон критикует Демокрита за учение о случайном движении и комбинировании атомов и за игнорирование мирового разума, божества и провидения, исключающих всякий случай и единственно только и приго дных для объяснений всего происходящего в мире (см. 22, 1, 243).

Итак, сводить философию Бэкона только на изучение одних физических вещей - все равно, с использованием атомистики или без нее - невозможно, если придерживаться добросовестных методов историко-философской науки.

Вторая из указанных интерпретаций учения Бэкона, а именно сведение его на антично-средневековые учения о формах, тоже никуда не годится. Всякий, кто углублялся в изучение сочинений Бэкона, скажет, что учение о формах хотя и представлено у него на самых в ысоких ступенях философской теории, тем не менее является фактически как-то случайно выраженным, каким-то часто неожиданным и несистематическим привнесением, а иной раз даже просто связанным с его индуктивным методом как-то неотчетливо и малоубедительно. Неоплатонические элементы у Бэкона, безусловно, не отсутствуют. Но этот неоплатонизм Бэкона какой-то непрочный, слабо формулированный, захудалый и, можно сказать, даже провинциальный, как бы принадлежащий такому философу, который хорошенько не знает ни Платона, ни Аристотеля, ни неоплатоников, ни хотя бы Фому Аквинского. Едва ли можно говорить о неоплатонизме Бэкона всерьез.

Конечно, гораздо более основательна третья интерпретация Бэкона, а именно та, которая признает в нем и эмпирический индуктивизм, и элементы неоплатонизма, но оставляет то и другое в виде зияющего противоречия. Четвертая интерпретация из тех, которые мы у казали выше, пытается объяснить это противоречие, сделать его естественным в виду переходного характера эпохи Бэкона. Однако все основное в

философии объяснять только переходными эпохами никак нельзя. Ведь, в сущности говоря, всякая эпоха есть переходная эпоха. Живший и погибший во времена Бэкона Джордано Бруно вовсе не имел таких противоречий, которыми отличается философия Бэкона, а ведь эпоха была та же самая. Здесь мы подходим к тому объяснению основного противоречия у Бэкона, которое, на наш взгляд, только и может оказаться для него существенным.

Нам представляется, что при оценке философии Бэкона не нужно акцентировать ни неоплатонизм, ни эмпирический индуктивизм. То и другое получает у Бэкона свой подлинный смысл только в связи с его учением о могуществе человека. Бесчисленные восхвалители и тр убадуры Бэкона слишком плохо и невразумительно расценивают его учение о могуществе человека. Бэкон мечтал не просто об индуктивном методе, не просто о человеческом прогрессе и не просто о могуществе человека, но о таком состоянии человека, когда он сумее т научно-техническими средствами создавать и преобразовывать всю природу наподобие бога. Ему мало было знать реальные свойства вещей. В каждой вещи он находил такую ее таинственную силу, знание которой могло бы создавать эти вещи и превращать их одна в д ругую. Вот тут-то ему и понадобилось для упрочения своего индуктивного метода опираться еще и на какие-то глубочайшие основы вещей, на то, что он называл формами вещей, употребляя здесь антично-средневековый термин, но внося в него еще небывалый и уже со всем не античный, совсем не средневековый смысл. Бэкон пишет: "Дело и цель человеческого могущества в том, чтобы производить и сообщать данному телу новую природу или новые природы. Дело и цель человеческого знания в том, чтобы открывать форму данной при роды, или истинное отличие, или производящую природу, или источник происхождения (ибо таковы имеющиеся у нас слова, более всего приближающиеся к обозначению этой цели)" (22, 2, 83). И дальше Бэкон прямо говорит о превращении одних тел в другие и об откры тии "во всяком порождении и движении скрытого процесса, продолжающегося непрерывно от проявленного действующего начала и проявленной материи вплоть до данной формы..." (там же).

Бэкон недаром делит "практическую" часть науки о природе на механику и магию (см. 22, 1, 243). Под магией он понимает вовсе не старые волшебные операции, основанные на суеверии и невежестве; против такой магии он бранится (см. там же, 245 - 246. 2, 39; 5 0; 138). Та магия, которую он проповедует, есть не что иное, как умение воздействовать на материю путем знания ее скрытых и таинственных форм (см. 22, 1, 245), которое возникает в условиях точного эмпирического, чувственного и вполне индуктивного исследо вания реальных вещей нашего реального опыта. Таким образом, это научно-техническая магия, т.е. достижение чудес научно-техническим путем. Бэкон здесь и сам не понимал, о какой цивилизации он пророчествует. Именно он мечтал о том, как некоторого рода лучи будут проникать любую непроницаемую среду; о том, как самолеты будут двигаться со скоростью, превышающей скорость распространения звука; о том, как танковый бой будет развивать такую силу огня и производить такой шум, в сравнении с которыми самая больша я гроза в атмосфере покажется наивным ребячеством. Таким образом, Бэкон пророчествует о могуществе человека не только в XVII - XIX вв., как это думают восхвалители Бэкона, но и о XX - XXI вв. и еще о многих последующих веках человеческой цивилизации.

Точно так же Бэкон вовсе не против астрологии. Он против старой астрологии, суеверной и невежественной; но, согласно его учению, есть еще и "здравая" астрология, которая чисто научно и чисто технически будет изучать воздействие неба на земную атмосферу, на людей и на всю природу, вполне точно предсказывая и все явления природы, и все события в личной и общественной жизни человека (см. там же, 221 - 231).

Из всего этого можно заключить, насколько убого и сентиментально поступают обычные трубадуры Бэкона, находящие в его философии только теорию индуктивного метода в науке. Правда, об этой индукции он тошнотворно долбит на протяжении десятков и сотен страни ц. Но если эту индукцию Бэкона рассматривать только в рамках обычного индуктивного метода в науке, то можно лишь поражаться убожеством достигаемых на этом пути результатов. Затратив около тридцати страниц на определение тепла индуктивным методом, Бэкон д ает такую сводку своего исследования, считая ее к тому же краткой, хотя она очень длинна и бессодержательна: "...тепло есть движение распространения, затрудненное и происходящее в малых частях. Но это распространение особого вида: распространяясь вокруг себя, оно, однако, отклоняется несколько вверх. Деятельность частей также особого вида: она не медленная, а возбужденная и обладает некоторой стремительностью. То же самое и в отношении к действию. Здесь

определение таково: если ты сможешь вызвать в како м-либо природном теле движение распространения или расширения, обуздать это движение и направить его в себя само таким образом, чтобы расширение не происходило равномерно, но поочередно, то допускаясь, то подавляясь, то ты, без сомнения, произведешь тепл о" (22, 2, 122 - 123).

Более вздорное и более бессодержательное определение тепла даже трудно себе представить. Тепло оказывается здесь не чем иным, как распространением частиц. А в каком же природном явлении нет распространения частиц? Дальше говорится о каком-то затруднении в движении малых частиц, о каком-то отклонении его вверх, о каком-то его поочередном расширении и сжатии. Все это, конечно, вовсе не есть определение тепла, и бэконовская индукция здесь мало чему помогает. Индукция тут совершенно ни при чем. Индукция ему нужна для того, чтобы творить чудеса, и притом творить их научно-технически. Тут одинаково важны и индукция, и все эти таинственные "формы" вещей. Бэкон - проповедник магии и астрологии. Заметим также, что он - проповедник и алхимии и тоже не прочь прев ращать любые металлы в золото (см. 22, 1, 116). Но смеяться над этим нечего. Ведь современная нам химия тоже вполне близка к превращению одних элементов в другие. Индуктивный метод Бэкона и его учение о формах - пророчество той цивилизации, которая самом у Бэкону и не снилась, а для нас это пророчество выглядит даже страшно.

Отсюда видно, наконец, и то, в какой мере Бэкон является деятелем Ренессанса и как далеко он выходит за его пределы. Покамест он говорит о могуществе человека в самой общей форме, он, конечно, возрожденец. И покамест он привлекает неоплатонические "формы " и "эманации", он тоже еще возрожденец, как и в своих восторгах перед теми информациями, которые несет с собою яркая человеческая чувственность. Но когда это могущество человека доходит до творения чудес научно-техническими средствами, здесь уже не Возр ождение, но развал этого Возрождения и пророчество о таких типах цивилизации, которые никакому Возрождению еще не были понятны. Возрождению были понятны те "чудеса" астрологии, алхимии и вообще магии, которые Бэкон считает основанными на суеверии и невеж естве. Но творение чудес научно-техническими средствами - это не возрожденческая идея.

Общие контуры вытекающей отсюда эстетики ясны сами собою. Но нам нет нужды формулировать эту эстетику путем анализа теоретических рассуждений об индукции. Сам Бэкон облегчил нам эту задачу путем своего особого, и притом чисто символического, толкования м ифологии. Бэкон очень часто берет античные мифы и начинает их интерпретировать с использованием всех своих индуктивных наблюдений. Получается своего рода индуктивно-символическая эстетика. Но поскольку Бэкон придает ей огромное значение, необходимо сказа ть об этом специально.

Индуктивно-символическая эстетика на основе мифологии

Своей индуктивно-символической эстетике Бэкон посвящает целые трактаты. Один из этих трактатов, именно "О мудрости древних" (1609), начинается с довольно подробного предисловия (22, 2, 228 - 232). Здесь Бэкон совершенно правильно говорит о тайном смысле каждого мифа и о том, что мифы нельзя сводить только на одно развлечение и забавную сюжетность. Мифы эти создавались в течение многих веков, и потому в них возможны противоречия. Стремясь извлечь из древних мифов их философскую сущность, он считает антич ные мифы своего рода аллегориями. Однако, с нашей современной точки зрения, метод Бэкона едва ли сводится только к одной аллегоризации. Ведь аллегория всегда есть указание на какой-нибудь другой предмет, не обрисованный в самой аллегории, так что отвлече нная истина мифа с аллегорической точки зрения могла бы быть представлена при помощи любого другого сюжета. В аллегории сюжетная сторона вовсе не имеет самостоятельного значения, а является только одним из бесчисленных примеров функционирования той отвле ченной истины, на которую она указывает. Однако богов и демонов античной мифологии, о которых говорит Бэкон, вовсе нельзя понимать как обыкновенных людей, и притом в сфере самого обыкновенного быта. Эти мифологические фигуры уже по своему сюжету являются обрисовкой космического процесса в целом. Поэтому обобщенная философская мысль, которая извлекается Бэконом из этих мифов, вовсе не есть что-нибудь иное, на что миф указывал бы только со стороны. Эти философские идеи и эти мифы одинаково являются космич ескими, т.е. говорят о космосе, о его происхождении, о его структуре и происходящих в нем процессах. Поэтому под пером Бэкона все эти мифы хотя и трактуются философски, все же вовсе не указывают на что-нибудь иное, а указывают только на самих же себя, да ются в философском, но в то же самое время вполне адекватном виде. Однако в таком случае уже не стоит

сводить все эти мифы только на басни Лафонтена или Крылова, а нужно понимать их символически, не аллегорически, но именно символически. А так как филосо фские идеи, извлекаемые Бэконом из античных мифов, вполне соответствуют его индуктивно-эмпирическим наблюдениям и античные мифы являются художественными произведениями, то мы не ошибемся, если назовем эту бэконовскую разработку античной мифологии именно индуктивно-символической эстетикой. Приведем несколько примеров.

Бэкон в своих сочинениях часто говорит о задачах философии. Но кажется, лучше всего об этом сказано у него в толковании античного мифа об Орфее. Бэкон так и пишет, что миф об Орфее "дает образ универсальной философии" (22, 2, 252). Тут весьма характерно, что, с точки зрения Бэкона, философия вовсе не сводится только на рассудочное построение, но должна творить чудеса и ошеломлять все живое и неживое своими методами. "...Личность Орфея, человека удивительного, поистине божественного, владеющего любой гар монией, умевшего сладостными мелодиями волновать и увлекать всех и вся, очень легко может быть использована как изображение философии" (там же, 252). Желая вернуть к жизни свою умершую супругу, он своим сладостным пением и игрой очаровывает подземных бог ов, которые под его воздействием разрешают ей вернуться на поверхность земли. После гибели своей супруги "Орфей в отчаянии, возненавидя женщин удалился в пустынные места и там такими же сладостными звуками лиры и пением сначала привлек к себе всех зверей ; а те, утратив свою природу, свою дикую свирепость, неподвластные больше побуждениям похоти и ярости, не заботясь, как удовлетворить голод или как выследить свою добычу, стояли вокруг него, как в театре, добродушные и кроткие, лишь жадно вслушиваясь в з вуки его лиры" (там же, 252 - 253). Именно так Бэкон понимает "искусное управление природой". А в том, что Орфей был растерзан неистовыми вакханками, Бэкон видит символ низших общественно-исторических сил, не терпящих торжества высшей философии.

После установления того, в чем заключается сущность философии у Бэкона, перейдем теперь к тому, как на основании мифов Бэкон понимает все существующее, и прежде всего материю.

Оказывается, материя - это Протей, старец в пещере и пастух у Нептуна (Посейдона), бога моря, знающий все прошлое, все настоящее и все будущее. Кроме того, от него нельзя добиться помощи ни в каком деле потому что он все время превращается то в огонь, то в воду, то в зверей, когда его пытаются связать для получения от него предсказаний. Материя тоже обладает своими собственными законами, которые никак нельзя насиловать, и она ускользает от каждого, кто хотел бы воспользоваться ею для своих эгоистических целей: "...если какой-нибудь опытный служитель природы применит насилие к материи и начнет мучить и терзать ее, будто он поставил своей целью уничтожить ее, то материя в свою очередь... оказавшись в столь затруднительном положении, претерпевает удивител ьные превращения, принимает различные образы, переходя от одного изменения к другому, до тех пор, пока не совершит весь круговорот и не возвратится в прежнее состояние, если только продолжает испытывать воздействие этой силы" (там же, 257 - 258).

Для понимания материи и природы в целом Бэкон считает очень важным и тот момент, что Протей знает все прошедшее, настоящее и будущее. По-видимому, Бэкон хочет подчеркнуть, что именно при таком условии человек может уклониться от насилия над законами мате рии. "Ведь для того, чтобы познать претерпевания и процессы материи, необходимо понимание в целом всего сущего - и того, что было, и того, что есть, и того, что будет, хотя бы знание это и не распространялось на отдельные частности" (там же, 258).

Теперь посмотрим, из чего состоит материя. Для ответа на этот вопрос Бэкон привлекает античный образ Эроса, которого он называет латинскими именами Амур или Купидон. Бэкону известна та древнейшая форма мифа об Амуре когда он трактуется среди вообще первы х потенций бытия наряду с Хаосом. Это темное влечение, охватывающее весь мир, поддерживающее его как целое и тем самым уже не могущее превратиться в хаотический беспорядок. "Этот Амур, как мне кажется, есть стремление, или побуждение, первичной материи, или, чтобы яснее выразиться, естественное движение атома. Ведь это та самая сила, первоначальная и единственная, которая создает и формирует из материи все сущее" (там же, 261). Ясно, что такой Амур уже не имеет никакого родителя, так как он сам является родителем всего сущего. И в этом своем виде он даже выше охвата его человеческим мышлением. Бэкон здесь спешит оговориться, что он вовсе не против христианского

учения о боге, и, рисуя и толкуя такие мифологические фигуры, как Амур, он протестует только против прямых и некритических ссылок на бога и стоит за постепенное и методическое исследование, которое хотя и должно в конце концов привести к богу, но все-таки должно быть проводимо во всех своих подробностях и вполне критически.

С этой точки зрения Демокрит, по Бэкону, в своем учении об атомах создал теорию, которая "слишком узка и неприменима ко многим случаям" (22, 2, 262), поскольку атомы вовсе не движутся только к центру мира или только от центра мира. Их движение гораздо бо лее сложное. Так что и самый атом Бэкон называет Купидоном. Эпикур, по Бэкону, и совсем никуда не годится. "Мнение же Эпикура об отклонении атома и произвольном движении - это чистейшие пустяки, оно свидетельствует о незнании предмета" (там же). Вспомина я античный миф о порождении Ночью Мирового яйца, из которого в дальнейшем появляется Амур, Бэкон прямо утверждает: "Слишком верно (больше, чем нам хотелось бы), что этот Купидон окутан ночью" (там же).

Привлекает Бэкон также и позднейшее античное представление об Амуре как о "вечном крохотном младенце", обнаженном и стреляющем на расстоянии; то, что он вечно крохотный, указывает, по Бэкону, на то, что атом вечно остается атомом. Обнаженность - это изна чальная простота, а стрельба - это действие атома на расстоянии. Сюда Бэкон присоединяет еще слепоту Амура, под которой он понимает лишенное разума случайное стремление атома, получающее свой смысл в мироздании только благодаря божественному провидению (см. там же).

В истолковании античного Урана Бэкон весьма произвольно комбинирует разные мифологические мотивы, да и эти мотивы не всегда соответствуют тому, что мы фактически находим в античной мифологии. Однако, минуя отдельные детали, которые потребовали бы от нас специального историко-мифологического разыскания, все-таки можно сказать, что Уран, или Небо, древние действительно представляли себе как источник всякого бытия и что путем его оскопления его хаотическая мощь была превращена в более раздельное целое, кот орое в дальнейшем стало еще более разумным и устойчивым после воцарения Юпитера (Зевса). При Юпитере мир тоже сначала потрясался беспорядочными войнами, которые он вел с титанами и гигантами. И только после всех этих мировых катастроф установился целесоо бразный порядок нынешнего состояния мира. За такое истолкование Бэконом мифа об Уране и Юпитере его, пожалуй, стоит похвалить, поскольку видимый нами космос таит под собою разного рода хаотические катастрофы и, возможно, будет подвергаться им еще и в дал ьнейшем. Конечно, такое миропредставление опять-таки нисколько не мешает Бэкону признавать, что "и материя, и строение мира, на самом деле, суть творения создателя" (там же, 256). Поэтому мифы об Уране, Сатурне, Юпитере, титанах, гигантах являются для Бэ кона, как он сам говорит, в конце концов только пророчеством правильной теологической космогонии.

Природе в целом посвящено у Бэкона истолкование мифа о Пане. Так как Пан значит Все (тут у Бэкона неправильная этимология), то вполне правильным оказывается миф о происхождении Пана от Меркурия, под которым Бэкон понимает позднегреческую версию о Гермесе как о Логосе. Получается, следовательно, что все бытие в целом создано и организовано по слову божию. Вторую версию происхождения Пана, очень редкую и очень позднюю, а именно о происхождении Пана от беспорядочного брака женихов Пенелопы с Пенелопой, Бэк он отвергает как неверную и в историческом отношении. поскольку Пенелопа и Одиссей относятся к более позднему времени, чем появление Пана, и в теоретическом отношении, поскольку из одних семян как таковых, т.е. из одних внеразумных атомов, ничего вообще не могло появиться. Третью версию, а именно о происхождении Пана от Юпитера и Дерзости, Бэкон считает вероятной, поскольку практически жизнь человека произошла не только от бога, но и от греха.

То, что рога Пана касаются неба, имеет для Бэкона определенный смысл, поскольку от единичного мы восходим к общему, а от общего к еще более общим идеям, которые обладают уже божественным характером. То. что тело Пана снабжено волосами, указывает, по Бэко ну, на наличие лучей. исходящих от вещей (так как они видимы). Борода же Пана говорит в этом смысле уже о лучах от небесных тел. То, что верхняя часть тела у Пана человеческая, указывает на его небесное происхождение и, в частности, на правильное движени е неба и на зависимость от этого движения всего того, что происходит на земле. Тогда для Бэкона ясно и то, что нижняя часть тела у Пана, звериная, свидетельствует о наличии низших и несовершенных сфер в мире. Даже козлиные элементы в образе Пана тоже явл яются, по Бэкону, "тонкой аллегорией", потому что козы взбираются на высокие горы и

бесстрашно чувствуют себя над пропастью. Таковы, например, облака, тоже повисающие в воздухе над пропастью. Свирель в одной руке у Пана - мировая гармония, а посох в друг ой руке - власть над миром Наконец, если фигура Пана увенчивается пятнистой шкурой леопарда, которую он несет на своих плечах, то это тоже указывает на очень важное обстоятельство, а именно на огромное разнообразие вещей и явлений в мире. Таким образом, символическое истолкование внешнего вида Пана дает возможность Бэкону судить о Вселенной как о создании по слову божию, как о всеобщей пронизанности смысловыми лучами, как о восхождении от высшего к низшему и как о всеобщей властной гармонии.

В дальнейшем Бэкон подвергает своей символической интерпретации также еще и занятия Пана, его поведение и отдельные моменты его биографии. Здесь тоже достаточно весьма интересного материала, но его разбор потребовал бы от нас слишком много времени (см. 2 2, 2, 239 - 246).

Мы не будем подробно рассказывать о многих других античных мифах, которые Бэкон подвергает своему аллегорическому истолкованию. Кроме того, передача античных мифов у Бэкона отличается большим произволом, привнесением в эти мифы совсем несвойственных им м отивов и большими натяжками в их интерпретации. Но дело, конечно, не в этом, поскольку здесь вовсе не идет речь о правильном использовании античных источников. Здесь важен общий символический метод, который может применяться к любым мифологическим фигура м и к любой их комбинации.

Из многих других мифов, не имеющих прямого космологического значения, мы бы коснулись, например, мифа о Прометее. Несмотря на самое невероятное нагромождение мифологических мотивов, которые невозможно вычитать в античных источниках, уже заранее ясно, как ую значительную идею Бэкон извлекает из этого мифа, из таких его черт, как похищение огня, реакция людей на получение ими огня, как поведение Юпитера, прикование Прометея к скале и освобождение его Геркулесом (см. там же, 276 - 286). На примере мифа о Де дале видно, насколько глубоко Бэкон понимал совмещение таланта и преступности в художнике. Именно такое значение Бэкон придает мифу о Дедале (см. там же, 265 - 267). Мифами об Икаре, а также о Сцилле и Харбине Бэкон иллюстрирует собственное учение о золо той середине. Чтобы не погибнуть так, как погиб Икар, не нужно поддаваться ни "порывам увлечения", ни "малодушной слабости". Сцилла для Бэкона - "скала расчленений", Харибда же - "пропасть обобщений" (см. там же, 286 - 287). Прозерпина - это эфирный дух, попавший в подземное заключение (см. там же, 290 - 293). Некоторые толкования Бэкона вовсе не отличаются той обобщительной силой, которой обладают интерпретируемые им мифы. Так, вступление Юпитера в брак с Метидой ("совет", "разум"), проглатывание этой супруги и порождение им Афины Паллады из своей головы можно было бы толковать гораздо шире и глубже, чем то общественно-политическое толкование, которым пользуется Бэкон (см. там же, 293). Миф о Тифоне тоже толкуется у Бэкона как политическая аллегория (см. там же, 234 - 235), в то время как миф этот говорит об одной из космических катастроф, предшествовавших царству Юпитера. То же касается и мифов о Киклопах (см. там же, 236) или о Стиксе (см. там же, 238 - 239). Убиение Пер-сеем Медузы, по Бэкону, - э то учение о трех способах ведения войны (см. там же, 246 - 249), каковое толкование, конечно, является слишком узким. Толкование же Бэконом мифа о Девкалионе и Пирре как указания на постоянный процесс возрождения природы из нее же самой (бросание Девкали оном и Пиррой камней за спину для произведения потомства) является, наоборот, слишком широким.

В нашу задачу, повторяем, не может входить обсуждение правильности приведения античных мифов у Бэкона с точки зрения их подлинных античных источников, равно как и само истолкование этих мифов по содержанию. Для нас важно только то, что античный миф тракт уется у Бэкона с научно-познавательной точки зрения и что картина мира, возникающая в результате его мифологических интерпретаций, довольно близко напоминает собою обще-возрожденческую картину мира. Тут, однако, необходимо учитывать два обстоятельства. В о-первых, мир основных форм и идей, по которым существует природа и история, отмечен у Бэкона сниженным и как бы захудалым характером, что говорит уже не просто о Возрождении, но скорее об упадке Возрождения. Во-вторых, несмотря на свое постоянное пристр астие к индуктивно-эмпирическим методам, Бэкон во многом рисует картину мира так, что она отвечает и его индуктивно-эмпирическим тенденциям, и его мифологической символике. Это обстоятельство тоже сближает Бэкона с основной тенденцией Ренессанса, хотя и на этот раз Ренессанс оказывается у Бэкона на путях некоторого разложения. Поскольку индуктивно-эмпирическая картина мира у Бэкона

совпадала с идейно-познавательной стороной античной мифологии, постольку это было еще Ренессансом. Но сама индуктивная мето дика Бэкона настолько была лишена всякого символизма и всякой мифологической значимости, что все подобного рода мотивы в его мифологических интерпретациях, конечно, свидетельствовали уже о падении Ренессанса и о зарождении новых, совсем не возрожденчески х методов мысли и художественного творчества. Так или иначе, но предложенная у нас выше квалификация эстетики Бэкона как индуктивно-символической после рассмотрения методов аллегоризации у Бэкона может, несомненно, только подтвердиться[36 - 36 В неоконченном трактате "О началах и истоках в соответствии с мифами о Купидоне и о Небе..." (22, 2, 298 - 345) "первая материя" трактуется не в том бесформенном виде, как это выходило у Платона и Аристотеля, но так, как у древнейших натурфилософов, и трактуется как Купидон почти в тех же самых выражениях, что и в трактате "О мудрости древних".].

БОЛЕЕ ОСТРЫЕ ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ МОДИФИКАЦИЙ ВОЗРОЖДЕНИЯ НА СЕВЕРЕ

Собственно говоря, уже явления, рассмотренные нами в предыдущем разделе, могут расцениваться в значительной степени как самоотрицание Ренессанса. Ведь в них намечаются столь разные элементы, которые грозят уничтожить весь Ренессанс, но они пока еще недос таточно сильны, чтобы этого достигнуть. Они, самое большее, способны только внести в него резкое самопротиворечие. Однако XVI век, особенно на Севере, полон явлений совсем другого характера. Эти явления представляют собою каждый раз настолько развитые эл ементы Ренессанса, что они становятся уже значительнее породившей их возрожденческой почвы. Их в полном смысле слова нужно назвать уже самоотрицанием Ренессанса, поскольку эти элементы, перекрывающие своей силой его самого, все же являются не чем иным, к ак явлением все того же Ренессанса. Тут глубочайшая и острейшая диалектика исторического процесса: все явления, которые мы сейчас будем рассматривать, настолько значительны и самостоятельны, что уже как будто отпадает и самая необходимость рассматривать их как элементы Ренессанса; и тем не менее все же это есть не что иное, как тот или иной элемент Ренессанса, однако гипертрофированный до полного затмения того, что мы выше называли Высоким Ренессансом. Все это является не чем иным, как опять-таки извест ного рода модифицированным Ренессансом.

Не нужно удивляться тому, что фактов самоотрицания Ренессанса было очень много. Ведь в истории культуры очень часто бывают такие эпохи разложения, которые гораздо богаче и продолжительнее классических эпох и еще никем не понимаются в свое время как то, ч то мы в античном мире называем эпохой классики, - это только ведь VI - IV вв. до н.э. А если говорить о классике в узком смысле слова, т.е. о времени между греко-персидскими войнами и Пелопоннесской войной, то вся эта классика займет каких-нибудь два или три десятилетия. В сравнении с этим то, что мы называем эллинизмом, т.е. разложением греческой классики, занимает огромный промежуток времени с IV в. до н.э. и кончая V в. н.э., примерно падением Западно-Римской империи. Таким образом, эллинизм существо вал по крайней мере 900 лет. Это делает совершенно несравнимыми количество памятников или деятелей разного рода в эпоху классики и количество тех же деятелей культуры в эпоху эллинизма. И тем не менее эллинизм все же есть в своей последней основе не что иное, как постепенное разложение греческой классики. Таких примеров можно было бы привести много.

Поэтому не стоит удивляться обилию и значительности тех культурных явлений, которые мы сейчас считаем необходимым называть периодом общевозрожденческого самоотрицания.

Глава первая. ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Готическая эстетика - теория аффективного взлета личности с превращением уравновешенного и устойчиво организованного камня в невесомую духовность умозрительных вертикалей

Теперь уже никто не сомневается в том, что готика вовсе не есть чисто немецкое создание и что она зародилась не в Германии, но во Франции, и притом еще в XII в. Для исследователей истории культуры в этом нет ровно ничего странного и неожиданного. Ведь эт о же век крестовых походов, изощренного рыцарства, трубадуров и прогрессирующих куртуазных утончений. А когда мы рассматривали философов периода расцвета так называемой схоластики, т.е. XIII в., то мы, во-первых, определяли эту "схоластику" как неоплатон изм, аристотелистски осложненный. А во-вторых, этих философов мы прямо называли философами периода

готики. Готический стиль появился во Франции во второй половине XII в., и в этой своей форме может быть назван ранней готикой. То, что мы находим в Германи и в XIII в., есть смешение нового готического и старого романского стилей. В XV в. готика достигает в Германии действительно своего наивысшего развития, когда ее четкие формы уже превращаются в чрезвычайно изощренные и, прямо сказать, "нервозные" приемы, которые кажутся многим историкам искусства падением строгой готики.

Но если таковы хронологические данные, характеризующие готику, то как же можно считать готику самоотрицанием Ренессанса? По этому поводу мы должны напомнить, что в анализе Ренессанса мы придерживаемся не столько хронологических данных, сколько логической последовательности основных этапов культурного развития. Да, готика зародилась раньше Ренессанса. И тем не менее Ренессанс вырастал на почве цельного персонализма, т.е. на почве преклонения перед личностно-материальным бытием; что касается готики, то он а вырастала только на одном элементе цельной возрожденческой личности - на аффективном стремлении личности ввысь. Ренессанс тоже знал стремление человеческой личности ввысь. Недаром же он использовал для своего оформления принципы антично-средневекового неоплатонизма. Но это возрожденческое стремление ввысь уравновешивалось распространением личности вширь, утверждением ее в виде ясной, выпуклой, симметричной и гармонической телесности. Поэтому хотя готика зародилась и раньше Ренессанса, тем не менее в л огическом смысле она есть только подчиненный момент Ренессанса, настолько гипертрофированный, что цельная, ясная, гармоничная и устойчивая телесность, или материализованная телесность личности, в Ренессансе уже потеряла для готики свой смысл и превратила сь в нецельную, малогармоничную и вечно рвущуюся вперед бестелесность.

Что касается искусствоведческого анализа готического стиля, то он достаточно проводился в науке, чтобы мы стали его здесь воспроизводить заново. Довольно взять уже самые элементарные изложения истории искусства, в которых обращается внимание на художеств енный стиль, чтобы без труда проследить, как огромная и высокая стена, этот основной элемент романского стиля, постепенно начинает перекрываться разными приемами, единственная цель которых - уничтожить твердыню стены, сделать из нее легкую и ажурную конс трукцию, лишить телесности и превратить твердыню в легкую и невесомую бестелесность, неизменно рвущуюся ввысь. Вертикализм готики в сравнении с горизонтализмом Ренессанса прослеживается весьма ощутительно на сотнях памятников в своем неизменном наращиван ии и в своем постепенном и весьма упорном уходе ввысь. Такой стиль готики содержит в себе, конечно, множество разных сторон - технических и тектонических, чередование вертикальных стремлений и горизонтально устойчивой телесности, религиозных, эстетически х, психологических, социологических и вообще исторических сторон и подходов. Нас интересует сейчас конечно, только историко-эстетическая сторона. В этом смысле нам кажется наиболее подходящим исследование В.Воррингера "Проблема формы готики". Не нужно см ущаться тем, что работа В.Воррингера вышла 50 лет назад. Тут важна пригодность работы для истории эстетики. Поскольку пишущий эти строки не является искусствоведом по своей специальности, он по необходимости должен базироваться на каких-нибудь искусствов едческих авторитетах. В.Воррингер является для нас незаменимым источником.

Анализ готики у В.Воррингера

По мнению В.Воррингера, классический идеал искусства и классическая эстетика неприложимы к готическому искусству. С точки зрения классики готика кажется несовершенной или даже ущербной, тогда как она была в действительности столь же полным выражением худ ожественной воли, как и классика, но только эта "художественная воля" была иной. "В качестве аксиомы для искусствоведения, - пишет В.Воррингер, - должно служить признание того, что люди всегда могли сделать все, что хотели, и что они не могли сделать лиш ь того, что не лежало в направлении их воли" (см. 205, 28).

Считая основой готической "воли к форме" "геометрический стиль", "линейную" фантазию (см. там же, 28; 40), В.Воррингер видит в готике стремление к постижению действительности часто в ущерб и вопреки естественности: "Этой остротой схватывания действительн ости нордическое искусство отличается от классического, которое, избегая произвола действительности, вполне основывается на естественном и его скрытой закономерности" (там же, 41). "Готическая душа... утратила невинность незнания, но не смогла достичь ни великодушного восточного

отказа от познания, ни счастья познания классического человека, и поэтому, лишенная всякого ясного природного удовлетворения, она может изживать себя лишь в удовлетворении судорожном, неестественном. Лишь это могучее восхождение позволяет ей вырваться в те сферы ощущения, где она, наконец, теряет чувство своей внутренней дисгармонии, где она находит избавление от своего беспокойного, неясного отношения к образу мира. Страдая от действительного, не находя выхода к естественному, она стремится к миру сверхдействительному, сверхчувственному. Ей нужно упоенное буйство ощущения, чтобы подняться над самою собой. Лишь в опьянении восторга она находит созерцание вечности. Эта возвышенная истерия прежде всего характерна для феномена го тики" (там же, 50).

"Тенденции греческой архитектуры к чувственной наглядности противостоит тенденция готической архитектуры к одухотворению... Греческий архитектор подходит к своему материалу, камню, с известной чувственностью, он заставляет поэтому говорить материю как та ковую. Напротив, готический архитектор подходит к камню с волей к чисто духовному выражению, т.е. с конструктивными намерениями, художественный замысел которых не зависит от камня и для которых камень представляет лишь внешнее и бесправное средство осуще ствления" (там же, 69). "Готическую архитектуру можно было бы назвать беспредметным конструктивным рвением, поскольку она не имеет никакого прямого объекта, не служит никакой прямой практической цели, а служит только воле к художественному выражению. И м ы знаем цель этой готической выразительной воли: желание возвыситься к внечувственной, механической подвижности высшей степени. Схоластика... это явление, параллельное готической архитектуре... верно отражает готическую волю к выражению. Здесь - та же не померная конструктивная изощренность без непосредственного объекта, т.е. без цели познания, - ибо познание уже утвердилось в откровенной истине церкви и догматов, - та же непомерная конструктивная изощренность, которая не служит иной цели, кроме создания непрерывно возрастающей бесконечной подвижности, когда дух теряется как бы в упоении восторга. И там и здесь то же логическое безумие, то же методическое безумие, то же самое использование рационализма для иррациональных целей" (там же, 70).

Готика, по мысли В.Воррингера, в собственном смысле возникла как слияние нордических и романских элементов во Франции. "Романский энтузиазм, способный достигать высшего напряжения, не теряя своей ясности, находит ясную формулировку для неясной нордическо й воли, иными словами, создает готическую систему" (там же, 96). И хотя в своем чистом виде готика есть культура германского севера, "можно сказать... что готика не связана непосредственно ни с какими национальными условиями, но была наднациональным исто рическим явлением и характеризовала именно то высокое средневековье, когда национальные различия, были спаяны в жарком сознании религиозного и церковного единства, которым охватывалось все европейское человечество" (там же, 97).

"Ярчайшим и универсальнейшим представителем средневекового мироощущения является готический собор. Мистика и схоластика, эти две великие силы средневековой жизни, выступающие обычно как непримиримые противоречия, внутренне соединены здесь, непосредственн о вырастают одна из другой. Как внутренность собора вся мистична, так его внешнее строение целиком схоластично. Объединяет их все тот же трансцендентализм движения, один и тот же трансцендентализм, который лишь пользуется различными выразительными средст вами: в одном случае органически-чувственными, в другом отвлеченно-механическими. Мистика внутреннего пространства есть лишь обратившаяся внутрь, введенная в органически-чувственную сферу схоластика".

Односторонне образованный классик, продолжает В.Воррингер, может увидеть во всей этой "каменной схоластике" (выражение Готфрида Землера) лишь методическое безумие. "Однако тот, кто понял готическую волю к форме, кто проследил ее от хаотической неразберих и ранней орнаментики до этого художественного хаоса каменного развертывания силы, у того перед величием этого выражения классические нормы рассыпаются в руках, и он начинает смутно догадываться о мощном, раздираемом крайностями и потому способном к сверх ъестественному напряжению сил мире средневекового ощущения. И пока он находится под могучим впечатлением этой возвышенной истерии, он почти склонен с пристрастием отнестись к ренессансному процессу оздоровления, который охладил взвинченную готическую жиз нь ощущения до нормальной - можно даже сказать, до мещански-буржуазной температуры и на место патетического величия поставил идеал красоты и проясненного покоя", (205, 112).

В этом цитированном нами труде В.Воррингера имеется очень много преувеличений, которые едва ли можно считать оправданными при нашем современном состоянии науки. Однако во всех этих преувеличениях часто выражается какая-нибудь весьма важная черта готики, которую отнюдь не везде можно найти у других искусствоведов.

То, что известного рода аффективность готики противопоставляется у Воррингера классической ясности, с этим спорить невозможно. Однако имеются по крайней мере четыре обстоятельства, которые необходимо учитывать, если мы станем извлекать из книги В.Ворринг ера что-либо для нас положительное.

Четыре более детальных пункта

Во-первых, употребляя такие термины, как "истерия", "буйство", "безумие", В.Воррингер чересчур преувеличивает аффективность готики и совсем уже лишает ее рациональных моментов. С этим никак нельзя согласиться. Даже самые ходячие учебники по истории искус ства рисуют в настоящее время вполне рациональные очертания готического стиля, вполне научно и естественным образом констатируют постепенный переход от горизонтальности доготического мышления к тому, что можно назвать вертикализмом готики. Даже и в учебн иках (если они, конечно, достаточно хорошего качества) подробнейшим образом изображается период медленного перехода романского стиля, весьма тщательно и методически шедшего в свое время от горизонтальных форм к вертикальным. Поэтому для противопоставлени я готики и Ренессанса достаточно указать только на то, что в готике действительно преобладает некоторого рода аффективность, да и то аффективность эта обычно рисуется не как чистый вертикализм, но как методическое пересечение вертикальных форм с горизонт альными остановками. Правда, огромное преувеличение высших взлетов в готике не помешало В.Воррингеру произвести весьма внушительное и, мы бы сказали, в значительной мере правильное сопоставление готики с тем, что обычно определяется малопонятным термином "схоластика".

Во-вторых, рассмотренные у нас выше деятели периода расцвета готики, как раз XIII в., удивительным образом совмещали весьма выразительный и вполне мистический опыт христианского откровения и вероучения с небывалой по своей силе и по своему напору логичес кой страстью все расчленять, всему давать точное определение, все классифицировать и все систематизировать. Альберта Великого, Фому Аквинского, Бонавентуру и других деятелей высокой "схоластики" вполне можно назвать представителями готической философии.

Они, правда, и классики, т.е. классики в средневековом смысле слова, или представители средневековой ортодоксии. Но это - их внутреннее содержание, которое вполне подобно таинственным сумеркам, царящим внутри готического собора. Они же, несомненно, и вир туозны в смысле логической культуры. И это вполне сопоставимо с наружным видом готического собора, где даже малопосвященному бросается в глаза невероятная изощренность превращения тяжелого камня в невесомую духовность и невероятная склонность постоянно у тончать, разнообразить и невесомо трактовать музыкальные извивы готической линии. Данте, как мы видели, в одинаковой мере является и представителем готического искусства, и представителем возрожденческого искусства. У него мистическая настроенность тоже выражается при помощи самых тонких и даже извивных поэтических образов, доходящих иной раз до математически исчисляемых структур. Не имея возможности противопоставить готику и Ренессанс у Фомы или у Данте, мы назвали эту логическую стадию Ренессанса прот оренессансом. И теперь мы видим, как эта сгущенная и крепко сконцентрированная, насыщенно-неделимая синтетическая стилистика в дальнейшем вполне определенно расчленилась на возрожденческую и готическую линии. О возрожденцах мы выше много говорили потому, что лежащая в основе их художественного мировоззрения личностно-материальная оценка действительности, являясь по преимуществу уравновешенной и по преимуществу ясной и простой, земной и понятной, таила в себе готические элементы только в скрытом и потенц иальном состоянии. Конечно, в неоплатоническом энтузиазме Марсилио Фичино или Джордано Бруно тоже была своя неизменно рвущаяся ввысь готика. Однако было бы очень странно причислять подобного рода мыслителей к области готики, а не к области Ренессанса. Др угое дело - готический собор. Здесь совершенно разрушены возрожденческие ясность и симметрия, уничтожена телесность камня, превращенная в чистую духовность, а порыв вперед, к прогрессу извлечен из общей настроенности субъекта и гипостазирован в виде "нер возно" стремящегося ввысь вертикализма. В.Воррингер не является специалистом ни по истории эстетики, ни по истории философии. Но он правильно почувствовал соотношение готики и Ренессанса

и достаточно четко уловил как моменты их тождества, так и моменты и х несомненного и никакими средствами не преодолимого различия.

В-третьих, вопреки подлинному основателю готического мышления в эстетике Сугерию Воррингер не то чтобы не отдавал себе отчета, а просто не ставил своей задачей связать готику с неоплатонизмом. Вероятно, это как раз и заставило В.Воррингера придерживаться слишком преувеличенного взгляда на "истеричность" готики. Ведь если подлинно готический стиль является "истерическим", то уж неоплатоническая эстетика во всяком случае является в сравнении с этим чем-то уравновешенным, спокойным и умиротворенным, чем-то ясным и, можно даже сказать, классическим, чему нисколько не мешает проповедуемое в неоплатонизме неистовое восхождение ума к высшим сферам. Тем не менее Воррингера мы все-таки можем привести в пример как исследователя, дающего, после известной критичес кой переработки, значительные материалы для неоплатонического понимания готики.

Наконец, в-четвертых, Воррингер, кажется, в конце концов все-таки не учитывает во всей глубине того подлинного единства, которое лежало в те времена в глубине возрожденческих и готических форм и которое сделало возможным их почти единовременное развитие и даже их подлинное переплетение кое-где по отдельным странам и эпохам. Из такого рода переплетения возрожденческого и готического начал мы бы привели в качестве примера итальянский проторенессанс, а в Германии творчество А.Дюрера.

Готический неоплатонизм

В заключение нашего историко-эстетического анализа готики мы должны, минуя обрисовку всех прочих сторон готики, формулировать то, ради чего мы и заговорили здесь об этом художественном стиле. На путях логического развития основной тенденции Ренессанса го тика является вполне определенной стадией этого развития: она решает ту же проблему, что и Ренессанс, а именно проблему личностно-материальной эстетики. Но в отличие от уравновешенной ясности Ренессанса она использует только один момент человеческого суб ъекта и человеческой личности - безудержное рвение ввысь, вплоть до невесомой трактовки всего устойчиво-неподвижного и всего телесно-осуществленного. Эта аффективность готики оказалась настолько сильной, что перекрыла собою ясную и уравновешенную личност но-телесную структуру Ренессанса. В этом смысле необходимо считать, что Ренессанс в готике отрицает сам себя. Он подчинился одной из своих частичных стихий и тем самым уже перестал быть чистым Ренессансом.

Может возникнуть вопрос: а есть ли материалы тех времен, подтверждающие именно внутреннее единство Ренессанса и готики? Это единство нагляднее всего прослеживается в неоплатоническом понимании красоты и в неоплатоническом понимании всего искусства. Извес тный искусствовед Э.Пановский опубликовал именно такого рода материалы, принадлежащие аббату XII в. из Сен-Дени Сугерию, - материалы, ярко свидетельствующие о неоплатонической сущности готики. Кратко ознакомимся с ними.

Сугерий (1081 - 1151) происходил от очень незнатных родителей. Десяти лет от роду он был отдан в монастырь св. Дионисия, в окрестностях которого родился, для обучения. Благодаря своим организаторским способностям, практическому уму и начитанности он дост иг высокого положения при королях Франции. Назначенный в 1122 г. аббатом Сен-Дени, Сугерий посвятил все свои силы экономическому укреплению, украшению и строительству аббатства, которое считалось "королевским" и пользовалось прямой поддержкой короля.

Художественно-символические идеи Сугерия, осуществление которых дало первый прецедент архитектурной готики в Европе, сложились в значительной мере под влиянием произведений Дионисия Ареопагита, считавшегося патроном и даже основателем аббатства.

"По мере возможности он [Сугерий] посвящает часть собранного им богатства для украшения храма... Для службы богу ничто не может быть слишком прекрасно. "Чистота сердца, - говорит он, - необходима для служения богу, но не менее законно и действенно присов окуплять к ней красоту обстановки и украшений... Наш ограниченный дух способен постичь истину лишь посредством материальных представлений"" (122, 40 - 41).

"Восхождение от материального к нематериальному миру, - пишет Э.Пановский, -

Псевдо-Ареопагит и Иоанн Скот [Эригена] называли - в противоположность обычному богословскому использованию термина "аналогическим (т.е. "связанным с восхождением") подходом" (anagogicus mos); и именно это Сугерий исповедовал как теолог, провозглашал как поэт и осуществлял как покровитель искусств и устроитель литургических представлений" (120, 20). "Когда, в моем восхищении красотой дома Божия, - пишет Сугерий, - благолепие многоцветных камней отвлекает меня от внешних попечений, а достойная медитация побуждает размышлять о разнообразии святых добродетелей, переходя от материального к нематериальному, тогда я кажусь себе пребывающим как бы в некоей необычной сфере Вселенной , которая существует и не вполне в земной грязи, и не вполне в небесной чистоте, и что с помощью Божией я могу вознестись анагогическим образом (anagogico more) из этого низшего в тот, высший мир" (там же, 21).

Еще ярче выражается Сугерий в своих стихотворных надписях к деталям церковного убранства. Эти его стихи Пановский называет "оргией неоплатонической метафизики света". Так, описывая двери центрального западного портала своей церкви, Сугерий говорит в лати нских стихах: "Если ты хочешь кто бы ты ни был, превознести достоинства этих врат, не обращай внимания на золото, но подивись искусству творения. Благородно сияет творение; но благородно сияя, это творение осиявает (clarificet) умы, чтобы они шествовали через истинные светы к истинному свету, где Христос - истинные врата. Каковым образом он [истинный свет] находится здесь [в этом мире], определяют златые врата: косный ум возвышается к истине через материальное и, прежде будучи приниженным, вновь возвыша ется, видя этот свет" (там же, 46 - 47).

Пановский пишет: "Постоянная игра словами "clarere" (сиять), "clarus" (ясный), "clarificare" (просвещать), которая почти гипнотически заставляет мысль искать значение, скрытое за их чисто чувственным смыслом, оказывается метафизически значимой, если мы в спомним, что Иоанн Скот в своем замечательном рассуждении о принципах, которым он намеревался следовать в своем переводе [Дионисия Ареопагита], намеренно выбрал "claritas" как наиболее адекватное соответствие для многочисленных греческих выражений, служа щих Псевдо-Дионисию для обозначения излучения или блеска, эманирующего от "отца светов"" (там же, 22).

В эпоху Сугерия раздавались многочисленные голоса против богатства и украшения церкви. "Сугерию, к счастью, удалось обнаружить в собственных словах трижды благословенного святого Дионисия такую христианскую философию, которая позволяла ему приветствовать материальную красоту как носителя духовной красоты, вместо того чтобы бежать от земной красоты как от искушения, и позволяла ему понимать нравственную, а также физическую Вселенную не как одноцветную черно-белую картину, а как гармонию многих цветов" (т ам же, 25 - 26).

""Безотчетный восторг" Сугерия перед метафизикой света Псевдо-Ареопагита и Иоанна Скота Эригены, - пишет Пановский, - поставил его во главе интеллектуального движения, которому предстояло привести затем к протонаучным теориям Роберта Гростета и Роджера Б экона, с одной стороны, и к христианскому платонизму, восходящему от Вильгельма Овернского, Генриха Гентского и Ульриха Страсбургского к Марсилио Фичино и к Пико делла Мирандола, - с другой". Но Сугерий "остро сознавал стилистическое различие, существова вшее между его собственными "новыми" построениями (opus novum или даже modernum) и старой каролингской базиликой (opus antiquum). Пока еще существовали части старого строения, он ясно осознавал проблему гармонизации "нового" со "старым" и он полностью от давал себе отчет в характерных эстетических свойствах этого нового стиля. Сугерий чувствует и дает нам почувствовать его просторность, когда говорит о новом заалтарном выступе, "облагороженном красотою длины и ширины"; почувствовать его парящую вертикаль ность, когда описывает центральный неф как "внезапно вздымающийся вверх" на опорных колоннах; почувствовать его светлую прозрачность, когда описывает свою церковь как "пронизанную чудным и непрерывным светом святейших окон"" (там же, 36 - 37).

Таким образом, неоплатоническое происхождение изначальных теоретических и практических особенностей готики является очевиднейшим фактом. А то, что Ренессанс оформлял свою эстетическую теорию тоже при помощи неоплатонических методов, только заставляет нас внимательно и тщательно различать возрожденческий неоплатонизм и готический неоплатонизм. Но этим мы как раз и занимаемся в нашей работе.

Заключение. Различия возрожденческого неоплатонизма и готического неоплатонизма

Почему в готике Ренессанс отрицает сам себя? То и другое под воздействием известных общественно-политических причин выдвинуло на первый план человеческую, а именно личностно-материальную жизнь. Только это и может объяснить странную хронологическую близос ть и почти одновременность в развитии обоих стилей. Однако Ренессанс подчеркивает в личности ее телесно-гармоническую устойчивость и горизонтальную планировку. Готика же старается избавиться и от этой материальности, и от этой уравновешенности, и от этой ясной и спокойной гармоничности. Ренессанс - рациональность материального благоустройства. Готика - иррациональность духовного порыва. Ренессанс - созерцательное совершенство уравновешенной материи. Готика аффективный вызов и взлет с целью вообще прев ратить все материальное в духовную невесомость. Поэтому мы не ошибемся, если скажем, что готическая эстетика решает ту же самую проблему самостоятельной, свободной и материально-воплощенной личности, но опирается в этой личности только на ее порывы, на е е взлеты, на ее аффективность, доходящую до экзальтации. Ясно, что так понимаемый Ренессанс сам отрицает себя в готике и настолько использует все свои созерцательно данные и устойчивые моменты, что уже выходит за их пределы, отрицает эти пределы и аффект ивно стремится ввысь в условиях забвения всех устойчиво-материальных состояний личности.

Дальнейшее углубление этой аффективной эстетики возрожденчески освобожденной личности мы находим в творчестве немецких художников XV - XVI вв. Дюрера и Грюневальда.

Глава вторая. А.ДЮРЕР (1471 - 1528) И М.ГРЮНЕВАЛЬД (1480 - 1528)

Исходный пункт дальнейшего развития

В дальнейшем мы имеем эстетику аффективного порыва личностно-.материальной жизни в бесконечные глубины и личности и материи с использованием методов экспрессивно-острой чувственности, доходящей до экзальтированного натурализма у Альбрехта Дюрера и Маттиа са Грюневальда. Об эстетике А.Дюрера имеется специальный труд Э.Пановского, который мы и используем в первую очередь, хотя самые существенные материалы можно получить, разумеется, только из художественных произведений этого художника.

Пановский указывает в предисловии к своей книге о Дюрере (см. 180) на трудности, с которыми связано такого рода исследование. Если подходить к Дюреру с позиций современной теории искусства, т.е. эстетики, то обнаруживается, что, поскольку Ренессанс поним ал этот термин иначе, включая в него кроме эстетики также учение о перспективе, пропорциях и так далее, теория искусства у Дюрера переплетена с прочими воззрениями, нашедшими выражение в его двух главных теоретических книгах: "Четыре книги о человеческой пропорции" (Нюрнберг, 1528) и "Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки" (Нюрнберг, 1525). Вообще и по своей цели, и по своему методу теория изобразительного искусства Возрождения весьма разнородна, и у Дюрера в особенности, так что требуется вводить в исследование систематизацию, которая в рассматриваемую эпоху отсутствовала.

В первой части книги Пановский разбирает практическое учение Дюрера об искусстве, которое сводилось, по его мнению, к двум главным направлениям: попытке разрешить проблему правильности в искусстве с помощью понятия перспективы и попытке разрешить проблем у красоты путем изучения симметрии, пропорции и общей схематики человеческой фигуры (см. 180, 7 - 121). Во второй части книги Пановский занят в основном теми же центральными проблемами правильности и красоты, но в плане геотермического учения Дюрера об и скусстве и с добавлением проблемы художественного качества.

Возрождение объявило все художественные поиски средневековья "ребяческими" и "слепыми", далекими от подражания природе и от правильности изображения ввиду незнания и невежества. Отныне главным и не подвергавшимся сомнению принципом изобразительного искус ства становится правильность; она служит мерилом достоинства произведения, и она делается предметом всестороннего и все более детального изучения. Но чем более утверждается у теоретиков мнение, что произведение должно быть "правильным", тем меньше вниман ия уделяется самой по себе проблеме правильности (см. там же, 124). Не задумываясь о теоретико-познавательном и физиологическом обосновании правильности, Возрождение считало непреложным и несомненным фактом, что эта правильность существует и что для всяк ого зримого феномена возможно единое, отвечающее природе одинаковое

восприятие его всеми людьми.

Так обстоит дело и с Дюрером. Для него кажется само собою разумеющимся и естественным требовать от того или иного изображения правильности, причем правильность выражается для него в геометрической формальной правильности и верности природе, которые не ну ждаются в дальнейшем пояснении, важно лишь их достичь. При этом Дюрер даже не считает нужным доказывать, что эти идеалы достижимы и что в них самих может заключаться какая-то проблема (см. там же, 125 - 126).

Но иначе подходит Дюрер к идеалу красоты. Пановский по документам прослеживает переход художника от "безусловного" понимания красоты к понятию "условной красоты" (ок. 1507). Если безусловная красота, в ранний период творчества Дюрера, означала нечто своб одное от обстоятельств, некий объект, прекрасный сам по себе, независимо от того, кто судит о нем и в какой связи с другими объектами он стоит, то после 1507 г. появляется понятие условной красоты. Это понятие восходит к Платону ("Филеб", 51с; "Пир", 29а). Условно прекрасный объект не обязательно должен нравиться всем людям и не обязательно одному человеку, во всякое время; он не будет казаться прекрасным при любом сочетании предметов; никогда нельзя сказать, что нечто является прекраснейшим в своем род е, так что нельзя найти ничего более прекрасного и даже иногда нельзя решить, какой из двух предметов является прекраснейшим (см. там же, 129). Это не значит, что Дюрер отказался от понятия единой и безусловной красоты вообще; но он пришел к выводу, что такая красота совершенно невозможна для земных вещей и земных усилий, эта красота недостижима для смертных.

Пановский считает почти несомненным, что такое изменение в представлениях о красоте объясняется у Дюрера соприкосновением с искусством Леонардо да Винчи и его измерительной методикой. У Леонардо в "Трактате о живописи" можно найти даже буквальное выражен ие той же самой мысли. Для других теоретиков Возрождения, например Альберти, красота оставалась единой, неизменной, раз и навсегда определенной. Хотя идея земной относительности красоты, по всей вероятности, заимствована Дюрером у Леонардо, в ее развитии он идет далее независимым путем. Если Леонардо, постулировав "разнообразие" земной красоты, погрузился в изучение частных соотношений, зависимостей и пропорций, перестав интересоваться единым мерилом оценки красоты вещей, то Дюрер никогда не прекращал з аниматься разрешением проблемы красоты, понимая ее именно как проблему и оказываясь тем самым единственным мыслителем Возрождения, который рассматривал эту проблему критически (см. 180, 136). Альберти можно называть рядом с ним догматическим, Леонардо недогматическим, но в то же время и некритическим теоретиком красоты.

В античных трактатах по искусству Дюрер обнаружил, что каждый сюжет и персонаж изобразительного искусства требовал своих пропорций: Юпитер одних, Аполлон - других, Венера - третьих. Точно так же для Дюрера речь шла не о том, чтобы раз навсегда установи ть неизменные каноны художественного изображения, а о том, чтобы найти критерии, по которым можно было бы отличить "условно прекрасное" тело от безусловно безобразного.

Таким критерием не может быть суждение "нравится - не нравится" ввиду колебаний и изменчивости вкусов. Даже критерий "нравится всем", который Дюрер вслед за Леонардо еще допускал в свой ранний период, он впоследствии решительно отвергал (см. там же, 139) . Он искал таких критериев красоты, которые были бы вполне независимы от впечатления зрителя. Одним из таких критериев явилась для Дюрера "средняя мера" - избежание противоположных крайностей. Поскольку эти крайности понимались у него (как, впрочем, и в античности) как отступление от соразмерности, принцип "средней меры" был внутренне связан с принципом симметрии (см. там же, 141).

В свою очередь "средняя мера" в каждой части изображения служила гармонии целого, этой центральной идее возрожденческой эстетики. Гармония в ее классической формулировке - "равенство частей по отношению к целому" определяется у Дюрера как "сравнимость частей" (Vergleichlichkeit der Teile): "Так, шея должна согласоваться с головой, не должна быть ни слишком короткой, ни слишком длинной, ни слишком толстой, ни слишком тонкой" (там же, 143). Этот идеал гармонии был настолько распространен в эпоху Ренесса нса, что Дюрер мог усвоить его от любого образованного итальянца. Можно сказать, что в окончательном виде эстетика Дюрера имеет своим важнейшим понятием гармонию, которая выступает как существенный и даже, можно сказать, единственный критерий

красоты (см . там же, 147). Поэтому представление о красоте у Дюрера едино. Здесь он вполне согласен со всеми возрожденческими теоретиками эстетики, за исключением одного уже указанного пункта, а именно: красота у Дюрера не абсолютна, а условна.

Гармоничны, по Дюреру, природные формы,. но не сами по себе, а в силу того, что сама природа подчиняется внеприродным законам, которые либо познаются человеком математически, либо передаются по традиции (см. 180, 150). Если природа хочет подняться до кра соты, то она должна подчиниться закону; но закон этот, по Дюреру, не чужд ей, не привлечен из совершенно другой (скажем, небесной) сферы и не "выдуман" человеком. Это собственный закон природы, скрыто действующий во всех ее отдельных проявлениях. Человек лишь высвобождает этот закон в чистом виде, осуществляя выбор и устраняя индивидуальные ошибки и отклонения.

Однако полностью рационализировать природу путем открытия ее закона Дюрер не может. Попытки математически конструировать человеческую фигуру ему не удаются. О невозможности математически сконструировать человеческую фигуру было хорошо известно художникам Ренессанса. Но если итальянские художники просто принимали этот факт как естественный и не требующий обсуждения, то для Дюрера, сознательно ставившего задачу полной рационализации природных форм, невозможность эта выявляла великий дуализм между законом и действительностью, убеждала в непреодолимой несовместимости этих двух сторон бытия, в полной невозможности их окончательного соединения (см. там же, 155).

В отличие от большинства итальянских теоретиков Дюрер рассматривал исполнительскую красоту совершенно независимо от красоты изображаемой фигуры. Предметом изображения может быть и безобразная вещь: "Велико то искусство, которое в грубых, низменных вещах способно обнаружить истинную силу и искусность" (там же, 158). Однако все же - может быть, бессознательно - обычное возрожденческое представление о красоте произведения как всецело проистекающей из красоты изображаемого продолжает присутствовать у Дюрера , который пишет в 1528 г.: "Но чем более мы отбрасываем отвратительность вещей и, напротив, делаем сильную, светлую, необходимую вещь, которую все люди обычно любят, тем лучше становится от этого произведение". При всем том Дюрер был единственным эстетик ом Возрождения, который сознательно продумал и выразил весьма прогрессивную мысль: эстетическое качество художественного произведения не имеет ничего общего с эстетическим качеством изображаемого предмета (см. 180, 161).

С этим связана совершенно специфическая теория Дюрера относительно художественной индивидуальности, которая, руководствуясь божественной благодатью и независимо от всего материального, создает художественную ценность как бы из самой себя (см. там же, 165). Но в связи с общим практицизмом возрожденческой теории искусства Дюрер не доходит до романтически-субъективистской эстетики, а пытается рационализировать и измерить художественное достоинство произведения искусства.

Дюрер усматривает в художественной способности прежде всего две стороны: сторону навыка, силы, опытности и сторону разумности, искусства, ума, т.е. практическое умение, с одной стороны, и теоретическое знание - с другой (см. там же, 166). Он предлагает, в первую очередь немецким художникам, идеал "осмысленного" искусства, представляющего собою продукт познающего рассудка, который повинуется твердым законам и может быть подкреплен математически. Это идеал светлого возрожденческого разума, который с радос тью впитывает в себя новую духовность, который творит совершенно сознательно, но в то же время в степени, недостижимой ранее, опирается на действительность. Это искусство отвергает всякую фантастическую извращенность и ненадежность традиционного подхода, превращаясь в "науку", сознающую свои методы и знающую путь к успеху (см. там же, 168).

Понятие искусства у Дюрера не тождественно ни средневековому представлению о кустарном мастерстве, ни современному понятию творчества, направленного на объекты внешнего мира. Понятия "научного" и "художественного" он употребляет как полярно противоположн ые, считая искусством не навык и не душевную способность, а способность интеллектуальную: овладение теорией, без которой, по его убеждению, ни один художник не может создать ничего удовлетворительного. Слово "искусство" для Дюрера и его современников ник огда не ассоциируется с "красивым", "изящным"; это для них - научное знание (см. там же, 176). Через посредство "ученого искусства" "тайное сокровище сердца обнаруживается в произведении и новом творении", "но для неопытного это невозможно, потому что та

кая вещь не удается приблизительно" (там же, 178).

Возможность вывести из самой природы ее законы, будь то путем научного исследования или постепенно очищающегося созерцания, - это "мост", соединяющий в теории Дюрера остро чувствуемую им противоположность между природой и законом.

У Дюрера внимательнейшее изображение природы сочетается с учетом мельчайших деталей и подробностей и абстрагирующимися от природной действительности попытками математически отыскать законы красоты. Искусство оказывается у него поэтому сочетанием противоп оложностей: с одной стороны, оно требует строжайшего соблюдения природной иррациональности; с другой овладения абстрактно-всеобщими законами, причем и то и это Дюрер считает одинаково необходимым (см. там же, 183). Эта противоположность между "идеализм ом" и "реализмом" - не противоречие его теории, а черта, которую Дюрер считал имманентно присущей искусству. Именно потому, что Дюрер был так близок к природе, как никакой художник до него, ему удалось прийти к возрожденческой идее, что можно осмыслить з акономерность природы, а с нею и искусства.

"Таким образом, эстетика Дюрера, - пишет Пановский, - охваченная противоречием между идеей Ренессанса и своим собственным, совершенно неренессансным мироощущением, становится особенным образом расколотой и проблематичной... но именно благодаря этой пробл ематике она достигает более глубоких интуиций, чем это было доступно радостной легкости итальянцев; она становится чудесным символом одновременно сильной и негармонической личности этого никогда не удовлетворенного немецкого художника, в мышлении которог о должны были встретиться воззрения двух народов и двух эпох" (180, 187 188).

Страстное стремление северных художников овладеть вещами природы вплоть до мельчайших и интимнейших деталей было совершенно чуждо художникам итальянского Высокого Ренессанса. Любовь к гармонии и величию научила их придавать телам и лицам своих персонажей своего рода типическое значение, сообщать их позам целенаправленную и ровную оживленность - словом, придавать действительным вещам ту формальную закругленность, которую обычно называют "идеализацией". Это не значит, что природа была для итальянцев менее близка, чем для северных художников; у старых итальянских мастеров не было лишь тревожного чувства напряженного внимания, с которым подходил к миру поздний готик (а в известной мере и итальянский мастер XV в.). Южное искусство спешило выйти к тому, что вещи обозначают, так сказать, поверх себя, - к типическому и ритмическому. Таков Рафаэль, который в письме графу Бальдассару Кастильоне пишет, что для того, чтобы изобразить прекрасную женщину, он должен выбрать лучшие черты нескольких красавиц; но, поск ольку, добавляет он, "существует недостаток и благих суждений, и прекрасных женщин, я пользуюсь некоторой идеей, которая возникает в моем уме" (там же, 189). Притом, эта идея у Рафаэля - не внечувственная абстракция действительности, а всегда нечто образ ное и картинное, никогда не приходящее в конфликт с созерцанием, а являющееся самим этим созерцанием. Природа, достигающая совершенства в идее, остается самой собой, но одновременно становится зеркалом духа, в котором она смогла стать столь совершенной.

Возможно, самым далеким от философии вообще, и в частности от философии неоплатонизма, мыслителем Возрождения был Леонардо да Винчи. Он во всем довольствовался изучением непосредственно данной природы и эмпирически найденной нормальной фигуры. В своем ст ремлении к объективной точности изображения Леонардо специально советовал даже сознательно избегать привнесения художником элементов своей индивидуальности в картину. Он с поразительной, ему одному свойственной легкостью миновал все проблемы, над которым и мог всю жизнь трудиться человек типа Дюрера. Если Дюрер стремился критически обосновать понятие красоты, то Леонардо довольствовался тем, что в природе можно найти бесконечное множество прекрасных образов, которые он рассматривал как воплощение не мате матической, а органической гармонии. Над этой последней тоже не нужно задумываться: она - следствие "необходимости", которая есть "тема и создательница природы и вечное сдерживающее начало и правило" (там же, 197). По отношению к действительности Леонард о чувствовал себя надежно и уютно, как никакой другой человек; он ощущал себя пассивным натуралистом, который всего лишь следует при помощи методов искусства и науки тому, что непосредственно дано в природе. В этом смысле его можно сравнить с Гете, котор ый писал: "Высшим достижением было бы понять, что все фактическое есть уже теория... Надо только ничего не искать за явлениями: они сами суть учение". "Леонардо, - заключает Пановский, - единственный человек, осуществивший этот идеал" (там же, 199).

Однако здесь необходимо точнейшим образом ответить на вопрос: в чем же, в конце концов, заключается разница в понимании природы у Дюрера и итальянских мастеров?

По Дюреру, законы красоты, которые невозможно вычислить математически и которые поэтому не абсолютны, а основываются на "человеческом суждении", находят свое высшее оправдание там, где они могут опираться не только на математически-логическое обоснование , но также и на опытную необходимость, когда они основаны не на фантазии одного человека, а на реальности природно данного. Искусство - это выведенное из огромного опыта "познание разума природы" (ratio naturae). "Ибо, поистине, искусство таится в природ е; кто может его оттуда добыть, тот его имеет" (180, 177 - 178). Искусство, по Дюреру, имеет две равноправные точки отсчета: реальность и разум. Благодаря этому его теория совершенно отличается от эстетики итальянских мастеров, хотя соприкасается с нею в отдельных частностях. Дюрер постоянно требует не удаляться от природы, он тщательнейшим образом копирует ее - и он же разработал чрезвычайно сложную систему математического обоснования красоты и почти с маниакальной энергией искал ее законы (см. там же, 187). Дюрер был единственным, кто с такой остротой осознал великий дуализм между жизнью и законом. Очень глубоко переживая природу, Дюрер одновременно находился в очень напряженном к ней отношении. Вместо того чтобы наслаждаться ею со спокойной радостью человека итальянского Возрождения, он настойчиво и тревожно пытался подчинить ее субъективно формулированному человеком закону (см. там же, 187). Он неизменно занимался вопросом, который намного меньше волновал итальянских мастеров: в какой мере природа поддается рационализации? И он пришел к компромиссу: противоположность между разумом и реальностью признается таким образом, что она преодолевается. Искусство есть это постоянное преодоление. Такой подход далек от счастливой легкости итальянских художни ков.

Самый близкий к Дюреру художник итальянского Возрождения Леонардо да Винчи не искал ни философского переоформления мира, к которому стремился Дюрер, ни зрительной идеализации, как ее осуществлял Рафаэль. Для него надо было только уловить мир там, где он оказывался либо уже готовым искусством, либо готовой наукой.

В чем же различается геометрическое исчисление у Дюрера и у итальянских мастеров?

Дюрер перенял у Альберти метод делить человеческое тело на 6 "масштабов" (pedes) = 60 "единицам" (unceolae) = 600 "частям" (minutae), добавив только еще более дробное деление "части" на три "отрезка", уже после того как в 1507 г. он познакомился вообще с измерительной методикой, и, таким образом, "экземпеды" не представляли для него особенного технического новшества, как нечто совершенно отличное от того, что он делал раньше (180, 119). То, что к концу своей деятельности Дюрер помимо прочих методов ввел также и "экземпеды" (числом 1800), показывает лишний раз, как под влиянием итальянских художников он постепенно отходит от своего раннего геометризма. От более свойственной и естественной для него геометрической методики он отказывается в пользу измерит ельной методики, и даже не геометрически-измерительной, а арифметической.

Но хотя учение о пропорциях возникло у итальянских мастеров и было ими весьма решительно определено, Дюрер пошел дальше их. С основательностью, которой не хватало Альберти, он разработал измерительную систему для [26 - 26 Список сокращенных обозначений рукописей Леонардо см. в 71а, 2, 423.] типов человеческого тела, а также спец иально для головы, руки, ноги, детского тела. И с фанатической волей к системе, которой недоставало Леонардо, он организовал весь вычислительный материал в единое целое. Из работы Дюрера о перспективе хорошо видно, насколько больше сделано им здесь, чем у его предшественников в этой области, при опоре на один и тот же метод.

Можно ли наметить сдвиги или колебания в развитии Дюрера? После поездки в Италию - да, о чем уже говорилось. Понимание одновременно и нерационализируемой самостоятельности природы, и возможности отыскать в ней математические законы сопровождало, по-видим ому, всю сознательную деятельность Дюрера.

Что же невозрожденческого находим мы у него? Это подчеркивание субъективности художника, приближающее эстетику Дюрера к романтически-субъективистской. Правда, от северного идеала искусства, требовавшего лишь интенсивности впечатления и

мастерства работы, Дюрер отходит, поскольку у него появляется возрожденческая ясность и рациональность. Тем не менее коренным образом отличает Дюрера от итальянских теоретиков признание двух точек отсчета искусства, о чем уже говорилось, естественной, природной реальнос ти и математического закона. Этот дуализм в итальянском Возрождении скрадывался, а у Дюрера он, по-видимому, достигает максимальной остроты (см. там же, 165; 167 - 168).

У Дюрера есть личные свидетельства, что идею измерения и расчета в живописи он перенял от итальянских мастеров. Это бесспорно. Помимо всяких прямых свидетельств можно предположить, что пребывание в Италии с 1505 по 1507 г. не прошло для Дюрера даром. Нес омненно его знакомство с творчеством Леонардо да Винчи, с теориями Альберти, Луки Пачоли. Ганс Клайбер приводит параллельные тексты Дюрера, Леонардо и Пачоли, показывающие тождество воззрений о превосходстве зрения над другими органами чувств, о том, что дух (или взор) художника подобен зеркалу, о пользе живописи; одинаковые высказывания об обучении живописью; одинаковое представление о многообразии красоты, независимости от суждения толпы, пропорциональности членов, изменчивости человеческого облика; с ходные замечания о движении человеческого тела. Не подлежит никакому сомнению заимствование Дюрером "экземпед" у Альберти, а у Леонардо - чувства различения индивидуальностей, понимания характеристического значения индивидуальных различий, изображения ха рактерных типов (см. 155, 42 - 43).

Здесь же, в Италии, через творчество Леонардо, Луки Пачоли или каким-либо другим путем Дюрер познакомился с перспективой, в пользу которой он постепенно отказался от своей прежней методики схематического конструирования (см. там же, 44). С тех пор почти в течение 29 лет Дюрер занимался перспективой, развернув учение о ней в цельную систему. Леонардо также десятилетиями занимался опытами с перспективой. Но при большом совпадении этих художников есть и большое расхождение между схематизмом, закономерность ю и единообразием Дюрера, чьи наброски часто лишь намечаются в общих очертаниях, и проработанными, сделанными с нажимом набросками Леонардо (см. там же, 46).

Дюреру не удалось освободиться от предрассудка пропорции и вырваться из чар геометрии, считает Клайбер. Но он вовсе не требует от художника всю жизнь заниматься только измерением каждой вещи (см. там же, 48). Напротив, геометрия и расчеты должны лишь упр ажнять руку художника, чтобы он не делал неверных или напрасных ходов. Можно сказать, однако, что математик Дюрер советует и предлагает много такого, чего художник Дюрер не исполняет. Теоретик и творческий художник в нем не совпадают; за теоретиком остае тся излишек, который нужно объяснять характером эпохи, в которую жил художник, а также некоторыми его личными наклонностями.

Формализм геометрического и арифметического метода Дюрера смягчается возможностью истолкования этой математики в духе платонизма, неоплатонизма и пифагорейства. Здесь можно привести слова Дюрера о платоновских идеях как источнике художественного творчест ва: "Много сотен лет назад великое искусство живописи было в большом почете у могущественных королей, которые наделяли богатством выдающихся художников и высказывали им уважение, полагая, что богатство духа делает их подобными богу. Ибо хороший живописец всегда полон образов, и, если бы было возможно, чтобы он жил вечно, он всегда изливал бы в своих произведениях что-нибудь новое из внутренних идей, о которых пишет Платон" (159, 27). Следовательно, сам Дюрер чувствовал себя в известном смысле платоником . Правда, это высказывание Дюрера относится к 1512 г., когда он собирался писать предисловие к своему главному трактату о пропорциях. Поэтому многие исследователи считают такое суждение Дюрера далеко не окончательным и еще далеким от оформленности его эс тетических взглядов. В значительной мере такого рода оценка суждения Дюрера о Платоне может считаться правильной. Однако Дюрер в течение своей жизни так много говорил о недостаточности математических и вообще измерительных подходов к искусству и необходи мости замены их цельным восприятием жизни, что это суждение Дюрера о Платоне ни в коем случае не может считаться случайным, но есть только попытка выйти за пределы математического формализма.

Преодоление возрожденческих традиций у Дюрера

Если бы мы захотели определить общее историко-эстетическое положение Дюрера на основании исследований Э.Пановского и других, то это положение можно было бы

представить в следующем виде.

Во-первых, Дюрер является одним из первых художников и теоретиков искусства в Германии, которые хорошо поняли всю отсталость старого ремесленного подхода к искусству, когда художественные приемы по традиции передавались от одного мастера к другому, когда не существовало никакой теории, а существовали только узкопрактические советы для художника и когда не ставилось никакого вопроса о широком образовании художника, о его знакомстве с письменной литературой прошлых веков. Дюрер является не только великим художником, но и весьма систематическим теоретиком искусства, который детальнейшим образом изучил единственную теорию тогдашнего времени трактаты Альберти, Леонардо, Луки Пачоли и других итальянских художников XV в. После своих двух поездок в Италию он стал крупнейшим теоретиком искусства, сторонником широчайшего образования художника и тонким ценителем отдельных художественных приемов искусства. Итальянская эстетика XV в. - вот то, что Дюрер перенес в самом начале XVI в. в Германию, и вот в чем заклю чается его теория. Тут правы те, кто считает его одним из первых представителей Возрождения в Германии. Об этом не раз, и притом весьма красноречиво, говорил и сам Дюрер (см. 49, 30; ?17).

Во-вторых, Дюрер далеко вышел за пределы итальянской художественной практики, хотя и ценил ее очень высоко. Он настолько далеко ушел вперед, что даже самый термин "Возрождение" едва ли применим к нему в настоящем смысле слова. Правда, искусствоведы говор ят здесь по большей части не просто о Возрождении, но о Северном Возрождении. В этом невинном словечке "северное" как раз и заключается сущность дела. Рассуждая формально, Дюрер заимствовал у итальянских теоретиков искусства их общеизвестные теории персп ективы, пропорции и гармонии. Но когда мы читаем в материалах Дюрера об этих принципах, то возникает неизменное впечатление, что эти формально-технические приемы нужны художнику только для овладения своим искусством, только для того, чтобы "набить себе р уку", только для того, чтобы не затрудняться при передаче любого наблюдаемого образа. На самом же деле наставления Дюрера неудержимо идут все дальше и дальше. Он прямо говорит: "Что такое прекрасное - этого я не знаю, хотя оно и заключено во многих вещах . Если мы хотим внести его в наше произведение, и особенно в человеческую фигуру, в пропорции всех членов сзади и спереди, это дается нам с трудом, ибо мы должны собирать все из разных мест. Нередко приходится перебрать две или три сотни людей, чтобы най ти в них лишь две или три прекрасные вещи, которые можно использовать. Поэтому если ты хочешь сделать хорошую фигуру, необходимо, чтобы ты взял от одного голову, от другого грудь, руки, ноги, кисти рук и ступни и так использовал различные типы всех че нов. Ибо прекрасное собирают из многих красивых вещей подобно тому, как из многих цветов собирается мед" (49, 28 - 29). Подобного рода рассуждения Дюрера во всяком случае свидетельствуют о том, что он никак не мог сводить художественное произведение ни н а механическое копирование природы, ни на арифметически-геометрическую вычислительную практику. Правда, такого рода мысли мелькали уже у основного итальянского учителя Дюрера - Леонардо, но у Дюрера это проводится систематически. Прекрасное Дюрер понимае т весьма широко, о чем свидетельствуют его рассуждения. что прекрасное должно нравиться всем, что иной раз даже трудно сказать, что более прекрасно и что менее прекрасно, что о сущности прекрасного знает только бог, что нужно много совещаться и беседоват ь о прекрасном и т.д. Все это с полной убедительностью говорит о том, что красоты для Дюрера, по крайней мере в своем основном качестве, ни в коем случае не сводится на арифметически-геометрическую практику перспективы и пропорций. Особенно это видно по его основному трактату о пропорциях, где наряду с очень точными арифметически-геометрическими указаниями дается также еще и целая теория "искажений" предписываемых у Дюрера канонов. Эти искажения, по Дюреру, не только возможны, но даже и необходимы, согл асно велениям, исходящим от самой жизни[37 - 37 Этим искажениям у Дюрера посвящена не более и не менее как целая III кн. "Трактата о пропорциях".].

Особенно интересен в этом отношении эстетический экскурс в третьей книге трактата о пропорциях. "Бог, - пишет здесь Дюрер, - нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создавать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой" (там же, 189). Тут еще можно спорить о термине "бог", хотя этот термин имеет для Дюрера весьма непосредственное значение. Но и без этого термина в данном месте трактата о пропорциях вс тречаются другие термины, далеко выводящие художника за пределы арифметически-геометрических вычислений. Оказывается, что один художник производит таких вычислений очень много, а ничего хорошего у него не получается. Другой же исчисляет мало, а произведе ния

получаются у него высокого качества. Дюрер говорит, например, об "истинном знании", которое необходимо для художника, если он хочет создать красивое произведение искусства. Художник должен иметь представление о совершенстве изображаемого предмета, хо тя окончательного совершенства он и не знает. Здесь Дюрер пишет еще и так: "Я допускаю, что один художник, созерцая и изображая более прекрасную фигуру, может сделать более доступными разуму заключенные в природе основы прекрасного, чем другой. Но он не сможет исчерпать их до конца так, чтобы невозможно было создать ничего более прекрасного" (там же, 189). Значит, кроме "истинного знания" предмета, кроме "разума" художнику необходимо использовать и доступное ему представление его "совершенства", а то и другое должно погрузить его в "основы прекрасного", "заключенные в природе".

Здесь опять возникает то предельное понятие совершенства и красоты, а именно понятие "бога", который тоже выше всякой вычислительной практики и создает в человеке художественные способности только по своей благодати. Отсюда видно, как ошибаются те исслед ователи, которые скептически относятся к приведенным у нас выше словам Дюрера о платоновских идеях. Уже и эти последние слова относятся отнюдь не к раннему Дюреру (1512). А те слова Дюрера, которые мы только что привели, относятся к году смерти художника (1528).

В третьей книге трактата о пропорциях мы вообще на каждом шагу встречаемся с весьма ограниченным учением о пропорциях, которые сами по себе ни в какой мере не обеспечивают красоты изображаемой фигуры. Здесь Дюрер говорит о "редкостных линиях, которые не подведешь ни под какое правило". В изображаемой человеческой фигуре всякая деталь должна быть тщательнейшим образом обработана и приведена в полное соответствие с изображаемым человеком как с чем-то целым, "ибо соразмерные вещи считаются прекрасными". Од нако "пусть описанные кем-то пропорции будут очень хороши, но если воспроизводить их станет человек, не умеющий рисовать, то, взявшись своей неловкой рукой за изображение длины, толщины и ширины, он скоро испортит все, что он должен был сделать". Следова тельно, одно теоретическое знание пропорций, по Дюреру, художнику ровно ничего не дает. Чтобы эти пропорции создали красивую фигуру человека, нужно не механически копировать природу, а выбирать красоту при помощи рассмотрения бесконечно разнообразных пре дметов. Не художник создает красоту своими пропорциями, но - природа.

Однако под природой Дюрер понимает систему различных закономерностей, которые даются природе от бога, так что "искусство заключено в природе". "Чем точнее соответствует жизни твое произведение, тем оно кажется лучше... Поэтому не воображай никогда, что т ы можешь сделать лучше, нежели творческая сила, которую бог дал созданной им природе. Ибо твои возможности ничтожны по сравнению с творениями бога".

Из этого эстетического экскурса в третьей книге трактата о пропорциях необходимо еще указать на пространное рассуждение Дюрера о необходимости совмещать точность воспроизведения, включая свойственные ему пропорции, и творческую деятельность художника, дл я которого, ввиду его опыта, привычки наблюдать, умения воспроизводить и умения комбинировать целое из составляющих частей без всякого нарушения однотипности этого целого, уже отпадает всякая необходимость измерений, вычислений и правил о пропорциях (см. 49, 191 - 196). Насколько природа и разум для Дюрера совершенно тождественны, можно судить по тому, что при составлении своих первых набросков плана ненаписанной книги о живописи Дюрер заговаривает о "свободной картине, созданной одним только разумом, без помощи чего-либо другого" (там же, 12). Та же мысль о необходимости совмещать усердную работу над пропорциями с "вдохновением, свыше" выражена и в введении 1513 г. к первому варианту трактата о пропорциях (см. там же, 37).

Таким образом, учение итальянских теоретиков искусства о пропорциях и перспективах у Дюрера может считаться вполне преодоленным. Это не значит, разумеется, что оно не сыграло своей огромной роли. Оно-то как раз и сделало Дюрера представителем, а в живопи си прямо-таки зачинателем Северного Возрождения, а именно немецкого Возрождения. Но вся эта математическая сторона возрожденческой эстетики и искусствознания воплощена у Дюрера в совершенно оригинальном художественном методе, где от итальянских мастеров остались только четкость, выпуклость и скульптурная соразмерность изображения, тогда как само изображение исполнено отнюдь не математическими, но всякого рода философскими, натурфилософскими и эстетическими порывами самостоятельно действующего человеческ ого субъекта. Мы будем вполне правы, если скажем, что в творчестве

Дюрера итальянский Ренессанс сам отрицает себя. Во всяком случае относительно художественно-математической стороны Ренессанса это необходимо сказать на основании весьма ярких и показатель ных первоисточников.

Еще большего самоотрицания итальянский Ренессанс достигает не в теориях Дюрера, а в его собственном художественном творчестве. Но об этом необходимо говорить специально.

Эстетика художественных произведений Дюрера

Художественные произведения Дюрера свидетельствуют о том, что он является прежде всего представителем угасающей готики, которую в дальнейшем он будет заменять более рационально построенными изображениями при некоторой зависимости от итальянского Возрожде ния. Но если под готикой понимать напряженную аффективность уходящего в бесконечную высь порыва, то она никогда не исчезала в художественных произведениях Дюрера, а только объединялась с объемно-рельефными методами итальянских мастеров, свидетельствуя те м самым о полной невозможности их абсолютно точного повторения.

Еще очень молодым человеком в 1489 г. Дюрер создает рисунок "Распятие" в духе прежних алтарных картин, но уже с весьма интенсивной экспрессивностью. Характеризуя рисунок Дюрера, О.Бенеш пишет: "В этом рисунке полностью отсутствует монументальная простота его поздних произведений. Он отличается обилием живописных деталей и разнообразных мотивов на заднем плане, а также беспокойными, закрученными, трепещущими линиями. Формы вытянутые, хрупкие, динамичные и экспрессивные. Фигуры переплетены с пейзажем, изб ыток характерных подробностей приводит к утрате ясности и единства. Это признаки угасающей эпохи - эпохи поздней готики, в традициях которой рос юный Дюрер" (15, 63)[38 - 38 Искусство Дюрера будет характеризоваться нами по этому автору. Однако, делать это мы будем только ради краткости и единообразия нашего анализа. Вообще же литература о Дюрере настолько велика и разнообразна, что при сколько-нибудь более подробном иссле довании необходимо было бы привести мнение еще нескольких десятков других исследователей.]. Мы бы прибавили к этому только то, что здесь перед нами не столько угасание готики, с колько угасание итальянского Ренессанса, торжеству которого мешает слишком большая аффективная порывистость и отсутствие рационализма. В Автопортрете 1491г. также можно отметить весьма большую остроту наблюдательности - "взгляд этих темных задумчивых гла з проникает в окружающую жизнь, воспринимая ее с глубокой серьезностью". "Рисунок был для молодого Дюрера новым способом завоевания видимого мира; работал он не в тщательной и медлительной манере готического рисовальщика, а охваченный жаром и вдохновение м, под влиянием момента, побуждаемый живым восприятием действительности. Так родился новый тип рисунка" (там же, 65).

После путешествия в Италию в 1494 - 1496 гг. Дюрер делает рисунок с натуры, где изображается "сильная и изящная фигура обнаженной женщины, полная жизнерадостности и свежести" (там же, 66). К 1495 г. относится акварель "Восход солнца". То, что художник пр оявил здесь огромную наблюдательность в области изучения природы, - это черта возрожденческая. Но здесь дает себя чувствовать острая субъективная пытливость художника. Это уже не итальянский Ренессанс, а Ренессанс Северный, т.е. отрицание итальянского Ре нессанса, взятого в его чистом виде. "Широкая, круглая долина Триента, окруженная скалистыми стенами, мерцает как мираж в голубоватых, аметистово-фиолетовых и розовых тонах. Они пламенеют в лучах утреннего солнца, поднимающегося из-за горного гребня. Гор дые стены старинного мрачного города парят меж серебряным зеркалом реки и вздымающимся утренним туманом" (там же, 66 - 67). Где же тут арифметически-геометрический рационализм итальянских возрожденцев?

К 1498 г. относится гравюра Дюрера "Звучание семи труб и разрушение мира", созданная в качестве иллюстрации к сценам из Апокалипсиса Иоанна Богослова. Здесь уже совсем нет ничего итальянского. "Мы видим огненный град, смешанный с кровью, который низверга ется на землю из первой трубы; огромную гору, горящую в огне, которая рухнула в море при звуке второй трубы; звезду, которая падает на источник при звуке третьей трубы. Голос, взывающий: "Горе, горе, горе живущим", - вылетает из облаков в образе хищной п тицы, а солнце и луна заметно сокращаются, борясь с ночью". Об отсутствии здесь итальянского влияния вполне отчетливо говорит и сам О.Бенеш, неизменно именующий Дюрера представителем Северного Возрождения: "Огромным достижением Дюрера было то, что силой своего воображения и реалистического мастерства он воплотил эти гигантские видения с их

заклинаниями и экстазом в образы, обладавшие жизненной убедительностью. Это не имело ничего общего с итальянским влиянием" (там же, 68 - 69).

Если и можно называть Дюрера возрожденцем, то это было, скорее, возрождением ранней и средней, пока еще героической, готики в противоположность бюргерскому миру поздней готики. Точнее же сказать, это было самоотрицанием Ренессанса, поскольку природная на блюдательность здесь переходила уже в свою полную противоположность.

В другой иллюстрации космической катастрофы Апокалипсиса, созданной тоже в конце 90-х годов, мы находим тот же аффективно готический стиль Дюрера, где верность природе доведена до такой степени, что уже отрицает себя и переходит в изображение гибели всег о мира. "В гравюре Дюрера пламенный звездообразный град низвергается на человеческий род - императора и папу, земледельцев и нищих, на всех, тщетно пытающихся укрыться в скалах. Небеса закручиваются подобно свиткам, утесы шатаются. Тяжеловесные фигуры на переднем плане бессильно погружены в отчаяние, ибо на них с небес низвергается огненное бедствие. Сплавленные в единое целое, небеса и земля являют собой космическую сцену, восходящую к отвлеченным композициям средневековья, изображающим сверхъестествен ные катастрофы. Однако их предустановленность взрывается в этом головокружительном хаосе резко противоречащих друг другу экспрессивных образов" (15, 59 - 60). Здесь опять хочется задать себе вопрос: где же тут арифметически-геометрический рационализм ита льянских возрожденцев?

Несомненно, привычка изображать предметы в их полной четкости и в их отчетливом оформлении у Дюрера была, и была она, конечно, под влиянием итальянского Ренессанса. Но повторяем, грандиозность художественных замыслов, с одной стороны, а с другой - порыви стая аффективность многокрасочного изображения деталей приводили этот Ренессанс под кистью Дюрера к полному самоотрицанию. То, что такая своеобразная аффективно-эксагрессивная эстетика не покидала Дюрера до последних дней его жизни, можно подтвердить дву мя примерами последних лет его творческой деятельности.

Однажды, в 1525 г., Дюрер видел страшный сон, в котором ему представилось падение огромного количества воды с неба на землю и которым он был повергнут в неимоверный ужас. Наутро, встав от такого сна, он изобразил его акварельными красками с прибавлением на самой же этой картине рассказа об этом страшном сновидении. О "Потопе" Дюрера О.Бенеш пишет так: "Перед нами простирается безграничная равнина с отдаленными мелкими городами и селениями. Возникает впечатление, что земная поверхность образует обширный свод. Целое рассматривается с индивидуальной и субъективной точки зрения человеком, затерянным в бесконечной широте пространства под небесным куполом и потрясенным этим удивительным явлением. Воды, низвергающиеся вниз, окрашены в темно-синий тон, водяные струи, не достигающие земли, становятся на расстоянии светлее, чем больше высота, откуда они падают. Это обширное пространство воспринято глазом, приученным к физическому эксперименту и привыкшим строить представление о реальности, исходя из фактических наблюдений. Реальные соотношения и расстояния точно подмечены, оценены и умозрительно объединены в рациональное представление пространства" (там же, 60 - 61).

Ко всему этому мы бы прибавили еще картину Дюрера 1526 г., т.е. работу, написанную художником за два года да смерти, под названием "Четыре апостола". Это произведение интересно для нас тем, что при помощи текстов из Нового завета, помещенных Дюрером под каждым из апостолов, сам Дюрер выявляет свое отношение к очень смутному и весьма сложному лютеранскому движению его времени. Дюрер был передовым человеком своей эпохи, он сочувствовал Лютеру и тоже склонялся к пониманию христианства как религии субъектив ного общения человека с богом вне всяких внешних дел. Но в данном случае под "делами" понимаются не церковные обряды, а то высокое моральное поведение, которым как раз и не отличались последователи Лютера, быстро эволюционировавшие в сторону разного рода грубо уравнительных и даже анархистских воззрений. Сам Лютер отрекся от своих экстремистских последователей, не сочувствовал движению 1525 г., ориентируясь в своей антипапской деятельности преимущественно на князей. Что касается Дюрера, то он даже не до шел до вступления в протестантскую общину своего родного Нюрнберга. Однако это обстоятельство указывает лишь только на границы, до коих простирался его аффективный субъективизм, но которые он ни в коем случае не переступал. В своем религиозно-художествен ном мировоззрении Дюрер остался погруженным в глубокие сердечные переживания, возникшие у него вопреки

итальянским учениям о математических пропорциях и перспективах. Этот аффективный субъективизм был у Дюрера настолько силен, что, несмотря на все матема тически-рационалистические тенденции, также прослеживаемые у этого художника, его субъективизм целиком перекрывал собою итальянскую практику, отчего итальянский Ренессанс достигал в его произведениях своего полного самоотрицания.

В еще гораздо большей степени это можно отнести к другому представителю немецкого Возрождения - Маттиасу Грюневальду.

М.Грюневальд

В 1515 г. в г. Изенгейме (Эльзас) в церкви св. Антония Грюневальд закончил работу над алтарем, где было изображено распятие Христа. Фигура самого Христа вдвое больше соседних фигур. Но важнее всего здесь, однако, эстетическое содержание. "Кажется, что те ло Христа со следами ужасных пыток действительно растет и почти пробивает обрамление алтаря. Его ноги скрючены и сведены судорогой, пальцы рук, скованные пронзительной болью, указывают на небеса, его голова свисает вниз, его уста словно парализованы в пр едсмертной агонии. Сотни ран покрывают его сильное, изувеченное тело. Оно как бы возникает из черновато-синего ночного неба и призрачно-зеленого полуосвещенного пейзажа, словно вобравшее в себя трагическое предчувствие гибели Вселенной, сковавшее всю при роду. Тело Христа - того оливкового или зеленоватого оттенка, какой встречается в сиенской живописи четырнадцатого века. Здесь - это цвет разложения, безжалостно показанный потрясенному до глубины души верующему... Кровь изливается в каскадах мистически пылающего красного цвета" (15, 79).

Нам кажется, что для всякого непредубежденного читателя на основании подобного произведения Грюневальда становится вполне ясной дальнейшая эволюция аффективного субъективизма, еще больше удаляющего немецкое Возрождение от итальянского. Здесь следует напо мнить и о том новом типе видений, жанр которых вырос на почве немецкой мистики XVI в., о чем выше мы уже имели случай говорить. Что касается Грюневальда, то искусствоведы уже давно установили, что его произведения создавались под впечатлением "Откровений " св. Бригитты, изданных в Германии в 1500 г. Для охарактеризованного у нас Изенгеймского алтарного Распятия Грюневальда прямо приводится следующий текст из св. Бригитты: "Корона из терний вдавилась в его голову; она закрыла половину лба. Кровь стекала м ногими ручейками... Потом разлился смертный цвет... Когда он испустил дух, уста раскрылись, так что зрители могли видеть язык, зубы и кровь на устах. Глаза закрылись, колени изогнулись в одну сторону; ступни ног извились вокруг гвоздей, как если бы они б ыли вывихнуты... Судорожно искривленные пальцы и руки были простерты..." "Ребра выдаются, и их можно сосчитать, плоть иссохла, живот провалился" (там же, 80). Указанное Распятие Грюневальда было на створках алтаря в будние дни. Что же касается воскресень я, то в этот день открывались наружные створки центральной части алтаря с картинами уже другого, восторженно-просветленного настроения. На левой половине картины была изображена часовня в позднеготическом "пламенеющем" стиле: "Часовня ярко сияет в многоц ветной радуге своих киноварных, фиолетовых, желтых и голубых тонов. Внутри ее - коленопреклоненная фигура прославляемой и преображенной Марии. Она подобна небесному видению, сверкающему в переливах красок. Мшисто-зеленый на подоле ее плаща переходит в гл убокий зеленовато-синий, сменяется светящимся изнутри пурпурным, зажигается огненно-красным и образует вокруг ее головы желтое сияние" (там же, 81). На правой половине картины Мария изображена как Богоматерь. "...Она отличается царственностью, которую ей придает карминно-красный цвет одеяния, переливающегося и струящегося на свету подобно воде или дыму. За ней простирается сияющая панорама высоких горных вершин, мерцающих голубыми, фиолетовыми и радужно-зелеными тонами. Из синего облака, залитого желтов атым светом, струящимся из призрачной фигуры бога-отца, слетают вниз мириады ангелов" (15, 82). Здесь мы не будем упоминать о других произведениях Грюневальда, с которыми легко познакомиться по многочисленной искусствоведческой литературе. Но несомненным для истории эстетики является вывод огромной важности. По сравнению с Дюрером в творчестве Грюневальда можно наблюдать огромную эволюцию субъективизма, который заставляет художника изображать предметы не только в их обыкновенном явлении, но с огромным п роникновением в сущность изображения, доходящим до экзальтации, до бьющего в глаза экспрессионизма, до какого-то мистического натурализма. "Живопись превращается в прозрачное пламя, краски просвечивают, как стекло"; "...Грюневальд также умел совмещать вы сочайшую нематериальность света с поразительной вещественностью в изображении предметов" (там же, 83). И если итальянский Ренессанс основывался на личностно-материальном

изображении жизни, рационально преподанном с помощью арифметических и геометрических методов, то в творчестве Дюрера этот личностный субъективизм уже выходит за рамки всякого рационализма, и его аффективная порывистость достигает экзальтации и мистически осязаемого натурализма. Есть данные, указывающие на сочувствие Грюневальда протеста нтским экстремистам (и это тоже в отличие от Дюрера). Вслед за многими искусствоведами творчество Грюневальда, конечно, можно на-зывать Северным Возрождением. Но это Возрождение есть полное ниспровержение итальянских возрожденческих методов.

Глава третья. ОДИН ИЗ ЧАСТНЫХ ПРИМЕРОВ (ОТКРЫТИЕ ПЕЙЗАЖА)

Эстетика субъективистски насыщенной и аффективно-экспрессивной природы у северных художников XVI в.

Такого рода субъективистски насыщенную природу можно найти (и при всей краткости изложения мы это обнаруживаем на предыдущих страницах) уже у Дюрера и Грюневальда. Однако в общей истории эстетики Ренессанса эту стадию, пожалуй, необходимо отметить специа льно. Эта эстетика тоже была ниспровержением классического итальянского Ренессанса. Правда, и сам итальянский Ренессанс постепенно уже начинал отходить от своих рационально уравновешенных форм изображения природы. Художники Высокого Ренессанса все-таки с тавили человеческую личность выше всего. Но на картине это сводилось к тому, что пейзаж или ландшафт играл третьестепенную или даже совсем нулевую роль по сравнению с человеческими фигурами на переднем плане картины. Эта практика пошатнулась в венецианск ом и феррарском искусстве. Уже Джорджоне и Тициан выступили как великие пейзажисты, у которых пейзаж находился в более глубоком гармоническом сочетании с изображенными на его фоне человеческими фигурами.

Однако открывателями природы в этом смысле были не итальянцы, но немцы и другие народы европейского Севера. Здесь итальянский Ренессанс тоже отрицал сам себя. Ведь этот Ренессанс все время взывал к подражанию природе. И это имело свой смысл до тех пор, п ока природа мыслилась в более или менее обыкновенных очертаниях, не выходящих за пределы того, что можно видеть простыми и обыденными глазами. Но когда северные художники начинали изображать всемирный потоп, то уже никакие приемы подражания природе не мо гли удовлетворить художников и зрителей нового типа. И когда изображалась человеческая фигура, то подражание обыкновенным человеческим фигурам могло иметь свое большое значение только до известного предела, только в некоторой определенной мере. Что же ка сается Дюрера и Грюневальда, у них изображение человеческого тела достигало такого аффективного напряжения, что оказывалось составным моментом целой космической катастрофы. Ясно, что в таких случаях антропоцентрическое изображение человеческого тела у ит альянских мастеров уже входило в историю и заменялось открытием природы в полном смысле слова.

Грюневальд в одном своем изображении все в том же Изенгеймском алтаре дает такую картину природы: "Над долиной, где деревья германских лесов смешались с заморскими пальмами, спускается вечер. Этот первозданный, завороженный пейзаж выглядит так, словно то лько что схлынули воды всемирного потопа: темнеют бархатно-коричневые скалы, словно покрытые чешуей, вздымаются серые стволы деревьев, черные мхи свисают с ветвей. Погруженный в сумрак олень неслышным шагом пересекает чащу. Туман плывет сквозь таинственн ую лощину на заднем плане, где за темной рекой в величавом молчании высится синий лес. За ним - высочайшие горные вершины, воздушные очертания которых, поймав последний вечерний луч, сияют нежнейшим розовым цветом.

Здесь, как и в картинах Тициана, звучит целая колористическая симфония" (15, 90).

Такое эстетическое чувство природы уже далеко выходило за пределы итальянских теорий подражания эпохи Ренессанса. Оказывается, подражать природе тоже нужно было только до известной степени, только в определенной мере. С выходом за эти пределы итальянская теория подражания уже теряла всякий смысл, и Ренессанс, вступив на этот небывалый, субъективистски насыщенный путь, уже отрицал сам себя.

Йорг Брей из Аугсбурга в своем изображении св. Бернарда в 1500 г. давал следующий пейзаж: "Волны золотой ржи мягко колышутся под дуновением ветерка. Вздымаются и снижаются холмы, по которым проложена деревенская дорога,

обозначенная отдельными деревьями и придорожными крестами. Так и хочется побродить по мирному краю от одного старого города, замка или монастыря к другому" (там же, 94).

В 1502 г. Лукас Кранах изобразил св. Иеронима на таком фоне: "Св. Иероним преклонил колена на лесной просеке; его красная кардинальская мантия и лев гармонируют с медовым цветом скал. Высоко вздымаются лохматые сосны и пихты; их темные, оливково-зеленые ветви, изображенные в форме языков пламени, покрыты яркими бликами. С берез свисают серебристо-серые мхи. В ветвях обитают птицы, среди них - сова и попугай, имеющие символическое значение. Вся картина полна летнего зноя. Между темными деревьями - сияюще е великолепие равнины, лежащей у подножия Альп, вершины которых, покрытые голубыми льдами, встают на горизонте" (там же, 95).

Все такого типа картины природы у немецких художников начала XVI в., выходя далеко за рамки итальянского Ренессанса, также далеки и от того, что обычно именуется довольно неопределенным термином "реализм". Дело в том, что эта природа тесно смыкается как с фантастическими, сказочными представлениями, так и с прямыми пантеистическими воззрениями, которые тем не менее не перестают быть интимно понятыми и овеянными жизнью аффективно настроенного сердца. Такова, например, небольшая картина Альбрехта Альтдорф ера 1507 г.: "...под высокими пихтами и скалой - укромное убежище, где дикая жительница лесов изображена в обществе сатира... Листва образует зелено-золотистое кружево, подчеркнутое теплым коричневым тоном скалы. Далее взгляд скользит в туманную даль, пе реливающуюся легчайшими голубыми и серовато-зелеными оттенками. В маленькой картине заключены безграничная ширь пространства и мечтательность яркого летнего дня" (15, 96 - 97). Нам кажется, откровенный пантеизм вместе с глубокой интимной сердечной настро енностью говорят здесь сами за себя.

Приведем из этой эпохи еще два примера такого интимно-сердечно переживаемого пантеизма. Укажем на картину А.Альтдорфера 1511 г., изображающую Иоанна Крестителя и евангелиста Иоанна Богослова. "Святые сидят в жаркий летний полдень на опушке леса, заросшей буйной растительностью. В космическом пейзаже на заднем плане виден пар, поднимающийся из моря, превращающийся в дым, кристаллизующийся на высоте в снежные горы, которые снова растворяются в кочующих облаках. Скалы, города и корабли, подобно минеральным образованиям, вырастают прямо из воды. В этой своеобразной живописной алхимии одна форма возникает из другой" (там же, 98 - 99). Тот же художник в 1529 г. написал картину "Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием при Иссе". "В ней разверт ывается космическая панорама мира, подобная картам новой космографии. Один цвет перетекает в другой, стихии огня и воды сражаются в небесах, подобно людям на земле. Огненно-красные и оранжевые лучи заходящего солнца золотят вершины фиолетово-голубых гор; их цепи описывают круглящуюся твердь земного шара. Наступающая ночь загорается лунным светом" (там же, 100).

Доссо Досси

В 1930-х годах виднейший советский искусствовед В.Н.Лазарев обнаружил в Москве новый пейзаж итальянского художника конца XV - начала XVI в. Доссо Досси. Это открытие лишний раз доказало влияние Северного Возрождения на поздних итальянских возрожденцев. В .Н.Лазарев пишет: "Картина представляет один из самых ранних самостоятельных итальянских пейзажей. Правильнее было бы сказать - почти самостоятельных, потому что и здесь, как и у Джорджоне пейзаж еще трактуется в виде обрамления для разыгрывающихся на ег о фоне сцен. Но фигуры в такой мере растворяются в окружающей их природе, что ренессансный антропоцентризм оказывается почти окончательно преодоленным. Крохотные фигуры используются как стаффаж, оживляющий ландшафт: мы видим здесь и принимающего стигматы св. Франциска, и сидящего на камне св. Иеронима с крестом, и чудесно избавляющуюся от мучений св. Екатерину, и св. Христофора, несущего на плече младенца Христа, и св. Георгия, сражающегося с драконом. Эти маленькие фигуры выделяются веселыми и яркими г олубыми, желтыми и красными пятнами на фоне пейзажа, свидетельствующего о богатейшей фантазии художника" (66, 13). Анализируя эту картину, В.Н.Лазарев также весьма выразительно рисует и отличие вновь зародившегося северного пейзажа от пейзажей итальянски х: "Ничего подобного в чисто итальянских пейзажах мы не найдем. Не найдем мы в них и той детализированной, еще во многом связанной с традициями позднеготической миниатюры, манеры письма, в которой исполнены листва деревьев и тающие в синеватой дымке дали . Итальянские мастера трактуют обычно пейзаж в гораздо

более обобщенном плане. Не теряясь в деталях, они воссоздают синтетический образ природы, подчиненный строгим композиционным принципам. В нашей же картине привлекает к себе внимание именно эта неитал ьянская выписанность деталей, аналогии к которой нетрудно найти в работах Альтдорфера и Патинира. Северное влияние выдает также подчеркнутая синева фона, обычно смягченная в чисто ренессаных пейзажах" (там же, 14).

Таким образом, если аффективно-экспрессивное творчество Дюрера и Грюневальда привело итальянскую спокойно-уравновешенную и рациональную гармонию к полному самоотрицанию, то в творчестве указанных у нас художников все это относится и к природе, которая в своей аффективно-экспрессивной красочности не только доходит до растворения субъекта в природе, но и до превращения одного элемента в другой в самой природе. Заметим, что такого же рода алхимией, правда не художественной, но все же пантеистической, заним ался и знаменитый ученый XVI в. Парацельс.

ВНЕХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ XV - XVI вв

Как читатель уже давно заметил, план данной работы отнюдь не рассчитан на равномерное обозрение всех слоев возрожденческого исторического процесса в целях анализа тех эстетических элементов, которые в них содержатся. Подобного рода задача была бы невыпол нима одним автором и только в одной книге. Волей-неволей здесь пришлось ограничиться только выборочным методом и во многих случаях только самыми общими замечаниями, если не прямо пропускать тот или иной раздел целиком. То, что мы называем модифицированны м Ренессансом, и в частности самоотрицанием Ренессанса, - это глубочайший и широчайший культурно-исторический процесс, который совершался решительно во всех областях возрожденческой культуры и везде ознаменовался появлением самых замечательных произведен ий человеческого творчества. Но подобно тому как и в обрисовке Высокого Возрождения мы ограничились только некоторыми первоклассными художниками, надеясь на то, что наш метод эстетического анализа в отношении других художников без особенного труда может проводиться и самим читателем, точно так же и в отношении модифицированного Ренессанса на стадии его весьма выразительной самокритики мы ограничились более или менее подробным анализом только двух или трех основных проблем; из всех остальных проблем иску сства, а также относительно всех других культурных областей нам и сейчас придется ограничиться только краткими замечаниями в надежде, что на основании наших анализов и в остальных культурных областях периода возрожденческого самоотрицания читатель сумеет и сам разобраться в том, какие анализы мы могли бы дать здесь более подробно, если бы это позволили план и объем всей книги. Кроме того, все эти другие культурно-исторические области Ренессанса гораздо дальше отстоят от эстетики.

Глава первая. НАУКА

Коперниканство и личностно-самоотрицаюшая модификация эстетики Ренессанса

Одним из самых ярких явлений эпохи Ренессанса в традиционных изложениях обычно представляется гелиоцентрическая система Коперника и учение о бесконечных мирах Джордано Бруно.

Годы жизни Николая Коперника (1473 - 1543) и год выхода в свет его главного труда "Об обращении небесных сфер" (написанного в 1542 г. и изданного в год смерти автора) настолько бесспорно относятся к эпохе Ренессанса, что никому даже и в голову не придет рассуждать о полной противоположности системы Коперника мировоззрению Ренессанса. Тем не менее, как мы считаем, открытие Коперника было передовым и революционным событием для последующих веков, но для Ренессанса это было явлением не только упадка, но даж е возрожденческого самоотрицания.

Дело в том, что Ренессанс выступил в истории западной культуры как эпоха возвеличения человеческой личности, как период веры в человека, в его бесконечные возможности и в его овладение природой. Но Коперник и Бруно превратили землю в какую-то ничтожную п есчинку мироздания, а вместе с тем и человек оказался несравнимым, несоизмеримым с бесконечным пространством, темным и холодным, в котором лишь кое-где оказывались мелкие небесные тела, тоже несравнимые по своим размерам с бесконечностью мира. Возрождене ц любил созерцать природу вместе с неподвижной землей и вечно подвижным небесным сводом. Но теперь оказалось, что Земля - это какое-то ничтожество, а никакого неба и вообще не существует. Возрожденческий человек проповедовал могущество человеческой лично сти и свою связь с природой, которая была для него образцом

его творений, а сам он тоже старался в своем творчестве подражать природе и ее создателю - Великому художнику. Но вместе с великими открытиями Коперника, Галилея, Кеплера все это могущество чело века рухнуло и рассыпалось в прах. И то, что гелиоцентризм вовсе не возрожденческая идея, доказывается тем, что только Ньютон в XVII в. логически завершил великое деяние указанных гениальных умов, без какового завершения их открытия все-таки оставались н аивным началом великого дела.

При этом очень важно отдавать себе отчет в том, что гелиоцентризм и бесконечное множество миров не просто противоречили эстетике Ренессанса. Они были именно ее самоотрицанием. И почему? А потому, что всякая категория и в логике и в истории действует толь ко в меру своих внутренних возможностей. Стоит только перейти данной категории свою меру, т.е. стоит только исчерпать ей свои внутренние возможности, как она в то же самое мгновение прямо переходит в свою противоположность. Возрожденческий человек впервы е почувствовал те огромные возможности, которые заключались в его личности и в окружающей его природе и которые раньше оставались неиспытанными, неизведанными и часто даже просто неведомыми и неизвестными. В глубине возрожденческой личности всколыхнулись небывалые чувства, небывалые земные желания и светские мысли, а окружающая ее природа засияла неописуемыми красками, богатейшим творчеством и такими силами, которые стали пленять ум, заставляли трепетать сердце и начали звать к неизведанным наслаждениям . Но оказалось, что весь этот личностный восторг и весь этот субъективный гиперболизм был реален только до известной степени, только до известной меры. Стоило перейти эту границу, как свобода индивидуума и привольное самоутверждение субъекта вдруг стали переходить в свою противоположность. Очень хорошо было подражать природе, ее изучать и ею наслаждаться. Но вот человеческий рассудок и в его лице возрожденческий субъект стали пользоваться своей силой больше, чем того требовали возрожденческая ограниченн ость и непосредственное приятие природы, как она являлась реальному зрению и слуху. Субъективный рассудок шел все дальше и дальше. Непосредственное чувство говорило, что Земля не движется, а стоит на одном и том же месте. Но вопреки человеческому чувству новый рассудок стал обязательно требовать, чтобы Земля обязательно двигалась, и это его требование продолжало быть таким же категорическим, как и раньше того категорически хотелось иметь перед глазами и неподвижную Землю и всю прекрасную природу, общать ся со всем этим и получать от этого наслаждение. Возрожденческий субъект, который был ранее ориентирован в таком близком и непосредственном природном окружении, утверждался все дальше и дальше, вплоть до бесконечности. Но так как охватить силами одной че ловеческой личности всю бесконечную природу не было никакой возможности, то возрожденческий человек решил отказаться от своего чувства природы и от намерения овладеть природой, с тем чтобы стать ничтожной песчинкой, ничтожным винтиком, но лишь бы охватит ь все, пусть только одной наукой, пусть только одним рассудком, пусть только одной отвлеченной математикой, но лишь бы охватить и лишь бы забыть непосредственную данность природы как некую детскую наивность.

Таким образом, гелиоцентризм и учение о бесконечных мирах не просто противоречили личностно-материальной основе Ренессанса. Это было именно самоотрицание Ренессанса. Личность здесь настолько далеко выходила за свои собственные пределы, что перед лицом вн овь открытого бесконечного космического бытия она стала чувствовать себя ничтожеством, механически зависящим от этих безумных и ни с чем не сравнимых пространств и времен, холодных и черных, пребывающим перед лицом ни с чем не сравнимых расстояний и безу мных временных процессов, безумных, потому что познаваемых едва-едва.

Из властителя и художника природы возрожденец стал всего только ее ничтожным рабом. И это вполне понятно даже материально и экономически: о механизмах и машинах Леонардо только еще мечтал, потому что механизм, машинное производство - это не возрожденческ ая реальность; но когда в последующие века механизмам и машинам будет дан полный ход, то человеческая личность тут же окажется рабом машин и потеряет свою свободу, став винтиком в мировом механизме. Другими словами, если возрожденческий человек умилялся перед красотами природы, то перед бесконечной холодной и пустой Вселенной он мог испытывать только чувство ужаса.

Из всего этого отнюдь не надо делать вывода, что с наивно-личностным Ренессансом кончилась вся эстетика и что в условиях коперниканской Вселенной невозможна никакая эстетика. Наоборот, эстетика в дальнейшем, пожалуй, только обогащалась. Но только это был а не возрожденческая эстетика. Сколько угодно находилось и больших и малых умов, и больших и малых философов, а также и больших и малых

поэтов, которые восторгались этой бесконечной Вселенной, испытывали сладкое чувство и трепет перед этими безумными пус тотами бесконечного мира и перед величием человека, создавшего науку об этих пространственно-временных расстояниях. Находились даже и богословы, которые доказывали всемогущество и величие божие именно в силу наличия этих бесконечных пустот, безумных и ни с чем не сравнимых расстояний и этого холода в 273' ниже нуля по Цельсию. Эстетика нисколько не погибла, а продолжала интенсивно развиваться дальше. Но это, повторяем, не была эстетика Ренессанса.

Эстетическая ограниченность коперниканства

Важно иметь в виду также и то, что гелиоцентрическая система Коперника вовсе не базируется на точных математических данных. Дело здесь вовсе не в математике и не в механике, а только в интенсивнейшем аффекте, заставлявшем во что бы то ни стало вырваться за пределы возрожденчески цельной личности и преклоняться перед бесконечными пустотами пространства и времени. Один из крупнейших советских астрономов, академик А.А.Михайлов, пишет: "Иногда говорят, что Коперник доказал, что Земля движется, но такое утве рждение не совсем правильно. Коперник обосновал движение Земли, показав, что этим полностью объясняются наблюдаемые в мире планет явления и вводится простота в сложную и путаную систему геоцентризма. Но прямых доказательств, т.е. таких фактов, явлений ил и экспериментов, которые можно было бы объяснить движением Земли, и ничем другим, у него не было. Даже, более того, было обстоятельство, которое противоречило орбитальному движению Земли. Это - отсутствие параллактического, т.е. перспективного, смещения звезд, представляющего собой отражение движения Земли" (79, 56).

Далее, гелиоцентрическая система была доказана только в смысле пространственного устройства солнечной системы, но совершенно не была доказана в отношении кинематики, в которой Коперник вполне продолжал пользоваться геоцентрическими образами Птолемея. Ака демик В.А.Амбарцумян четко разъясняет: "Но не надо забывать, что проблема устройства планетной системы имела два аспекта: пространственный и кинематический. Мы указывали, что характер системы требовал совместного рассмотрения этих двух аспектов, но это н е значит, что полученное должно было оказаться одинаково совершенным в обоих аспектах. Из приведенных фактов ясно, что Коперником было найдено решение задачи о пространственном устройстве планетной системы, не вызывающее никаких принципиальных возражений . Что касается кинематического аспекта, то здесь было дано лишь приближенное описание. Окончательное решение проблемы кинематики было дано Кеплером" (10, 44).

Наконец, Коперник вообще не доказал того, что именно Земля движется вокруг Солнца, а не Солнце вокруг Земли. Он только дал в точной и простейшей форме подвижное соотношение этих двух небесных тел. Но это подвижное соотношение останется тем же самым и в с лучае нашего предположения о движении Земли вокруг Солнца, и в случае если мы признаем движение Солнца вокруг Земли. Современная наука безусловно склоняется к движению Земли вокруг Солнца, а Солнце, если оно и движется, то вовсе не вокруг Земли, а своим собственным путем, о котором существует своя собственная теория.

Кроме того, у академика В.А.Фока мы читаем: "Если ускорение имеет абсолютный характер, т.е. если можно выделить группу систем отсчета, в которых ускорение данного тела имеет одно и то же значение, то прав Коперник: для солнечной системы привилегированной является система отсчета с началом в центре инерции Солнца и планет и с осями, направленными на три неподвижные звезды... Если же ускорение имеет, подобно скорости, относительный характер, т.е. если привилегированных систем отсчета не существует, а все системы отсчета, как угодно движущиеся, одинаково мало позволяют приписывать ускорению определенное значение, то обе точки зрения - Коперника и Птолемея - равноправны: первая связана с Солнцем, вторая с Землей, но ни одна из них не имеет преимуществ пере д другой. В этом случае спор между сторонниками системы Коперника и сторонниками системы Птолемея становится беспредметным" (109, 180 - 181). Правда, для самого В.А.Фока, как и для А.Эйнштейна, ускорение отличается абсолютным характером, и тогда гелиоцен трическая система оказывается предпочтительной. Но если ускорение считать тоже относительным, то это будет противоречить скорее интуитивной картине движения, чем картине математической. И следовательно, если не гнаться за интуитивной и математической про стотой, то выбор между Коперником и Птолемеем все-таки остается неопределенным. Поэтому и у Коперника доказано не

столько движение Земли вокруг Солнца, сколько дана более простая картина соотношения движения Солнца и Земли, а картина эта остается одной и той же при любых системах отсчета.

Таким образом, не математические и механические доказательства привели Коперника к его гелиоцентризму; а, наоборот, сначала ему страстно хотелось, чтобы двигалась именно Земля, а не Солнце, а уже потом он приспособил астрономию к своему антивозрожденческ ому эстетическому аффекту. Но это обстоятельство очень важно как раз именно для истории эстетики. Стала другой именно картина мира, в которой человек должен был превратиться в ничтожество и только бесконечно раздувался его рассудок.

Ужас перед бесконечным пространством у Паскаля и Гегеля

а) Чтобы понять это антивозрожденческое человеческое самосознание, почитаем то, что говорит, например, Паскаль, который еще в XVII в. ужасался этим антивозрожденческим миром. Он писал: "Я не знаю, кто меня послал в мир, я не знаю, что такое мир, что тако е я. Я в ужасном и полнейшем неведении. Я не знаю, что такое мое тело, что такое мои чувства, что такое моя душа, что такое та часть моего я, которая думает то, что я говорю, которая размышляет обо всем и о самой себе и все-таки знает себя не больше, чем все остальное. Я вижу эти ужасающие пространства Вселенной, которые заключают меня в себе, я чувствую себя привязанным к одному уголку этого обширного мира, не зная, почему я помещен именно в этом, а не в другом месте, почему то короткое время, которое дано мне жить, назначено мне именно в этом, а не в другом пункте целой вечности, которая мне предшествовала и которая за мной следует. Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе как атом я как тень, которая продолжается тол ько момент и никогда не возвращается. Все, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть, но то, чего я больше всего не знаю, это смерть, которой я не умею избежать. Как я не знаю, откуда я пришел, так же точно не знаю, куда уйду... Вот мое пол ожение; оно полно ничтожности, слабости, мрака" (108, 301 - 302).

Эти слова Паскаля мы приводим вовсе не для характеристики Паскаля, но исключительно для характеристики эстетики Ренессанса или, вернее, для характеристики ее самоотрицающей модификации. Прибавим к этому, что вопрос о причислении Коперника, Кеплера, Галил ея и Ньютона к эпохе Ренессанса (последние три деятеля относятся уже к XVII в.) является для автора настоящей работы вопросом чисто терминологическим. Если Данте - это проторенессанс, а флорентийские академики - это расцвет Ренессанса, то линия Коперника ничего общего не имеет с таким Ренессансом. Конечно, можно и вообще всех упомянутых сейчас деятелей относить к Ренессансу, но тогда Ренессанс уже нельзя определять как эпоху выступления свободомыслящей личности, привольно ориентирующей себя среди красот природы. Тогда Ренессанс нужно будет определять и как эпоху свободомыслящей личности, и как эпоху сознания личностью своего ничтожества и своей механистической предопределенности во всеобщей мировой и бездушной машине. Можно поступать и так и так. Мы же следовали только традиционному признанию освобожденной личности в Ренессансе. А если под Ренессансом понимать и механистическое закабаление личности, то против этого мы тоже не возражаем. Повторяем, это вопрос терминологический. Для тех, кто особенно хо тел бы сохранить для Ренессанса и свободомыслие, и абсолютный детерминизм, мы могли бы даже подсказать имена некоторых возрожденцев, которые как раз пытались трактовать человека таким образом. Тот же Джордано Бруно, который растворил человеческую личност ь во всеобщем и бесконечном мировом механизме, твердо стоял на почве коперниканства, проповедовал героический энтузиазм как наивысшее проявление человеческой личности. Тот же Ньютон, впервые продумавший до конца механистическую Вселенную, отличался такой напряженной религиозностью, которая нашла отражение во всех его биографиях.

Таким образом, глубочайший переворот в науке, связанный с именами Коперника, Кеплера, Галилея и Ньютона, можно и связывать с мировоззренческими основами Ренессанса, а можно и не связывать, расценивая его не как Ренессанс, но как самоотрицание Ренессанса, но это - вопрос о методах изложения.

б) Вселенную, которая лишена всяких границ и во всех смыслах, а только состоит из дурной бесконечности искания этих границ, очень хорошо понимал Гегель, который так изображал вечное искание мировых границ и вечное их ненахождение: "...мысль изнемогает, и в итоге - падение и головокружение. Приводит же мысль к

изнеможению, вызывает ее падение и головокружение не что иное, как скука от повторения, которое заставляет границу исчезать и снова появляться и снова исчезать, и так всегда одно из-за другого и од но в другом, в потустороннем - посюстороннее, в посюстороннем - потустороннее, постоянно возникать и исчезать, вызывая лишь чувство бессилия этого бесконечного или этого долженствования, которое хочет и не может справиться с конечным" (31, 308). В этом и зображении мира без конца и края Гегель, следовательно, ничего не находит, кроме головокружения, бессилия и скуки.

В этой дурной бесконечности, по Гегелю, вовсе не содержится реального описания объективного мира, но только субъективное "барахтание" в целях достижения картины этого объективного мира, причем "барахтание" это удивительным образом принимается за прогресс . "Этот прогресс не раз служил поводом для тирад, которыми восхищались как возвышенными произведениями. Но на самом деле эта модная возвышенность возвеличивает не самый предмет, который скорее ускользает, а только субъект, поглощающий в себя столь больши е количества" (там же, 307).

Гегель, конечно, знает и о существовании таких астрономов, которые на этом отсутствии границ мироздания строят свое неимоверное уважение к предмету их науки, свои восторги: "Пустое удивление, которому они при этом предаются, вздорные надежды, что в загро бной жизни они будут перекочевывать с одной звезды на другую и, странствуя так по неизмеримому пространству, будут приобретать все новые и новые сведения того же рода, - эти свои пустое удивление и вздорные надежды они выдавали за один из главных моменто в превосходства своей науки. А между тем она достойна изумления не из-за такой количественной бесконечности, а, напротив, в силу тех отношений меры и законов, которые разум познает в этих предметах и которые составляют разумное бесконечное в противополож ность той неразумной бесконечности" (там же, 308 - 309).

В Гегеле, понимавшем дурную бесконечность мира как скуку, изнеможение и ужас, а вовсе не как какое-нибудь благоговение и восхваление, говорил именно возрожденческий человек, устрашенный наступлением века разного рода обожествленных рассудочных абстракций .

Глава вторая. РЕЛИГИЯ

Подготовка протестантизма в более ранней возрожденческой эстетике

Религиозная жизнь Ренессанса по своей обширности необозрима, и связанная с этим религиозная эстетика до сих пор еще остается неохватной. Однако, подобно точной науке, хронологически связанной с Ренессансом, и в религии совершается колоссальный переворот, о котором можно спорить, соответствует ли он по самому существу своему религии Ренессанса или является ее полной противоположностью. Мы считаем, что этот религиозный переворот связан с Ренессансом только хронологически. По существу же здесь мы находим п одлинное самоотрицание Ренессанса Речь идет о зарождении в первой половине XVI в. в Германии протестантизма, разновидностей которого тотчас же появилось очень много; мы коснемся только самого принципа протестантизма.

Уже у тех мыслителей XV в., которых мы считаем наиболее яркими представителями возрожденческой эстетики, например флорентийских академиков, мы находили такое учение о религии, которое не могло не производить на нас несколько странного впечатления, поскол ьку эти мыслители были связаны со средневековой ортодоксией, а многие из них даже прямо являлись служителями католического клира. И Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, рассуждая о религии, хотели охватить решительно все ее исторические формы. Доказыв алось, что и католик, и буддист, и магометанин, и древний иудей, и даже все язычники идут к богу, хотя с внешней стороны и разными путями, но по существу своему это один и тот же, всеобщий и единственный религиозный путь, который дан человеку от природы. Поэтому Моисей и Орфей - это одно и то же, Платон и Христос - это в существе своем одно и то же, католик и язычник одно и то же. Однако для современного исторического критика совершенно ясно, что не только флорентийским академикам, но и вообще никому никогда не возможно было идти сразу всеми этими путями, несмотря на их сходство во многом. Объединить христианство, например, и язычество можно было, но как?

Нельзя было одновременно участвовать в церковных таинствах и в то же время приносить в жертву козла и причащаться его крови с надеждой найти в этом путь к божеству. Все исторические религии настолько своеобразны, настолько отягощены

местными и историческ ими особенностями, что объединить их в одном религиозном акте было совершенно невозможно. По существу говоря, при такой проповеди единой и вселенской религии можно было только отказаться от всех исторических особенностей отдельных религий. Нужно было уже совершенно отойти от религиозного культа, который в разных религиях был чрезвычайно различен, так что из-за него в свое время даже велись ожесточенные войны. Но очевидно также, что и теоретическая сторона религии при таком мировом единстве и тождестве в сех религий тоже должна была до крайности упроститься и лишиться всех своих исторически возникших своеобразных черт. При таком единстве и тождестве всех исторических религий верующий мог говорить только о боге вообще, не входя ни в какую характеристику е го исторических особенностей, и о своем отношении к такому божеству верующий тоже мог говорить только в самых общих чертах. Из всех исторических религий оставался только внешний, хотя и очень строгий морализм, но уже не оставалось никаких своеобразных ми стических путей.

Сознательно встать на такой обобщенно религиозный путь - это и значило для верующего XVI в. отколоться от католической церкви и стать протестантом. Протестантизм, так же как и коперниканство, был продуктом все того же необычайного развития возрожденческо го свободомыслия. Покамест человеческая личность тех времен мыслила себя свободной и могущественной только до известного предела, она действительно оставалась и свободной и могущественной. Церковная жизнь теряла в те времена свои обветшавшие формы, богос лужение становилось более живым, более ярким и интересным, а церковное искусство приобретало те небывало выразительные формы, каких не знало средневековье. Но вот оказалось, что этого церковного свободомыслия очень мало. Захотелось обнять в своем субъект ивном восприятии не только католическое средневековье, но и все религии вообще; но обнять их в субъективно-имманентном смысле, так, чтобы все они сразу охватывались во всем своем безбрежном историческом своеобразии, уже нельзя было при помощи какого-нибу дь одного конкретного культа или священного догмата и психологически, и социально, и общественно-политически, и даже физически.

Обнять все эти религии в порядке имманентной субъективности можно было только рассудочно, в понятии и в крайнем случае только морально. Для католика это и значило отколоться от католической церкви с ее слишком своеобразным культом и с ее слишком своеобра зными религиозными догматами. Раньше церковь мыслилась как некоторого рода таинственный коллективный организм, в котором каждый его член имеет самое непосредственное общение с Христом. Теперь же все таинства обряда были отменены, а церковь превратилась в молитвенный дом, где, кроме пения молитв и слушания проповедей, уже ничего не оставалось. Быть членом такого коллектива молящихся вне всякой церковной иерархии, которая производила себя от самих апостолов, и вне всяких таинств и обрядов, в которых непос редственно присутствовал сам Христос, - это и значило отколоться от католической церкви и стать протестантом. Таким образом, протестантизм появился как результат столь огромного развития свободной личности, что эта личность конкретно уже не могла обнять собою все исторические религии, из которых каждая расценивалась теперь как нечто узкое и стеснительное и стала обнимать их только в понятии, в рассудке, в абстрактной метафизике, но уже не в мифологии.

Нам кажется, что свободная личность переходила в протестантизме те же самые католические границы, как это совершалось и в коперниканстве. Поэтому если протестантизм и можно считать детищем Ренессанса, то это детище можно понимать только хронологически, п о существу же оно было полной противоположностью Ренессансу. И поскольку протестантизм оказался безмерным развитием начал свободомыслия, которое было уже и в Ренессансе, постольку протестантизм стал подлинным и настоящим самоотрицанием Ренессанса.

Антиэстетические тенденции протестантизма

Искусствоведы иной раз говорят о весьма неблагоприятном влиянии протестантизма на искусство. В некотором смысле это действительно так. Ведь эстетика и искусство Ренессанса были основаны на свободной и материально ощущающей себя личности. Такая возрожденч еская личность, лишенная своей свободы и материального воплощения и превращенная только в борьбу субъективных страстей, в чисто психологическую и субъективистскую расценку мироздания и, наконец, подчиненная только строгим правилам моралистики, такая ли чность, конечно, не способствовала расцвету эстетических чувств и новых художественных форм. Если взять мрачную моралистику Кальвина (это, правда, крайний пункт протестантизма), то трудно себе представить, какие произведения искусства мог бы восхвалять т

акой абстрактный протестантизм и какую эстетику он мог бы проповедовать, кроме подчинения всего художественного одной унылой, мрачной и абстрактной моралистике.

И все же упомянутое мнение некоторых искусствоведов не вполне отвечает исторической действительности. Во-первых, протестантских группировок было очень много, и отношение их к искусству было разным. А во-вторых, речь может идти только о падении религиозно го искусства в смысле Ренессанса и религиозной эстетики в том же смысле слова, но не о падении искусства вообще и не о падении эстетического сознания целиком. Наоборот, после падения Ренессанса продолжало развиваться огромное искусство, за которым следов ала и соответствующая эстетика, едва за ним поспевавшая. Однако это было уже не искусство Ренессанса и не эстетика Ренессанса. Тут стояли свои огромные задачи, которые, строго говоря, были даже и немыслимы для деятелей самого Ренессанса. Так, например, м ы уже знаем, что творчество Торкватто Тассо возвещало наступление совершенно новых стилей в искусстве, а именно барокко и классицизма. Для этих двух стилей не замедлила появиться и своя собственная теоретическая эстетика.

Глава третья. ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

Общественно-политическая жизнь, как всем известно, была прогрессивной в течение раннего и Высокого Ренессанса, т.е. в течение почти всего XV в. в Италии. Общеизвестно возвышение городов, установление простого товарно-денежного хозяйства, глубокое шатание всей феодальной системы. С другой стороны, однако, ни один из итальянских режимов XV в. не отличался большой устойчивостью. Для достижения этой устойчивости власть иной раз переходила в руки тиранов. Но вся такого рода тирания слишком была связана с рел игиозно-моральными особенностями Ренессанса и с теми возрожденческими предрассудками, которые заставляли деятелей тогдашних времен все-таки мечтать о свободе и по крайней мере о прогрессирующих силах нового общества. Деньги покамест еще не стали идолом, и производство еще не превратило его организаторов и работников в рабов безличной и абсолютизированной товарно-денежной системы. Человеческая личность все еще отличалась большим свободомыслием и мечтой о справедливом устроении общественно-государственной жизни.

Эти мечтания уже к концу XV в. в Италии начинали вызывать определенного рода разочарования. И так как индивидуализм, теперь уже столетней давности, все еще казался единственным путем общественно-политического развития, то выходом из хаоса итальянской жиз ни XV в. стало теперь представляться только усиление все того же индивидуализма. Но мы видели и в других областях истории итальянской культуры, что индивидуализм, осуществляемый только до известной меры, остается действительно возрожденческим, т.е. допод линно свободомыслящим индивидуализмом. Переходя же известную меру и известные свои границы, индивидуализм тотчас же начинает противоречить сам себе и переходить в свое самоотрицание. Так и случилось в творчестве и деятельности знаменитого итальянского мы слителя Макиавелли.

Никколо Макиавелли (1469 - 1527)

Макиавелли был историк, писатель, общественный и государственный деятель Флоренции в период изгнания Медичи в 1498 г., вновь удаленный из Флоренции с появлением Медичи в 1512 г. Он прославился своим трактатом "Князь" (или "Монарх", "Государь"), написанны м в 1513 - 1515 гг. и напечатанным уже после смерти автора в 1532 г. Происходя из обедневшего дворянства, Макиавелли навсегда остался сторонником умеренного демократического и республиканского строя. Но свои демократические и республиканские взгляды Маки авелли проповедовал только для будущих времен. Что же касается тогдашнего фактического положения Италии, то ввиду ее раздробленности и хаотического состояния Макиавелли требовал установления жесточайшей государственной власти и беспощаднейшего правления этого деспотического государства для приведения Италии в упорядоченное состояние.

У Макиавелли не было ровно никаких религиозных и моральных иллюзий. Как позднее Гоббс, он базировался только на повсеместном и зверином эгоизме людей и на полицейском укрощении этого эгоизма любыми государственными средствами с допущением жестокости, вер оломства, клятвопреступления, кровожадности, убийства, любых обманов, любой бесцеремонности. Идеалом Макиавелли был не кто иной, как развращеннейший и жесточайше настроенный в отношении всех людей вплоть

до принципиального аморализма и нигилизма известны й герцог Цезарь Борджиа, о зверствах которого мы уже имели случай упомянуть выше (с. 131). Вот до чего дошло возрожденческое свободомыслие! И тут уже каждый скажет, что перед нами самоотрицающе-модифицированный Ренессанс. К.Маркс изображает оригинальност ь макиавеллизма, представляя его в виде политики, освобожденной решительно от всяких своих связей с моралью и религией (см. 2, 314).

Но это как раз и означает, что в учении Макиавелли Ренессанс сам отказывается от самого себя. Это действительно значит что Макиавелли был "революционером", но то была "революция" против возрожденческих религиозно-моралистических и эстетических ценностей (см. 75, 370 - 371). Мы не будем, однако, отождествлять самого Макиавелли с его "макиавеллизмом". Он все-таки был патриотом своего народа, он мечтал об изгнании из Италии ее захватчиков и верил в справедливое будущее. Но предлагавшиеся им методы государс твенного правления являются жесточайшим и античеловеческим механицизмом, возникшим в виде полной противоположности эстетическим и свободомыслящим идеалам возрожденческой Италии. Государь Макиавелли формально тоже является возрожденческим титаном. "Макиав еллизм" - все тот же возрожденческий титанизм; этот титанизм освобожден не только от христианской морали, но и от морали вообще, и даже от гуманизма.

Правда, вовсе не государство является у Макиавелли последней целью, и вовсе не этатизм является его последней идеологией. Последняя идеология для него - это единство народа и восстановление его родины. Поэтому "макиавеллизм" для самого Макиавелли был тол ько разновидностью трагизма, в котором цели и средства оказывались в мучительном противоречии.

В качестве характеристики этой страшной трагедии итальянской титанической эстетики эпохи Ренессанса мы бы привели следующие высказывания Р.И.Хлодовского: "В "Рассуждениях" человеческая личность в значительной мере уже утратила не только свою неоплатониче скую "божественность", но и в какой-то мере свою самоценность. Индивидуум здесь нередко приносился в жертву "общественному благу", отождествляемому, однако, не с "государственным интересом", как это будет у идеологов контрреформации и абсолютизма, а с Ро диной. Гуманистический индивидуализм трансформировался у Макиавелли не в этатизм, а в тот страстный и в основе своей гуманистический патриотизм, который резко выделял автора "Государя" и "Рассуждений" на фоне литературы Чинквеченто. Не абсолютистское гос ударство, а Родина-Народ стала у Макиавелли конечным критерием общественной и индивидуальной морали" (56, 28).

Подобного рода суждения о Макиавелли вносят существенную поправку в этатизм этого мыслителя. Действительно, идеалом для него, которому он был готов служить с начала до конца, является не абстрактное государство, но конкретный народ и любимая им родина. Т ем не менее уже элементарная историческая справедливость заставляет нас признать, что для устроения своего народа и горячо любимой им родины Макиавелли был готов на любые ужасы абсолютистски-полицейского государства и на любые кошмары в обращении с отдел ьными личностями и группировками. Если угодно выставлять на первый план цели, преследуемые Макиавелли, то это действительно какой-то гуманизм, и Ренессанс присутствует здесь в полной мере. Но гуманизм Макиавелли основан не только на гуманных целях, но и на нечеловеческих средствах достижения этого человеческого идеала. Следовательно, гуманизм здесь уже вполне антивозрожденческого типа. Поскольку этот гуманизм все же формулируется в виде цели, правильнее будет говорить не просто об антивозрожденчестве Ма киавелли, но, скорее, о модифицированном Ренессансе, правда ужасном и в подлинном смысле слова трагическом.

Уже самая личность Макиавелли обладает настолько страшными чертами, что заслуживает хотя бы краткого упоминания[39 - 39 Многие черты этой сложнейшей личности читатель может найти у А.К.Дживелегова в его вступительной статье к переводу Сочинений Макиавелли, из которых вышел один том (см. 74, 19 - 123).]. Ренессанс требовал всестороннего развития личности, и Макиавелли тоже был всесторонне развит. Но эта всесторонняя развитость доходила у нег о до полной беспринципности, всегда и всюду оставляла по себе самые неприятные чувства и сделала его откровенным циником, лишала его возможности иметь друзей и близких людей и открывала для него дорогу к разного рода безобразнейшим предприятиям. Ренессан с требовал от человеческой личности быть принципиальной, собранной в себе и артистически себя проявляющей. Когда мы знакомимся с материалами, относящимися к Макиавелли, мы вполне ощутительно воспринимаем этот его единый принцип. Он заключается в полной б еспринципности, в озлобленном отношении к

людям и не то чтобы просто эгоизме, но в такой абсолютизации своего Я, которая отталкивала от него всех, кто с ним жил и работал, и заставляла презирать его как человека и как работника в Синьории.

В своих сочинениях он сам достаточно нагло и цинично рассказывает о своем безобразном поведении. Это не просто разложение той человеческой личности, которую так высоко ставил Ренессанс и о воспитании которой так глубокомысленно заботился. Это полная прот ивоположность возрожденческой личности. Это такой модифицированный Ренессанс, который уничтожает самую идею Ренессанса и при всей структурной общности возрожденческого и антивозрожденческого человека приводит возрожденческую личность Макиавелли к полному развалу и к ее самой настоящей гибели. После всего этого не будут удивительными для читателя те слова и выражения, которые мы сейчас приведем из "Князя" Макиавелли.

Изложив все политические гнусности герцога Цезаря Борджиа, Макиавелли пишет: "...кто в своем новом княжестве считает необходимым оградить себя от врагов, заручиться друзьями, побеждать силой и обманом, внушить народу любовь и страх, солдатам преданность и почтение, истребить тех, кто может или должен тебе вредить, перестраивать по-новому старые учреждения, быть суровым и милостивым, великодушным и щедрым, уничтожить ненадежное войско, создать новое, поддерживать дружбу к себе королей и князей, так чтобы им с удовольствием делать тебе добро и бояться тебя задеть, - тот не сможет найти более живой образец, чем дела этого человека" (74, 244 - 245).

Далее у Макиавелли читаем: "...надо хорошо помнить, что, овладевая государством, захватчик должен обдумать все неизбежные жестокости и совершить их сразу, чтобы не пришлось каждый день повторять их и можно было, не прибегая к ним вновь, успокоить людей и привлечь к себе благодеяниями. Кто поступает иначе по робости или под влиянием дурного совета, тот вынужден постоянно держать в руке нож; никогда не может он положиться на своих подданных, они же из-за постоянных и все новых притеснений никогда не могут чувствовать себя в безопасности. Дело в том, что обиды следует наносить разом, потому что тогда меньше чувствуешь их в отдельности и поэтому они меньше озлобляют; напротив, благодеяния надо делать понемногу, чтобы они лучше запечатлелись" (там же, 250 - 251). "Ведь тот, кто хотел бы всегда исповедовать веру в добро, неминуемо погибает среди столь многих людей, чуждых добра. Поэтому Князю, желающему удержаться, необходимо научиться умению быть недобродетельным и пользоваться этим, смотря по необходимост и" (там же, 277).

Иногда, рассуждает Макиавелли, спорят, что должен внушать князь, - любовь или страх. Совместить оба этих качества трудно, так что лучше уж внушать страх и при этом не быть любимым. "Ведь о людях можно вообще сказать, что они неблагодарны, изменчивы, лице мерны, трусливы перед смертью, жадны до наживы. Пока ты им делаешь добро, они все твои, предлагают тебе свою кровь, имущество, жизнь, детей, все до тех пор, пока нужда далека, как я уже сказал, но, как только она приближается, люди начинают бунтовать. Кн язь, который всецело положится на их слова, находя ненужными другие меры, погибнет. Дело в том, что дружба, приобретаемая деньгами, а не величием и благородством души, хоть и покупается, но в действительности ее нет, и, когда настанет время, на нее невоз можно рассчитывать; при этом люди меньше боятся обидеть человека, который внушал любовь, чем того, кто действовал страхом. Ведь любовь держится узами благодарности, но так как люди дурны, то эти узы рвутся при всяком выгодном для них случае. Страх же осн ован на боязни, которая не покидает тебя никогда" (там же, 283 - 284). "Итак, разумный правитель не может и не должен быть верным данному слову, когда такая честность обращается против него и не существует больше причин, побудивших его дать обещание. Есл и бы люди были все хороши, такое правило было бы дурно, но так как они злы и не станут держать слово, данное тебе, то и тебе нечего блюсти слово, данное им" (там же, 287). "Наконец, он должен быть всегда готов обернуться в любую сторону, смотря по тому, как велят ветры и колебания счастья, и, как я говорил выше, не отклоняться от добра, если это возможно, но уметь вступить на путь зла, если это необходимо" (там же, 289).

Чтобы продемонстрировать политическое мировоззрение "Князя" в концентрированном виде, мы позволим себе привести одно место из другого труда Макиавелли, под названием "История Флоренции". Здесь изображается одно из первых рабочих восстаний в Европе, а име нно восстание чомпи во Флоренции в 1378 г., но агитационная речь, которую произносит один из восставших, целиком повторяет то,

что мы находим в "Князе" самого Маккиавелли. Это, между прочим, свидетельствует о том, что аморальная, беспринципная и бездушна я политика, которую проповедует Макиавелли, мыслится им совершенно одинаково, кто бы ни занимался этой политикой, князь ли или же порабощенные и эксплуатируемые низы общества. Вот это место (III 13): "И вот эти люди из низов, как из подчиненных цеху шерс тяников, так и из подсобников других цехов, и ранее полные недовольства по уже сказанным причинам, теперь испытывали к тому же страх перед последствиями, которые могли для них иметь учиненные ими поджоги и грабежи. Несколько раз в ночь собирались они для обсуждения происшедших событий и все время толковали друг другу о грозящей им всем опасности. Наконец, один из тех, кто был посмелее и поопытнее других, решил вдохнуть в них мужество и заговорил так: "Если бы нам надо было решать вопрос, следует ли брат ься за оружие, чтобы жечь и громить дома граждан и расхищать церковное имущество, я был бы первым из тех, кто полагал бы, что вопрос этот нельзя решать необдуманно и что, пожалуй, бедность в мире и покое лучше, чем связанное с такими опасностями обогащен ие. Но раз оружие все равно уже у нас в руках и бед уже наделано немало, надо нам думать о том, как это оружие сохранить и как избежать ответственности за содеянное. Я думаю, что если никто нас научить не может, то научит сама нужда. Как видите, весь гор од пылает к нам гневом и злобой, граждане объединяются, а Синьория всегда на стороне магистратов. Будьте уверены в том, что нам готовят какую-то западню и над головой нашей собираются грозные тучи. Следовательно, надо нам добиваться двух вещей и совещани я наши должны ставить себе две цели. Во-первых, - избежать кары за все, что мы натворили в течение последних дней, во-вторых, - зажить более свободно и счастливо, чем мы жили раньше. И вот я считаю, что для того, чтобы добиться прощения за прежние наши в ины, нам надо натворить еще худших дел, умножить их, повсюду устраивать поджоги и погромы и постараться вовлечь во все это как можно больше народу. Ибо когда виновных слишком много, они остаются безнаказанными: мелкие преступления караются, крупные и важ ные вознаграждаются. Когда все страдают, мало кто стремится к отмщению, ибо общая всем беда переносится легче, чем частная обида. Так что именно в усилении бедствий и смуты должны мы обрести прощение, именно они откроют нам путь к достижению того, что ну жно нам для свободной жизни. И я думаю, что ожидает нас верная победа, ибо те, кто могли бы воспрепятствовать нам, богаты и разъединены. Их разъединение обеспечит нам победу, а их богатства станут нашими, помогут нам эту победу упрочить. Не допускайте, ч тобы вас смущали древностью их родов, каковой они станут кичиться. Все люди имеют одинаковое происхождение, и все роды одинаково старинны, и природа всех создала равными. Если и мы, и они разденемся догола, то ничем не будем отличаться друг от друга; есл и вы оденетесь в их одежды, а они в ваши, то мы будем казаться благородными, а они простолюдинами, ибо вся разница - в богатстве и бедности. Я весьма скорблю, когда вижу, что многие из нас испытывают угрызения совести от содеянного и хотят воздержаться о т дальнейших действий. И если это действительно так, то вы не те, за кого я вас принимал. Не следует пугаться ни раскаяния, ни стыда, ибо победителей, какими бы способами они ни победили, никогда не судят. ...Бог и природа дали всем людям возможность дос тигать счастья, но оно чаще выпадает на долю грабителя, чем на долю умелого труженика, и его чаще добиваются бесчестным, чем честным ремеслом. Потому-то люди и пожирают друг друга, а участь слабого с каждым днем ухудшается. Применим же силу, пока предста вляется благоприятный случай, ибо более выгодным для нас образом обстоятельства не сложатся..." (75, 114 - 116).

Это замечательное место из трактата "История Флоренции" очень ярко свидетельствует о трех пунктах мировоззрения Макиавелли.

Во-первых, несмотря на полное пренебрежение к тем или другим личным идеалам, личность здесь все-таки продолжает выдвигаться на первый план, и потому мы все еще продолжаем иметь дело не с чем другим, как с Ренессансом. Во-вторых, выдвигаемая здесь личност ь совершенно лишена всех своих внутренних идеалов и рассматривается просто как некоего рода арифметическая единица. Эта арифметическая единица у Макиавелли имеет значение сама по себе, без всяких возможных влияний на нее со стороны, например, религии, мо рали, искусства, личных симпатий или антипатий, быта и всякого рода предрассудков, общественных или исторических. И все общество мыслится у Макиавелли в виде того или иного объединения этих арифметических единиц. Ничто другое его не интересует. Его интер есует, правда, родина, а не государство. У него патриотизм, а не этатизм. Но положение современной личности от этого нисколько не становится легче. С отдельной личностью в политике все равно надо обращаться как с отдельными камнями при построении здания.

В-третьих, отсюда вытекает и своего рода эстетика, по своей прямолинейности и последовательности едва ли не единственная во всей истории эстетической мысли. Общество и история, возникающая как упорядоченное множество этих безличных, бездушных и аморально понимаемых арифметических единиц, если угодно, есть самый настоящий гуманизм, поскольку речь здесь только и идет о создании правильного человеческого общества. Но эти арифметические единицы-личности внутренно опустошены и превращены лишь в строительный материал. Нам кажется, что в этой железной последовательности и прямолинейности, несомненно, есть своего рода эстетика, явно продиктованная идеалами полноценного Ренессанса. И потому во всей этой железно проводимой системе арифметических единиц есть нечт о красивое, хотя и ужасное, страшное, звериное и нечеловеческое. Ведь безобразное тоже есть эстетическая категория наряду с прекрасным, и низменное тоже есть эстетическая категория наряду с возвышенным. Поэтому и макиавеллизм, это суровое детище изжившег о себя Ренессанса, тоже должен рассматриваться нами как определенная эстетическая система. И эстетической эту систему делает как раз ее железная прямолинейность, ее не доступная никаким посторонним влияниям последовательность и бесчеловечность.

Утописты

Другой формой общественно-политической модификации Ренессанса был утопизм. Утопизм не был столь ярким явлением, как доктрина Макиавелли. Однако черты возрожденческого самоотрицания здесь вполне заметны. Уже одно то, что создание идеального общества припи сывалось весьма отдаленным и вполне неопределенным временам, достаточно ярко свидетельствовало о неверии авторов такой утопии в возможность создать идеального человека немедленно и в результате вполне элементарных усилий людей текущего времени. Здесь поч ти ничего не оставалось от возрожденческого стихийно человеческого артистизма, который доставлял такую неимоверную радость возрожденческому человеку и заставлял его находить идеальные черты уже в состоянии тогдашнего общества. Самое большее, что было в э той области до сих пор, - это уверенность в либеральных реформах текущего и ближайшего настоящего времени, которая и внушала иллюзию стихийной самоутвержденности реального тогдашнего человека. Утописты же отодвигали все это в неопределенное будущее и тем самым обнаруживали свое полное неверие в идеальный артистизм современного им человека.

а) Первый утопист эпохи Ренессанса - это Томас Мор (1478 - 1535), весьма либерально настроенный английский государственный деятель, сторонник наук и искусств, пропагандист веротерпимости и яркий критик тогдашних феодальных и зарождавшихся капиталистическ их порядков. Но он оставался верным католиком, выступал против протестантизма и после отхода Генриха VIII от католической церкви был беспощадно казнен за свои католические убеждения. В целом его деятельность относится либо к гражданской истории, либо к и стории литературы. Нас может интересовать здесь только одно его произведение, которое вышло в 1516 г. под названием "Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии", поскольку вся эстетика Рене ссанса основана на стихийном самоутверждении человеческой личности в том государстве, которое сам Мор считал идеальным. На самом деле изображение утопического человека у Мора представляет собою причудливую смесь всякого рода старых и новых взглядов, част о либеральных, часто вполне реакционных, но, по-видимому, с одним основным отличием: от яркого возрожденческого артистизма в утопическом государстве Мора, можно сказать, ровно ничего не осталось. Рисуется человек довольно серого типа, по-видимому управля емый государством все же достаточно абсолютистским. Все должны заниматься физическим трудом по государственному распределению, хотя науки и искусства вовсе не отрицаются, но даже превозносятся у Мора, особенно музыка. Общество разделено на семьи, но семь и эти понимаются скорее производственно, в силу чего принадлежность к той или иной семье определяется не только естественным происхождением членов семьи, но в первую очередь также и государственными декретами, в силу которых члены семьи могут быть перево димы из одной семьи в другую ради производственных или других государственных целей. В брачные дела государство у Мора тоже вмешивается самым существенным образом, и многое в них определяется просто государственным декретом. Религия, вообще говоря, допус кается любая, включая языческое поклонение небесным светилам. Требуется полная веротерпимость. Священники должны избираться народом. Деятельность атеистов весьма ограничена, поскольку отсутствие религиозной веры мешает нравственному состоянию общества. В о всяком случае, открытые выступления атеистов запрещаются. Кроме того, высшей религией все-таки признается христианство или вообще монотеизм.

Семьям рекомендуется столоваться не отдельно, но в общих столовых. Кроме некоторых отдельных случаев, и одежда должна быть у всех одинаковой. В этом идеальном государстве рабы тоже играют не последнюю роль. Не только утверждается самый институт рабства, но показывается даже и весьма выгодным как для государства, получающего в лице рабов дешевую рабочую силу, так и для всего населения страны, для которого рабы оказываются примером того, чего не нужно делать. Материальные удовольствия признаются. Однако у Мора мы читаем: "Утописты особенно ценят духовные удовольствия, их они считают первыми и главенствующими, преимущественная часть их исходит, по их мнению, из упражнения в добродетели и сознания беспорочной жизни". Другими словами, яркая и блестящая арти стическая эстетика Ренессанса сведена здесь только на моралистику, которая и объявлена высшим "духовным удовольствием" (82, 159).

Бросается в глаза превознесение производства в сравнении с потреблением. Вместе с тем у Мора выпирает на первый план уравниловка в трудах и обязанностях, а также примат государства над любыми общественными организациями и над семьей. Ясно, что все такого рода черты утопизма Мора были связаны с детским состоянием тогдашнего буржуазно-капиталистического общества. Но для нас важнее то, что это является модифицированным Ренессансом и что модификация эта направлена у Мора в сторону ликвидации стихийно-личног о и артистически-субъективного индивидуализма классического Ренессанса.

б) Другой представитель возрожденческого утопизма - упоминавшийся у нас выше среди итальянских натурфилософов Томмазо Кампанелла (1568 - 1639). Это крупный писатель и общественный деятель своего времени, пострадавший за подготовку антииспанского заговора в Неаполе и проведший 27 лет в тюрьме, монах и убежденный коммунист раннего утопического типа. Черты раннего утопического коммунизма выступают у Кампанеллы гораздо ярче, чем у Мора. В своем трактате 1602 г. под названием "Город Солнца" (59) Кампанелла в ыдвигает на первый план учение о труде, об отмене частной собственности и об общности жен и детей, т.е. о ликвидации семьи как первоначальной общественной ячейки. В яркой форме ничего этого не было у Мора. Говорили о влиянии на Кампанеллу идей раннего хр истианства. Однако внимательное изучение идей Кампанеллы свидетельствует о том, что это влияние почти равно нулю. А что несомненно повлияло на Кампанеллу, так это, конечно, учение Платона в его "Государстве".

В идеальном Государстве Солнца Кампанеллы, как и у Платона, во главе стоят философы и мудрецы, созерцатели вечных идей и на этом основании управляющие всем государством не столько светские правители, сколько самые настоящие жрецы и священнослужители. Они - абсолютные правители решительно всего государства и общества вплоть до мельчайшей бытовой регламентации. Браки совершаются только в порядке государственных декретов, а дети после вскормления грудью немедленно отбираются у матери государством и воспиты ваются в особых учреждениях не только без всякого общения со своими родителями, но даже и без всякого знакомства с ними. Мужей и жен вовсе не существует как таковых. Они являются таковыми только в моменты декретированного сожительства. Они даже не должны знать друг друга, как не должны знать и своих собственных детей. В античности это ослабленное чувство личности вообще было явлением естественным, и у Платона лишь доводилось до своего предела. Что же касается Ренессанса, то человеческая личность была ту т уже во всяком случае на первом месте. А поэтому то, что мы находим у Кампанеллы, есть, конечно, отказ от идей Возрождения.

Тем не менее сказать, что Кампанелла совсем не имеет никакого отношения к Ренессансу, тоже нельзя. Он не только проповедник позитивно понимаемого труда; вся его утопия, несомненно, носит на себе следы возрожденческих воззрений. Поэтому точнее будет сказа ть, что тут перед нами именно модифицированный Ренессанс и именно Ренессанс, критикующий сам себя в общественно-политическом отношении.

Что касается отдельных деталей, то утописты Кампанеллы издеваются над такими правителями, которые при случении лошадей и собак очень следят за их породой, а при случении людей никакого внимания на эту породу не обращают. Другими словами, с точки зрения К ампанеллы, человеческое общество должно быть превращено в идеальный конный завод (см. 59, 36). "Начальник деторождения", подчиненный правителю Любви, обязан входить в такие интимности половой жизни, о которых мы здесь не считаем нужным рассказывать, прич ем астрология применяется в половых делах в первую очередь (см. там же, 51 - 56). Чистейшей наивностью являются

указания на то, что люди днем должны ходить все в белых одеждах, а ночью и за городом - в красных, причем шерстяных или шелковых, а черный цве т запрещается совсем (см. там же, 60). Такого же рода советы о труде, торговле, плавании, играх, лечении, о вставании утром, об астрологических приемах при основании городов и много других. Палачей при осуществлении смертной казни не полагается, чтобы не осквернять государства, а забивает преступника камнями сам народ, и в первую очередь обвинитель и свидетели. Солнце почитается почти на языческий манер, хотя истинное божество считается все-таки выше. Коперниканство отвергается, и небо признается в сред невековом смысле (см. там же, 99 - 100).

У Кампанеллы поражает смешение языческих, христианских, возрожденческих, научных, мифологических и целиком суеверных воззрений. Тем самым эстетически модифицированный Ренессанс обрисован в этой утопии самыми яркими чертами. Главное же - это игнорирование того стихийно человеческого и артистического индивидуализма, которым эстетика Ренессанса отличалась с самого начала. Если мы скажем, что здесь мы находим самокритику и даже самоотрицание Ренессанса, то в этом мы едва ли ошибемся.

Глава четвертая. САВОНАРОЛА

Нам бы хотелось обратить внимание читателя еще на одну колоссальную фигуру эпохи Ренессанса, получающую обыкновенно весьма примитивную и элементарную оценку в полном расхождении с теми фактическими данными, которыми располагает история. Речь идет о знаменитом Савонароле (1452 1498), которого либерально-буржуазная наука буквально затоптала в грязь и уже в течение нескольких веков трактует как символ средневекового мракобесия. Получается, что гуманисты и возрожденцы - это представители передовой культур ы и защитники чистой, высокой и человеческой красоты, а Савонарола - безумный монах и мракобес, который только и знал, что уничтожал все тогдашние передовые культурные ценности. На самом же деле, как это ясно из безусловно достоверных исторических фактов , Савонарола действительно, будучи представителем средневековой ортодоксии, максимально ее очеловечивал, максимально делал передовой и, между прочим, находился под сильным влиянием флорентийской Платоновской академии. И если кого нужно считать мракобесам и, то это тогдашних представителей высшего клира, которых действительно возрожденческие вольности развратили до предела и которые, конечно, уже не могли выносить ортодоксов вроде Савонаролы, воспитавшихся на высоких и благородных идеалах Ренессанса. Гибе ль Савонаролы, сначала повешенного, а потом сожженного, является для нас символом не торжества Ренессанса, но его глубокой развращенности, его общественно-политического падения и его неспособности быть длительным оформлением подлинно возрожденческого, т. е. всегда благородного и возвышенного, титанизма. Кроме того, сохранились весьма существенные высказывания Савонаролы о красоте и искусстве, что мы далеко не всегда находим в наследии известных возрожденческих деятелей. Поэтому, рисуя общественно-политич еское падение Ренессанса, мы считаем, что фигура Савонаролы заслуживает быть у нас рассмотренной. Основные культурно-исторические силы, выступившие в жизни и сочинениях Савонаролы, во всяком случае весьма характерны для Ренессанса в те периоды, когда его развал и историческая обветшалость весьма сильно бросались в глаза (см. 91. 27. 133. 189. 156).

Жизнь Савонаролы до начала его преследования

Джироламо Савонарола родился в 1452 г. в Ферраре и был сыном и внуком знаменитых врачей. Он получил хорошее домашнее образование как по естественным наукам (ему тоже прочили карьеру врача), так и по гуманитарным. Одновременно он отличался глубокой религи озностью, и его настольными книгами были Библия и сочинения Фомы Аквинского. В 1475 г. Савонарола уходит из дому и поступает в доминиканский монастырь в Болонье, где он пробыл около семи лет. Здесь ему было поручено обучение новициев, которым Савонарола читал лекции по философии и богословию. Это было время позорное в истории папства. Занимавшие папский престол Сикст IV, а затем Иннокентий VIII прославились симонией, непотизмом, развратной жизнью и всякими другими злоупотреблениями. Глубоко и страстно в ерующий и даже мистически настроенный Савонарола скорбел об этом церковном неустройстве и написал даже стихотворение-молитву "О разрушении церкви". В 1481 г. Савонарола переходит во Флоренцию, в доминиканский монастырь св. Марка, где отныне развертываетс я вся его деятельность. И здесь монастырское начальство, оценившее глубокую ученость, ум и строгий характер Савонаролы, вскоре поручает ему занятия с новициями. Надо сказать, что первое время Савонарола чувствовал себя одиноко и неуютно во Флоренции, где его терзали вечные сомнения и отсутствие твердых

позиций у многих тогдашних образованных людей, с которыми Савонарола встречался. Но постепенно его начинают ценить, посылают проповедовать в другие города, у Савонаролы появляются первые почитатели и посл едователи. К ним принадлежал Пико делла Мирандола, который услышал одну из проповедей Савонаролы против развращенности клира и церкви и был потрясен силой и пламенем его слов.

К этому же времени относится большинство философских сочинений Савонаролы и некоторые важные богословские. Мы считаем нелишним подробнее остановиться на этих его ранних сочинениях ввиду укорененности старого либерально-буржуазного предрассудка, видящего в Савонароле средневекового реакционера и мракобеса, хотя еще в прошлом веке известный исследователь П.Виллари вполне убедительно доказывал несостоятельность и нелепость подобных взглядов. В частности, П.Виллари писал: "Только тот, кто близко не знает Са вонаролы, может подумать, что он как бы хочет возвратиться к средним векам, принести землю в жертву небу, жизнь гражданскую - церковной. Но тому, кто хорошо изучил его жизнь, его труды, он открывается таким, каким он был на самом деле. Он жаждал всего ид еального в христианском смысле этого слова, настойчиво твердил современникам, что без добродетели, без самоотречения, без нравственного величия как отдельный человек, так и целое общество неминуемо идут к погибели. Окруженный учеными, философами, поэтами и артистами, между которыми насчитывалось немало горячих его последователей, он вовсе не был врагом итальянского Возрождения. Но он лишь ясно видел, чувствовал, чего недоставало этому движению и что впоследствии привело эту эпоху к гибели. Вере в доброд етель, освящаемую религией и освящающую человеческую свободу, он посвятил всю свою жизнь и за нее умер. В итальянском Возрождении, существенную часть которого он составляет, Савонарола является фигурой героической, окруженной ореолом мученичества..." (27 , X - XI).

Савонароле принадлежат четыре философских трактата, опубликованные как единое сочинение "Краткое изложение философии, морали, логики, разделение и достоинства всех наук". В них Савонарола вовсе не выступает закоснелым школьным аристотеликом и схоластом, хотя, конечно, влияние Аристотеля остается у него огромным. Савонарола признает исключительное значение опыта в познании. Всякое познание начинается с ощущения, поэтому в философии отдел, занимающийся миром чувственных вещей, должен предшествовать учению о мире, недоступном чувственному познанию. В основе всякого знания лежат, во-первых, данные чувственного восприятия и, во-вторых, первоначальные принципы, служащие основой всех опытных данных. Главная трудность заключается не в познании этих априорных п ервопринципов, а в установлении связи между первоидеями и первоначальными ощущениями.

В гносеологии, а еще более в этике Савонаролы можно констатировать как аристотелистские и фомистские идеи, так и сильное влияние неоплатонизма, воспринятое им при посредстве Марсилио Фичино и Платоновской академии. Вместе с тем Савонарола не является раб ским последователем древних философов, единственным руководителем человеческого познания он признает разум и на основе этого естественного разума строит все здание христианской веры. Савонарола постоянно утверждает свободу и свободную волю человека и в с воем теологическом трактате "О смирении и милосердии". В другом сочинении этого времени, "О молитве умной", он превозносит как высшую молитву молитву бессловесную, умную и говорит при этом о состоянии экстаза.

Все эти сочинения Савонаролы наряду с его проповеднической деятельностью имели чрезвычайный успех и обеспечили большую популярность Савонаролы во Флоренции. В 1491 г. Савонарола избирается настоятелем монастыря и проповеди его переносятся в кафедральный собор Флоренции. С этого времени начинается его конфликт с режимом Медичи. Надо сказать, что Лоренцо Медичи установил во Флоренции довольно жестокий и тиранический режим, связанный со многими злоупотреблениями и преступлениями. Савонарола в своих пропове дях резко обличал деспотизм, продажность чиновников, ограбление трудящихся, развращенность и скептицизм образованных литературных и артистических кругов, что, естественно, не могло нравиться Лоренцо Медичи. Медичи пытался приласкать непокорного монаха, ч асто заходил в монастырь св. Марка послушать мессу, делал богатые вклады и милостыни, посылал к Савонароле делегации и всячески старался сблизиться с ним, но этим он только укрепил невыгодное представление о себе в глазах Савонаролы, который вскоре заяви л, что в Италии ожидаются великие перемены, поскольку Лоренцо Медичи, папа и неаполитанский король близки к смерти. Наконец, Медичи, ничего не добившись, отстал от Савонаролы, чувствуя к нему невольное уважение. В это время он уже был тяжело болен и ужас но мучился из-за своих грехов, так как отпущению

своих духовников всесильный правитель Флоренции не верил, зная их низкопоклонство и то, что они ни в чем не посмеют ему отказать. Он призвал к себе Савонаролу, желая исповедаться у него и покаяться ему в с воих многочисленных грехах, на что Савонарола отвечал, что для прощения необходимы три условия: упование на бесконечную милость и благость божию, исправление допущенного зла или завещание этого сыновьям Лоренцо и, в-третьих, возвращение флорентийскому на роду свободы. Последнее условие привело Лоренцо Медичи в негодование, и Савонарола ушел, не дав отпущения грехов. Мучимый ужасными терзаниями, Лоренцо Медичи умер 8 апреля 1492 г.

Наследовавший ему сын Пьеро был красивым и распутным молодым человеком и притом отличался грубостью и высокомерием, которые вызывали всеобщее возмущение. Аудитория Савонаролы увеличивалась с каждым днем, и в нем начинали видеть главу партии противников М едичи. В том же году умер папа Иннокентий VIII, и новым папой в обстановке анархии и всеобщих злоупотреблений стал при помощи подкупа испанский кардинал Борджиа, принявший имя Александра VI. Развращенность и преступления этого семейства стали известны на все времена, и мы уже говорили о них.

В следующем году Савонарола добился в Риме отделения своего монастыря от Ломбардской конгрегации доминиканцев и основания собственной Тосканской конгрегации во главе с монастырем св. Марка. Начальником конгрегации был утвержден Савонарола. Это было важно для него потому, что прежде его противники высылали его из Флоренции на время великого поста (в это время он всегда особенно много проповедовал) под предлогом служебных поездок или поручений от начальства. В своем монастыре Савонарола провел ряд реформ: он восстановил во всей строгости обет нищеты, ввел строгий устав, запретил предметы роскоши и излишние украшения, с тем чтобы монахи занимались трудом, устроил школы, где изучались живопись, архитектура и скульптура. Особое внимание уделялось повышению образования монахов, и с этой целью им преподавались богословие, философия и мораль, но прежде всего Священное писание, для лучшего уразумения которого Савонарола ввел изучение греческого, еврейского и других восточных языков. Все эти реформы проходили н е без труда, но в конце концов с полным успехом, вызывая восторг и энтузиазм всего города, в том числе и таких светских и образованных возрожденцев, как Полициано и Пико делла Мирандола.

В это же время Савонарола продолжал, и еще более резко, обличать тиранию и разложение Медичи, предсказывая их скорое падение. И действительно, в ноябре 1494 г. Пьеро Медичи был низложен за неспособность управлять государством и бежал в Венецию, а затем в Рим, где сразу же начал мечтать о возвращении и кровавой мести и плести с этой целью нескончаемые интриги и заговоры. В спорах о новом государственном устройстве была принята программа Савонаролы, предусматривавшая вслед за любовью к богу, моральным обн овлением и всеобщим примирением и амнистией (в том числе и сторонникам прежнего правительства) учреждение демократического правления с Большим советом, в котором могли принимать участие все достигшие 29 лет, и осуществлявшим практическую власть Малым сов етом. Савонарола становится фактическим главой и вдохновителем правительства. Проводится также реформа судопроизводства и всеобщая амнистия; для помощи бедным и ликвидации ростовщичества устраивается ломбард с низким процентом. Все эти политические мероп риятия Савонаролы, проведенные им без всякого кровопролития, резни и межпартийной борьбы, были вполне демократические, возрожденческие по духу и глубоко патриотические. Многие итальянские политические деятели и патриоты последующих веков считали государс твенное устройство Флоренции 1494 г. идеальным и видели в Савонароле выдающегося политического теоретика, практика и в полном смысле гуманиста, поражаясь его реализму и глубокому знанию людей.

Одновременно Савонарола продолжает проповедовать покаяние и моральное возрождение. Собор не может вместить всех жаждущих слушать его; количество монахов в монастыре св. Марка увеличивается с 50 до 300, среди них много людей из знатных флорентийских фамил ий, известных ученых, художников и врачей. Многие банкиры и купцы возвращают свое неправедно нажитое имущество, всюду творятся щедрые милостыни и молитвы, женщины снимают свои богатые украшения. Перед началом великого поста в эти годы устраивались уже не карнавальные оргии и непристойные развлечения, но, напротив, религиозные торжества, на которых, между прочим, были преданы огню некоторые непристойные книги и картины, шутовские наряды и карнавальные маски.

Либеральным мещанам Нового времени это всегда давало повод шельмовать Савонаролу как средневекового варвара и мракобеса. Иначе думали великие люди Ренессанса. Среди восторженных почитателей и последователей Савонаролы мы находим главу Платоновской академ ии во Флоренции Марсилио Фичино и его ученика неоплатоника Джованни Кози, поэтов Бенивьени и Нарди, художников Бартоломео делла Порта, делла Роббиа, Лоренцо ди Креди, Боттичелли. Наконец, Микеланджело посещал все проповеди Савонаролы, до конца своей жизн и постоянно перечитывал их и всегда с благоговением вспоминал о потрясающем впечатлении, которое производили на него голос и жесты этого человека, которого он считал святым. Более того, Савонарола купил для своего монастыря знаменитую библиотеку Медичи,

которой угрожали раздробление и переход в руки иностранцев, для чего монастырю пришлось сделать тяжелый заем и продать принадлежавшие ему земли, а потом открыл эту библиотеку для всеобщего пользования. Этот "дикарь" и "мракобес" спас для Италии крупнейше е собрание греческих и латинских рукописей.

Таким образом, существует множество разного рода фактов, игнорируемых либерально-буржуазными исследователями, рисующих Савонаролу как образцового гуманиста своего времени, который и всю средневековую ортодоксию глубоко преобразовал в стиле передового воз рожденческого сознания. И это как раз больше всего относится к истории эстетики.

Эстетика Савонаролы

В проповедях Савонаролы мы читаем: "В чем состоит красота? В красках? Нет. В линиях? Нет. Красота - это форма, в которой гармонично сочетались все ее части, все ее краски... Такова красота в предметах сложных, в простых же она - свет. Вы видите солнце и звезды; красота их в том, что они имеют свет. Вы видите блаженных духов, красота их - свет. Вы видите Бога, который есть свет. Он - сама красота. Такова же красота мужчины и женщины: чем она ближе к красоте изначальной, тем она больше и совершеннее. Итак , что же такое красота? Это также качество, которое вытекает из пропорциональности и гармоничности всех членов и частей тела" (цит. по: 27, 377).

Из этих слов Савонаролы. видно, что перед нами типичная эстетика Ренессанса. Она представляет собою почти буквальное воспроизведение и того, что мы видели еще в проторенессансе у Фомы Афинского, а также и в раннем и Высоком Ренессансе у Николая Кузанског о, Марсилио Фичино и у других флорентийцев. Если угодно, это можно считать средневековой ортодоксией. Однако будет совершенно несправедливо не сказать ничего, кроме этого.

Нужно обязательно подчеркнуть легкость, озаренность и интимно-человеческий характер понимания красоты у Савонаролы. Если это и ортодоксия, то, несомненно, гуманистически преображенная и возрожденчески очеловеченная. Продолжая возвышенно-гуманистическую л инию возрожденческой эстетики, Савонарола так развивает ее далее в духе Фомы Аквинского, Николая Кузанского и Марсилио Фичино: "Ты ведь не назовешь женщину красивой только потому, что она имеет красивый нос или красивые руки; она красива тогда, когда в н ей все пропорционально. Откуда проистекает эта красота? Вникни, и ты увидишь, что из души... Поставь рядом двух женщин одинаковой красоты. Одна из них добра, нравственна и чиста, другая - блудница. В доброй светится красота почти ангельская, а другую нел ьзя даже и сравнивать с женщиной чистой и нравственной, хотя она и блистает внешними формами. Ты увидишь, что та, святая, будет любима всеми, что на нее обратятся взоры всех, не исключая даже и людей плотских! Это происходит оттого, что прекрасная душа с опричастна красоте божественной и отражает свою небесную прелесть в теле человека. О Пресвятой Деве мы читаем, что все изумлялись ее необычайной красоте, и тем не менее благодаря той святости, которая светилась в ней, не было никого, кто по отношению к н ей почувствовал бы что-нибудь скверное: к ней относились с величайшим благоговением" (цит. по: 27, 377 - 378). Таким образом, все мракобесие Савонаролы сводится только к тому, что он не выносил психологического разврата, возраставшего вместе с гуманизмом , а все время оставался гуманистом в благородном и величавом смысле этого слова. То же самое мы находим и в его обращениях к женщинам и деятелям искусства, которые вовсе нельзя назвать проповедью об уничтожении всякой красоты и искусства, но только пропо ведью об их благородном содержании и об их величавых художественных методах: "Женщины, вы кичитесь своими украшениями, своими волосами, своими руками, я же говорю, что вы все некрасивы. Хотите видеть настоящую красоту? Посмотрите на человека благочестиво го, мужчину или женщину, в котором

преобладает дух. Посмотрите на него, говорю я, когда он молится, когда его согревает божественная красота, когда он кончает молитву: небесная прелесть светится в его лице, вид его уподобляется ангельскому". "А молодые л юди говорят потом знакомым дамам: вот Магдалина, вот св. Иоанн, вот святая Дева. Это потому, что вы пишете их портреты в церквах, к великой профанации святыни. Вы, живописцы, поступаете нехорошо. Если бы вы знали, как я, о соблазне, который происходит от этого, вы, конечно, так не поступали бы. Вы привносите в церковь всякую суету. Вы думаете, что Дева Мария была разукрашена так, как вы ее изображаете? А я вам говорю, что она одевалась, как самая бедная женщина" (цит. по: 27, 378 - 379).

Савонарола о поэзии

Савонарола в письме своему другу Верино пишет: "Я никогда не думал осуждать поэзию, как в этом многие обвиняли меня и устно, и письменно, а лишь злоупотребление ею, какое замечается у многих. Я не хотел обращать внимания на эти обвинения по пословице: не отвечай глупцу на его глупости. Но теперь слова твои заставляют меня взяться за перо... Некоторые хотели бы ограничить поэзию лишь формой. Они жестоко ошибаются: сущность поэзии состоит в философии, в мысли, без которой не может быть и истинного поэта.

Если кто думает, что все дело в дактилях и спондеях, долгих и коротких слогах, в украшении речи словами, тот, конечно, впадает в грубую ошибку" (цит. по: 27, 380 - 381). "Цель поэзии состоит в том, чтобы убедить читателя посредством силлогизма, называемо го фигурою. Силлогизм этот должен быть выражен изящно, ибо поэзия должна убеждать и услаждать в одно и то же время. И так как душа наша в высшей степени услаждается гармонией и певучестью, то древние и изобрели размеры стихов, чтобы легче вести людей к д ородетели. Но эти размеры суть не что иное, как только простая форма, и поэты могут излагать свои мысли и в прозе. Это мы видим на Священном писании, в котором Господь восхотел дать нам истинную поэзию мудрости, истинное красноречие правды: оно не остан авливает нашего внимания на словах, но возносит наш дух, углубляет нас в самую сущность истины и дивным образом питает наш ум, свободный от земной суеты. В самом деле, к чему служит красноречие, не достигающее предположенной цели? К чему служит корабль р азукрашенный и расписанный, который постоянно борется с волнами, который никогда не приводит путешественников в порт, а, напротив, удаляет их от него? О, великое стяжание для душ! Услаждают уши народа, восхваляют самих себя божественными похвалами, в гро мких фразах делают ссылки на философов, изысканно декламируют стихи поэтов, а Евангелие Христово оставляют или вспоминают весьма редко" (там же, 381).

Такое учение Савонаролы имеют право называть мракобесием только те, кто считает мракобесием вообще все христианство. Но либерально-буржуазные исследователи как раз не считают все христианство целиком мракобесием. А в таком случае нельзя считать мракобеси ем и проповеди Савонаролы относительно искусства. Иначе пришлось бы признать мракобесием вообще всякие рассуждения о естественной человечности искусства вопреки его неестественно раздутым формам.

Савонарола дальше вообще осуждает фальшь и неестественность привлечения древних там, где они совсем не у места. Но тут же мы припомним, что привлечение древних и вообще не было обязательно для Ренессанса, так что многие знатоки древнего мира и к тому же сторонники передовой поэзии в эпоху Ренессанса отнюдь не требовали всегда и всюду механически использовать античную литературу. Тут тоже требовался свой вкус и своя умеренность во избежание всякого формализма и всякой фальши. Савонарола в этих случаях от личается от неумеренных поклонников античности только гораздо более развитым художественным чувством и только стремлением соблюдать художественную меру в поэзии. Называть это мракобесием не только антиисторично, но и вполне постыдно для тех, кто считает себя знатоками Ренессанса и знатоками античности. Савонарола пишет: "Есть люди, претендующие, однако, на звание поэтов, но не умеющие делать ничего другого, как только следовать грекам и римлянам, повторяя их идеи. Они подражают формам и размерам их стих ов, даже делают обращения к их богам, как будто мы не такие же люди, как они, и не имеем собственного разума и собственной религии. Это не только фальшивое стихотворство, но и губительнейшая язва для молодежи". "Опыт, этот единственный учитель жизни... я сно доказал весь вред... такого рода стихотворства" (там же, 381 - 382).

В эстетике Савонаролы, правда, имеется один пункт, за который можно ухватиться в

целях осуждения абсолютизма художественных воззрений этого автора. Но пункт этот взят из утопии Платона, а все так называемые утописты тоже проводили абсолютизм Платона вопр еки той свободе личного творчества, которая возвещала о себе на всех знаменах Ренессанса. Этих возрожденческих утопистов обыкновенно никто не критикует за их непризнание личных прав в области человеческого творчества. Но зато все критикуют Савонаролу, хо тя во многих отношениях он проповедует гораздо более скромную общественно-политическую теорию, чем общепризнанные утописты. Вот слова Савонаролы, подчиняющего искусство общественно-политическим целям: "Но знаете ли вы, что и сами язычники осуждали подобн ого рода поэтов? Разве Платон, превозносимый теперь до небес, не настаивал на необходимости закона, по которому такие поэты изгонялись бы из города за то, что они, ссылаясь на пример и авторитет нечестивых богов, в гнуснейших стихах воспевают скверные пл отские страсти и нравственный разврат? Что же делают наши христианские правители? Зачем они замаскировывают это зло? Зачем не издадут закона, который изъял бы из города не только ложных поэтов, но и их книги, а также книги древних авторов, рассуждающие о блуде, восхваляющие ложных богов? Было бы большим счастьем, если бы все такие книги были уничтожены и остались бы только те, которые побуждают людей к добродетели" (там же).

Наконец, можно даже указать на целый трактат, в котором Савонарола защищает не то чтобы абсолютную свободу всякого творчества (это вообще было бы антивозрожденческой идеей), а только своеобразие и специфику каждой области творчества, в отличие от других его областей. Это раздел "Апология творчества" в его трактате "Разделение и достоинства всех наук" (издано посмертно в 1534 г.).

Преследования Савонаролы и его гибель

Не следует, однако, думать, что вся Флоренция объединилась вокруг Савонаролы. Все это время шла то тайная, то вырывающаяся на поверхность борьба партий и группировок. И здесь врагами Савонаролы оказывались не только прямые сторонники Медичи, получившие б лагодаря ему полное прощение и до поры до времени таившие свои замыслы, но и так называемая партия "озлобленных" - приверженцы олигархической республики богачей, не желавшие терпеть ни Медичи, которых они стремились уничтожить всеми возможными средствами , ни демократическую и религиозную республику Савонаролы. Заговоры, интриги, козни следовали одни за другими. Правительство беспрестанно сменялось, одна Синьория оказывалась более расположенной к Савонароле, другая - к его врагам.

Но главное - среди врагов Савонаролы очень скоро оказался папа Александр VI, которому, конечно, не могли нравиться постоянные обличения Савонаролой развращенности клира и церкви. Александр VI сначала сделал попытку заманить Савонаролу в Рим, а там устран ить его; он вызвал Савонаролу ласковым письмом, но тот был тогда тяжело болен и мог с чистой совестью сослаться на это. В ответ папа прислал новое послание, в котором говорилось уже о "сеятеле смут и соблазнов и любителе новшеств"; конгрегация св. Марка распускалась, а разрешение всех вопросов о конгрегациях передавалось ломбардскому викарию. Папа, очевидно, желал скрыть свою враждебность к республике (он не столько поддерживал Медичи, сколько хотел захватить владения для своих сыновей, но во всяком слу чае вел непрестанные интриги против Флоренции и внешне заботился о восстановлении Пьеро Медичи, который жил при нем в Риме) и стремился свести все дело к вопросу о соединении и разделении монастырей. Савонарола отвечал, что он был, есть и будет верным сы ном католической церкви, никаких новых учений не выдвигал, пророком себя не объявлял, но что предоставление решения вопроса о конгрегациях ломбардскому викарию означает поставить судьей заведомого противника монахов св. Марка. Александр VI не мог ничего возразить по существу, поскольку обвинению Савонаролы в ереси не верили сами обвинители; негласно, через посредников, Савонароле была предложена кардинальская шапка с тем условием, что он прекратит свои обличения и замолчит. Негодование Савонаролы было б еспредельным: теперь он имел прямое доказательство, что в Риме торгуют всем святым. В следующей своей проповеди он гневно обрушивается на царящие в Риме разврат и злодеяния и восклицает: "Итак, бегите от Рима и обратитесь к покаянию!"

В это время провалился очередной заговор Медичи и к власти пришла партия "озлобленных", ярых противников как Медичи, так и Савонаролы. В день Вознесения 1497 г. группа знатной молодежи устроила в церкви Савонаролы безобразный скандал, но осталась безнака занной. В мае того же года папа отлучил Савонаролу от церкви по подозрению в ереси. Савонарола отвечал знаменитым "Письмом всем христианам и возлюбленным бога против отлучения, добытого обманом", в котором

заявлял, что это отлучение основано на вымышленн ых обвинениях и потому не имеет силы, и вновь объявлял себя верным сыном церкви, признающим все ее догматы и таинства. Монахи, многие видные горожане и правительство республики, снова состоявшее из сторонников Савонаролы, просили папу снять отлучение с э того святого и благочестивого человека, жизнь и деятельность которого была у всех на виду. Официального снятия не последовало, но Савонароле было дано знать, что за взятку отлучение будет снято. Разумеется, Савонарола с негодованием отверг это постыдное предложение.

В феврале 1498 г. Александр VI отправил новое послание Синьории, теперь уже враждебной Савонароле, где требовал выдачи Савонаролы или во всяком случае его изоляции и строжайшего запрещения проповедовать, угрожая в случае неповиновения интердиктом (отлуче нием) всему городу. В Совете происходили непрестанные совещания и споры, в результате которых было решено не допускать проповедей Савонаролы, хотя там же говорилось, что Флоренция убеждена в святости жизни монаха и его учения. Савонарола все последнее вр емя требовал созыва собора, которому он хотел представить свое дело и жизнь, как и порочную жизнь и поведение Александра VI. Он надеялся, что само избрание папы, как явно симоническое, будет отменено, что наиболее опозоренные прелаты будут отстранены и м ожно будет начать реформу и моральное обновление церкви.

Папа вследствие этих непереносимых для него призывов дошел в своей ненависти к Савонароле до последнего предела и готов был использовать любой предлог и любые средства, чтобы уничтожить Савонаролу. 7 апреля 1498 г. некий францисканский монах и ярый враг Савонаролы вызвал ближайшего сподвижника Савонаролы фра Доменико на испытание огнем (т.е. оба они должны были войти в костер, и тот из них, кто останется целым, тот, следовательно, прав). Благоговейно преданный своему учителю, фра Доменико с радостью сог ласился; Савонарола, хотя и не мог одобрить полностью такого мероприятия, все же не очень возражал, тоже будучи абсолютно уверенным в своей правоте и победе. Все враги Савонаролы ухватились за это дело, рассчитывая, что если он войдет в костер, то, без с омнения, сгорит, а если не решится войти, то потеряет весь свой престиж у народа. Синьория издала по этому вопросу специальное постановление, в котором предписывало в обязательном порядке провести "испытание огнем".

С утра на площади собралась беснующаяся толпа, жаждущая чуда. В городе начались волнения. Сторонники Савонаролы явились на площадь и были готовы к испытанию, но враги его испугались и не явились. Их ждали целый день, после чего сама же Синьория отменила испытание огнем. Разъяренный народ обрушился на Савонаролу, обвиняя его в том, что он один не вошел в огонь. Произошли уличные беспорядки и нападения на монастырь св. Марка. Через несколько дней Савонарола и два его ближайших сподвижника, фра Доменико и фра Сильвестро, были арестованы, заключены в тюрьму и преданы суду, составленному из самых ярых и озлобленных врагов Савонаролы. Были проведены два следствия с применением жесточайших пыток, составлены ложные показания, и все-таки Савонарола ни от чего н е отрекся, не наклеветал на себя, но признал себя снова верным сыном церкви, жаждущим ее обновления, раскрывающим глаза христианам на злоупотребления в ней и потому призывающим к созыву собора. Враги Савонаролы спешили покончить с ним, пока снова не смен илось правительство. Во Флоренцию приехали папские эмиссары с предписанием как можно скорее довести дело до конца. Когда при их въезде в город толпа потребовала смерти Савонаролы, один из эмиссаров, епископ Гомонило, с улыбкой ответил: "Умрет во всяком с лучае", а затем заявил хозяину дома, в котором остановился: "Мы устроим хороший костер, приговор мой по этому делу уже написан".

Снова были применены пытки, снова попытались вырвать лжепризнания и снова ничего не добились. Савонарола и два его главных сподвижника были противозаконно приговорены к смерти. Смерть Савонарола встретил мужественно; принимая последнее причастие, он еще раз произнес полное исповедание своих церковных убеждений, а до этого занимался толкованием псалмов 50-го и 30-го. Савонарола был повешен, а затем сожжен 23 мая 1498 г. Ему было 45 лет.

Выводы

Всякий честный читатель и исследователь, который ознакомится с приведенными у нас материалами, должен сделать по крайней мере три заключения: а) Савонарола, несомненно будучи представителем ортодоксии, впитал в себя все передовые идеи Ренессанса и гумани зма и оказался большим противником церковных и общественных

язв, чем прямые представители церкви и государства. Он защищал не старомодное и обветшавшее католичество, но гуманистически обновленное и возрожденное теми же методами, как это делали в Платонов ской академии во Флоренции; б) враги Савонаролы вовсе не были гуманистами или возрожденцами, а тоже были представителями ортодоксального понимания церкви и государства, но понимания развращенного, гнусного, такого, которое из гуманизма и Ренессанса делал о самые беспринципные, самые анархические и самые преступные выводы с одним принципом - "все позволено"; в) таким образом, гибель Савонаролы была не результатом борьбы гуманизма с мракобесной ортодоксией, но результатом борьбы гнусной развращенности и пр еступности высших слоев церкви и государства против честного, демократически настроенного и гуманистически просвещенного простого человека. Эстетика Савонаролы была типичной возрожденческой эстетикой, в то время как его враги приносили всякую эстетику и всякую философию в жертву своему гнусно понимаемому благополучию. Собственно говоря, тут не было даже и политической борьбы, а было гнусное озверение определенной группировки людей или определенной касты против самостоятельно мыслящего гуманиста, правда, с остервенелым использованием служебного положения высоких представителей церкви и государства в их борьбе с людьми, вооруженными только честным и гуманистически облагороженным пониманием задач церкви и государства. Таким образом, Ренессанс доходил здес ь до последних выводов и толковал человеческую мораль как учение о том, что "все позволено". Это, несомненно, было символом назревающей и уже назревшей гибели всего возрожденческого понимания человеческих идеалов. Титанизм превращался здесь в зверство и самую гнусную кастовую или лично-кастовую обособленность; высокое и благородное понимание человеческого самоутверждения переходило в малую, но кровавую склоку, месть и интригу в борьбе за ничтожную, но злую и беспощадно жестокую самозащиту и самообслугу. Но даже при таком положении дела папе Александру VI и его флорентийским сторонникам не удалось сделать главой Флорентийской республики Пьеро Медичи. И вообще Медичи не было во Флоренции до 1512 г., а когда они вернулись, деспотизм во Флоренции опять вод ворился. В 1527 г. им снова пришлось покинуть Флоренцию, после чего их новое правление уже не было таким вызывающим деспотизмом, а являло обычный в те времена реакционно-феодальный порядок с буржуазными чертами вплоть до времени Наполеона. Все вышеизложе нное должно помочь нам понять особенности флорентийской эстетики, в том числе и эстетики Савонаролы, в связи с бурно развивавшимся социально-политическим потоком тогдашнего времени.

РАЗЛОЖЕНИЕ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА В ЛИТЕРАТУРЕ XV - XVI вв.

Глава первая. РАЗЛОЖЕНИЕ ВОЗРОЖДЕНЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ ВО ФРАНЦИИ В XV - XVI вв.

Во французской литературе XV - XVI вв. имеется немало мотивов, свидетельствующих не только о переходной эпохе вообще, но особенно о человеческой личности, растерявшей свои жизненные ценности, но все еще продолжающей чувствовать свою глубину и оригинально сть, свою неповторимость. Французским поэтам подобного рода состояние личности удалось выразить более остро, чем это делали поэты в других странах. Поэтому мы позволим себе остановиться на двух или трех примерах этого близкого к разложению или прямо разл оженческого индивидуализма.

Франсуа Вийон (1431/2 - год смерти неизвестен)

Вийон - весьма любопытный поэт, получивший хорошее образование, но постоянно попадавший в разные истории из-за своего неугомонного и в высшей степени непостоянного нрава. Он общался со всяким сбродом и опустившимися людьми, не раз обвинялся в убийстве, а однажды даже был приговорен за убийство к повешению, правда с последующим помилованием. Личность эта в общем необыкновенно сумбурная и хаотическая, хотя в то же самое время добродушная, критически настроенная ко всему, и прежде всего к самой себе. В ист ории литературы Вийон часто квалифицируется как продукт средневекового разложения. Однако это разложение гораздо более глубокого типа. Вийон уже успел вкусить все сладости индивидуального самоутверждения; в его богемной биографии очень много глубоких про зрений как в области быстротекущей и ненадежной жизни, так и в критике своих внутренних состояний. Его эстетику никак нельзя назвать такой эстетикой, которая выходила бы за пределы возрожденческого индивидуализма. Он очень глубоко чувствовал себя, свою н еудавшуюся жизнь, иронически и в то же самое время добродушно высмеивая свои неудачи, свои недостатки и свою же собственную самовлюбленность.

Из его произведения под названием "Большое завещание" мы приведем стихи, в

которых неизвестно чего больше - сознания своей собственной неудачливости и никчемности, упования на милость божию или просто иронии над жизнью в целом. Мы читаем то, что он сам п редлагает в качестве своей собственной эпитафии:

Да внидет в рай его душа!

Он столько горя перенес,

Безбров, безус и безволос,

Голее камня-голыша,

Не накопил он ни гроша

И умер, как бездомный пес...

Да внидет в рай его душа!

Порой на господа греша,

Взывал он: "Где же ты, Христос?"

Пинки под зад, тычки под нос

Всю жизнь, а счастья - ни шиша!

Да внидет в рай его душа!

(Пер. Ф.Мендельсона. Здесь и далее цит. по: 26)

Тут перед нами несомненно дошедший до саморазложения Ренессанс, убедившийся из опыта повседневной людской жизни в недостаточности того стихийного и артистического индивидуализма, на котором вначале он хотел построить всю свою жизнь и все свое мировоззрен ие.

У Вийона имеется стихотворение, где он говорит о том знании вещей, которое дала ему жизнь. Он знает и понимает решительно все на свете. И только одного он не понимает - это самого себя. Здесь возрожденческая личность, так высоко ставившая свои собственны е знания, а также и глубины своего собственного самоутверждения, несомненно, приходит к признанию краха такого напряженного индивидуализма. Из этого признания невозможности понять самого себя наряду с пониманием всего окружающего мы приведем последнее че тверостишие:

Я знаю, как на мед садятся мухи,

Я знаю Смерть, что рыщет, все губя,

Я знаю книги, истины и слухи,

Я знаю все, но только не себя.

(Пер. И.Эренбурга)

Наконец, нам хотелось бы привести еще одно стихотворение из Вийона, и на этот раз уже целиком. Название этого стихотворения мало о чем говорит "Баллада поэтического состязания в Блуа". Но в этом стихотворении Вийон выразительно формулировал те противор ечия, на которые рассыпается человеческая личность, осознавшая всю порочность исходного стихийно-артистического индивидуализма. В XV и XVI вв. в европейских литературах мало кто осознавал эту острую и безнадежно трагическую антиномику ничем не сдерживаем ого индивидуализма так, как это удавалось Вийону.

От жажды умираю над ручьем.

Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.

Куда бы ни пошел, везде мой дом,

Чужбина мне - страна моя родная.

Я знаю все, я ничего не знаю.

Мне из людей всего понятней тот,

Кто лебедицу вороном зовет.

Я сомневаюсь в явном, верю чуду.

Нагой, как червь, пышнее всех господ,

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Я скуп и расточителен во всем.

Я жду и ничего но ожидаю.

Я нищ, и я кичусь своим добром.

Трещит мороз - я вижу розы мая.

Долина слез мне радостнее рая.

Зажгут костер - и дрожь меня берет,

Мне сердце отогреет только лед.

Запомню шутку я и вдруг забуду,

И для меня презрение - почет.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не вижу я, кто бродит под окном,

Но звезды в небе ясно различаю.

Я ночью бодр и засыпаю днем.

Я по земле с опаскою ступаю,

Не вехам, а туману доверяю.

Глухой меня услышит и поймет,

И для меня полыни горше мед.

Но как понять, где правда, где причуда?

И сколько истин? Потерял им счет,

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Не знаю, что длиннее - час иль год,

Ручей иль море переходят вброд?

Из рая я уйду, в аду побуду.

Отчаянье мне веру придает.

Я всеми принят, изгнан отовсюду.

(Пер. И.Эренбурга)

Франсуа Рабле (1494 - 1553)

Рабле - крупнейший французский гуманист, но тоже слишком уж погруженный в пестроту человеческой жизни, слишком неуверенный в себе как в глубокой и твердой личности и слишком откровенно рисующий картину жизни, не стесняясь никакими ее натуралистическими п одробностями, откровенно вскрывающий жизненное противоречие гуманизма своего времени. В молодости он провел четырнадцать лет в одном из францисканских монастырей, а потом четыре года в одном из бенедиктинских монастырей, до конца жизни остался священнико м, но связь его с монашеством, по-видимому, довольно рано прекратилась. Его неразборчивое отношение к жизни выразилось хотя бы в том, что он, будучи критиком церковной жизни, поддерживал дружескую связь с кардиналом дю Белле, причем связь эта, по-видимом у, была довольно глубокой и граничила с настоящей дружбой. Четыре стороны в творчестве Рабле интересуют нас здесь, в обрисовке возрожденческого разложения.

Первое, на что нужно обратить внимание, - это картина Телемского аббатства, нарисованная Рабле в первой книге его романа "Гаргантюа и Пантагрюэль" (102) и выставляемая им, насколько можно судить, в качестве идеала человеческого общежития. Это аббатство п остроено в виде прямой противоположности монастырским порядкам. Если в монастырях кроме молитвы требовался еще и труд, то здесь не требовалось ни молитвы, ни труда. И если в монастырях требовалось исполнение строгого устава, то здесь устав сводился тольк о к одной заповеди: делай, что хочешь. В этом аббатстве можно было жить богато и можно было жить бедно. Можно было красиво одеваться, а можно было совсем за этим не следить. В брак можно было вступать кому угодно и с кем угодно. Вступать в аббатство тоже можно было кому угодно, и уходить из него тоже можно было кому угодно и когда угодно. Здания, парки, библиотеки, жилые помещения были устроены согласно самому изысканному вкусу. Но это изображение Телемского аббатства у Рабле с поразительной откровеннос тью рисует всю беспомощность и все бессилие такого рода достаточно потешной для нас иллюзии. Ведь естественно возникает вопрос: на какие же средства будет существовать такого рода райское блаженство и кто же будет трудиться? С неимоверной откровенностью

Рабле заявляет, что это аббатство существует на королевские дотации, что около каждой красавицы существуют здесь всякие горничные и гардеробщицы. Кроме того, около самого аббатства целый городок прислужников, которые снабжают жителей этого аббатства не т олько всем необходимым, но и всем максимально красивым. В этом городке живут ювелиры, гранильщики, вышивальщики, портные, золотошвеи, бархатники, ткачи. И опять спрашивается: кто же доставляет материалы, необходимые для всех этих работников, и кто достав ляет им все необходимое для материального существования? На все такого рода вопросы Рабле дает невинный и очень милый ответ: все это попросту содержится за счет государства. Нам представляется, что большей критики и большего издевательства над всем возро жденческим индивидуализмом нельзя себе и представить. И тут уже неважно, сознательно или вполне бессознательно проявлялась у Рабле эта глупая мечта о самоутверждении человеческой личности. Во всяком случае такая утопия не могла быть осуществлена без план омерно проводимой системы рабства. И если этой самокритики возрожденческого индивидуализма сам Рабле не замечал, то тем хуже для него. Для нас это является во всяком случае примером жесточайшего саморазоблачения стихийно-артистического самоутверждения че ловека в эпоху Ренессанса. Это такая критика или, лучше сказать, самокритика эстетического мировоззрения Ренессанса, лучше которой и глубже которой ровно ничего нельзя себе и представить. Получается, что утопический социализм аббатства Телем есть социали зм дармоедов и тунеядцев, вырастающий на рабовладельчески-феодальных отношениях.

Второе, что бросается в глаза не только литературоведу, но и историку эстетики (и последнему даже больше всего), - это чрезвычайное снижение героических идеалов Ренессанса. Что бы мы ни думали о Ренессансе, это прежде всего есть эпоха высокого героизма, или, как мы обыкновенно выражаемся, титанизма. Ренессанс мыслит человека во всяком случае как мощного героя, благородного, самоуглубленного и наполненного мечтами о высочайших идеалах. Совершенно противоположную картину рисует нам знаменитый роман Рабле, где вместо героя выступает деклассированная богема, если не просто шпана, вполне ничтожная и по своему внутреннему настроению, и по своему внешнему поведению. Печать какой-то деклассированности и даже нигилизма лежит на этих "героях" Рабле. В этом смысл е весьма хорошую характеристику одного из таких героев, а именно Панурга, дает А.К.Дживелегов, который пишет: "Панург - студент, умный циник и сквернослов, дерзкий, озорной бездельник и недоучка, типичная "богема"... В его голове хаотически навалены всев озможные знания, как в его двадцати шести карманах

навалена груда самого разнообразного хлама. Но и его знания, подчас солидные, и арсенал его карманов имеют одно назначение. Это наступательное оружие против ближнего, для осуществления одного из шестидес яти трех способов добывания средств к жизни, из которых "самым честным и самым обыкновенным" было воровство. Настоящей, крепкой устойчивости в его натуре нет. Он может в критическую минуту пасть духом и превратиться в жалкого труса, который только и спос обен испускать панические нечленораздельные звуки. В момент встречи с Пантагрюэлем Панург был типичным деклассированным человеком с соответствующим прочно сложившимся характером, с которым он не может разделаться и тогда, когда близость к Пантагрюэлю оку нула его в изобилие. Его деклассированное состояние воспитало в нем моральный нигилизм, полное пренебрежение к этическим принципам, хищный эгоизм. Таких авантюристов много бродило по свету в эпоху первоначального накопления" (57, 266).

Эту деклассированность Панурга не нужно понимать слишком элементарно и монотонно. Он, конечно, вообще говоря, есть полное ничтожество. Но лишить его всяких черт обаяния тоже невозможно, хотя обаяние это достаточно грубое: "В нем столько нескладного бурса цкого изящества и бесшабашной удали, он так забавен, что мужчины прощают ему многое, а женщины млеют. И сам он обожает женщин, ибо природа наделила его вулканическим темпераментом. Ему не приходится жаловаться на холодность женщин. Но беда той, которая о твергнет его домогательства. Он устроит с ней самую последнюю гадость, вроде каверзы с собаками, жертвою которой стала одна парижская дама" (там же).

И наконец, что особенно поразительно, это наличие у Панурга, при всем его ничтожестве, каких-то смутных ожиданий лучшего будущего. "Он смутно, но взволнованно и с энтузиазмом предчувствует какое-то лучшее будущее, в котором люди деклассированные, как он, найдут себе лучшее место под солнцем, будут в состоянии трудиться и развивать свои способности" (там же). Однако эту черту Панурга мы приводим только ради научной справедливости при характеристике этого героя. Это его смутное мечтательство, конечно, ест ь только жалкий остаток благородных иллюзий старого и добротного Ренессанса. Оно нисколько не возвышает образ Панурга в наших глазах; он все равно остается нигилистическим и деклассированным ничтожеством, которое может свидетельствовать только о гибели в еликих мечтаний Ренессанса.

Если подвергнуть обозрению творчество Рабле, то станет ясным, что развал Ренессанса и переход его высокой и благородной эстетики в свою противоположность вовсе не ограничивается у писателя только изображением отдельных героев. Существует и другое, пожалуй, даже еще более важное обстоятельство, характерное для антивозрожденческой эстетики Рабле. Дело в том, что материализм подлинного Ренессанса всегда глубоко идеен и земное самоутверждение человеческой личности в подлинном Ренессансе отнюдь не теряет сво их возвышенных черт, наоборот, делает его не только идейным, но и красивым и, как мы хорошо знаем, даже артистическим. У Рабле с неподражаемой выразительностью подана как раз безыдейная, пустая, бессодержательная и далекая от всякого артистизма телесност ь. Вернее даже будет сказать, что здесь мы находим не просто отсутствие всяких идей в изображении телесного мира человека, а, наоборот, имеем целое множество разного рода идей, но идеи эти - скверные, порочные, разрушающие всякую человечность, постыдные, безобразные, а порою даже просто мерзкие и беспринципно-нахальные. Историки литературы часто весьма спешат со своим термином "реализм" и рассматривают эту сторону творчества Рабле как прогресс мирового реализма. На самом же деле о реализме здесь можно г оворить только в очень узком и чисто формальном смысле слова, в том смысле, что в реализме Рабле было нечто новое. Да, в этом смысле Рабле чрезвычайно прогрессивен; те пакости, о которых он с таким смаком повествует, действительно целиком отсутствовали в предыдущей литературе. Но мы, однако, никак не можем понимать реализм столь формалистически. А если брать реализм Рабле во всем его содержании, то перед нами возникает чрезвычайно гадкая и отвратительная эстетика, которая, конечно, имеет свою собственну ю логику, но логика эта отвратительна. Мы позволим себе привести из этой области только самое небольшое количество примеров. Часть этих примеров мы берем из известной книги М.М.Бахтина о Рабле (14), однако нисколько не связывая себя с теоретико-литератур ными построениями этого исследователя, которые часто представляются нам весьма спорными и иной раз неимоверно преувеличенными.

Огромную роль у Рабле играют мотивы разинутого рта, глотания, сосания, обжирания, пищеварения и вообще животного акта еды, пьянства, чрезмерного роста тел, их совокупления и беременности, разверзшегося лона, физиологических актов

отправления. Героями отд ельных эпизодов романа прямо являются кишки, требуха, колбасы и т.д. Так, образ жаркого на вертеле является ведущим в турецком эпизоде Пантагрюэля, пиром и обжорством кончаются все вообще многочисленные войны Гаргантюа и Пантагрюэля. Из разверзшегося лон а рожающей матери Пантагрюэля выезжает обоз с солеными закусками. 2-я книга начинается эпизодом убоя скота и обжорства беременной матери Гаргантюа Гаргамеллы, которая объелась кишками, в результате чего у нее самой выпала прямая кишка и ребенок, вылезший через ухо, сразу же заорал на весь мир: "Лакать! Лакать! Лакать!" В 4-й книге дается прославление Гастера (желудка), превозносимого как изобретателя и творца всей человеческой культуры. Рассказывая о происхождении рода гигантов, потомком которых являетс я Пантагрюэль, Рабле изображает чудовищно громадные горбы, носы, уши, зубы, волосы, ноги, невероятной величины половые члены (своим фалом они могут шесть раз обернуться вокруг своего тела) и т.п. В 1-й книге много страниц занимает перечень подтирок, кото рыми пользовался Гаргантюа, и их сравнительные оценки, причем в качестве подтирок здесь выступают бархатные полу-маски, шейные платки, шляпы, наушники, чепцы, простыни, одеяла, подушки, занавески, туфли, сумки, куры, петухи, цыплята, зайцы, голуби, кошки , розы, репа, укроп, анис, ботва разных растений и пр. и пр. Исключительное место занимают всюду испражнения. Так, в конце 4-й книги Панург, наклавший от страха в штаны и затем оправившийся, дает 15 синонимов кала, в передаче которых русский переводчик Н .Любимов проявил незаурядное мастерство и изобретательность.

Большую роль у Рабле играют также забрасывание калом, обливание мочой и потопление в моче. Гаргантюа обливает своей мочой надоевших ему любопытных парижан, которые тонут в количестве 260418 человек; Пантагрюэль затопляет мочой лагерь Анарха; кобыла Гарга нтюа также затопляет в своей моче войско врага.

Одной парижской даме, не ответившей ему взаимностью, Панург подсыпает в платье размельченные половые органы суки, в результате чего за этой дамой шли 600014 собак и мочились на нее. Находят свое место и менее значительные выделения - слюна, рвота, пот и т.д. Недаром Гюго говорил, что у Рабле "весь человек становится экскрементом" (totus homo fit excrementum).

Наконец, совершенно необозримы материалы, относящиеся к той области, которую М.М.Бахтин называет материально-телесным низом. Брюхо, утроба, кишки, зад, детородные органы упоминаются и описываются здесь в огромном количестве со всеми возможными подробност ями и преувеличениями, с неимоверным смакованием и упоением. Зад у Рабле - это "обратное лицо или лицо наизнанку" (14, 405). "Сивилла задирает юбки и показывает места, куда все уходит и откуда все происходит". В книге дается 303 эпитета для характеристик и мужского полового органа в хорошем и дурном состоянии, из которых 153 положительных и 150 отрицательных, причем Панург и брат Жан обмениваются ими в форме акафиста. Итак, реализм Рабле есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости. И если вам угод но считать такой реализм передовым, пожалуйста, считайте.

Наконец история эстетики не может пройти мимо еще одной стороны творчества Рабле, теперь уже четвертой, которая весьма ярко рисует творческие методы, а также и само мировоззрение Рабле и которая, с нашей точки зрения, все еще не получила для себя окончат ельной характеристики. Это проблема смеха у Рабле. Нам представляется, что советское литературоведение очень много сделало для выяснения характера этого смеха у Рабле, причем особенно много потрудился в этом отношении Л.Е.Пинский (см. 95, 87 - 223).

Именно этот исследователь убедительно доказал, что смех у Рабле вовсе не есть какая-нибудь сатира на те или иные язвы личной и общественной жизни, он направлен вовсе не на исправление пороков жизни, а, наоборот, имеет некоторого рода вполне самостоятельн ое и самодовлеющее значение. Л.Е.Пинский пишет: "Это в целом не сатира в точном смысле слова, не возмущение против порока или негодование против зла в социальной и культурной жизни. Пантагрюэльская компания, прежде всего брат Жан или Панург, никак не сат иричны, а они - основные носители комического. Комизм непринужденных проявлений чувственной природы - чревоугодие брата Жана, похотливость Панурга, непристойность юного Гаргантюа - не призван вызывать негодование читателя. Язык и весь облик самого расска зчика Алькофрибаса Назье, одного из членов кружка пантагрюэльцев, явно исключают какой бы то ни было сатирический тон по отношению к Панургу. Это скорее близкий друг, второе "я" рассказчика, как и его главного героя. Панург должен забавлять, смешить, уди влять и даже по-своему учить раблезианскую аудиторию, но никак не возмущать ее" (там же, 188).

Однако этого мало. Комический предмет вовсе не является таким простым, чтобы здесь речь шла только о смехе как о смехе. Комический предмет у Рабле чрезвычайно противоречив. "Одна из самых удивительных черт смеха Рабле многозначность тона, сложное отнош ение к объекту комического. Откровенная насмешка и апология, развенчание и восхищение, ирония и дифирамб сочетаются" (там же, 181). Здесь Л.Е.Пинский подошел к весьма глубокой стороне раблезианского смеха, хотя, как нам кажется, даже и этот крупный иссле дователь не поставил последней точки в той характеристике смеха у Рабле, которую можно было бы счесть окончательной. Комический предмет у Рабле не просто противоречив. Необходимо обратить внимание на то, что ясно и самому Л.Е.Пинскому, но только не форму лировано им с окончательной четкостью. Дело в том, что такого рода смех не просто относится к противоречивому предмету, но, кроме того, он еще имеет для Рабле и вполне самодовлеющее значение: он его успокаивает, он излечивает все горе его жизни, он делае т его независимым от объективного зла жизни, он дает ему последнее утешение, и тем самым он узаконивает всю эту комическую предметность, считает ее нормальной и естественной, он совершенно далек от всяких вопросов преодоления зла в жизни. И нужно постави ть последнюю точку в этой характеристике, которая заключается в том, что в результате такого смеха Рабле становится рад этому жизненному злу, т.е. он не только его узаконивает, но еще и считает своей последней радостью и утешением. Только при этом услови и эстетическая характеристика раблезиансхого смеха получает свое окончательное завершение. Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех. И реализм Рабле в этом смысле есть сатанизм.

Обычно смех Рабле толкуется "реалистически", и этот реалистический смех относят к самому Ренессансу. Выше мы уже не раз говорили о том, что все модифицированные стороны Ренессанса можно относить и к самому Ренессансу, и к его развалу и гибели. Но мы повт оряем, что для нас это является только терминологическим вопросом. Можно сколько угодно относить смех Рабле к чистейшему Ренессансу, как это делает, например, Л.Е.Пинский (см. там же, 25)[40 - 40 Роман Рабле, как считает Л.Пинский, "наиболее полное и цельное выражение ренессансного гуманизма".], но тогда Ренессанс придется понимать не просто как человеческое самоутверждение и не просто как героический артистизм, но включать сюда также и всевозможные модификации возрожденческой эстетики. Что касается нас самих, то мы бы отнесли этот "смех" Рабле не к самому Ренессансу в чистом виде, но именно к тому модифици рованному Ренессансу, который граничит уже с полной гибелью всей возрожденческой эстетики. Это вопрос терминологический. Тут важно только одно - это понимать эстетику Ренессанса как в ее прямом смысле, так и со всеми ее модификациями, включая полное ее и звращение и даже гибель. Эстетика Рабле есть та сторона эстетики Ренессанса, которая означает ее гибель, т.е. переход в свою противоположность.

Мишель Монтень (1533 - 1592)

Знаменитый французский скептик XVI в. Монтень, конечно, не представляет собою столь яркого явления в истории эстетики Ренессанса, как Макиавелли или Рабле. Тем не менее для истории эстетики фигура эта все же весьма интересная, хотя для ее понимания требу ется расчищать "авгиевы конюшни" огромного числа всякого рода историко-литературных и историко-философских предрассудков.

Прежде всего важно с полной точностью установить отношение Монтеня к средневековой ортодоксии и к классическим формам Ренессанса. В этом отношении у Монтеня очень много передового. Он не признает ведовства, критикует процессы над ведьмами, отвергает пытк и и другие отживавшие в его время формы судопроизводства. Весьма критически настроен к официальной католической теологии, является поборником разума и науки и многое предвосхищает из того, что получило свое полное развитие только в XVIII в. у просветител ей. Все эти черты, характеризующие культурно-исторический облик Монтеня, вполне несомненны и опираются на точно указуемые тексты из его произведений, составивших три тома его "Опытов" (1580 - 1588). Однако теперешняя литературно-критическая наука с ее то нкими методами не может допускать никаких преувеличений в этой области и никакой вульгарной схематизации.

Так, многие считают, что Монтень не только порвал с церковью, но и дошел до полного атеизма. Это совершенно неправильно. Он не только защищал интересы церкви, занимая высокие государственные должности в надежде при помощи церковных правил и обрядов сдерж ать нараставшее тогда моральное разложение. Он и

теоретически являлся самым настоящим католиком, хотя и не любил схоластического школярства и принудительной, к тому же насильственно проводимой теологии. В своих "Опытах" Монтень, выступая не в качестве до гматика, но в качестве только ищущего истину, пишет: "...сам я сочту нечестием, если окажется, что по неведению или небрежению позволил себе высказать что-либо противное святым установлениям католической апостольской римской церкви, в которой умру и в ко торой родился... Не знаю, ошибочно ли мое мнение, но, поскольку богу угодно было по особой своей милости и благоволению предписать нам и продиктовать собственными устами особый вид молитвы, мне всегда казалось, что мы должны были бы пользоваться ею чаще, чем мы это делаем. И по убеждению моему, перед едой и после еды, перед сном и после пробуждения и при всех обстоятельствах вообще, при которых мы имеем обыкновение молиться, христианам следовало бы читать "отче наш" если не в качестве единственной молит вы, то во всяком случае неизменно... Этой именно молитве следовало бы дать то преимущество, чтобы она постоянно была на устах у людей. Ибо не подлежит сомнению, что в ней сказано все необходимое и что она подходит для всех случаев жизни. Это единственная молитва, которой я пользуюсь неизменно..." (80, 1, 395 - 396). Из дальнейшего видно, что Монтень только против показного благочестия, но вовсе не против самого благочестия, являясь даже его убежденным сторонником.

С точки зрения истории мысли весьма важно отдавать себе отчет в том, как нужно правильно расценивать соотношение скептицизма и религиозной тенденции у Монтеня. Он является сторонником той доктрины, которая известна нам еще из античного мира и которая тре бует признавать истины веры именно вследствие недостатка и слабости человеческого разума. Казалось бы, если философ настроен скептически, то этот его скептицизм должен был бы проявиться прежде всего в религии, поскольку всякая религия оперирует теми или иными абсолютными существами. Но у античных скептиков и у их последователя Монтеня дело обстоит как раз наоборот. Они защищают религию именно в результате своего скептицизма, в результате своего неверия в возможность постигать абсолюты путем разумного ра ссуждения (ср. особенно "Опыты", II 12).

Необходимо сказать даже больше. Монтень не только не любил старой теологической догматики, вместо которой он признавал лишь непосредственное и искреннее чувство веры, но он отвергал также и современные ему реформатские течения, которые тоже отличались ог ромной нетерпимостью и фанатизмом, порою не меньшими, чем в старые времена. Тут нужно иметь в виду, что расцвет деятельности Монтеня как раз падает на период весьма фанатических религиозных войн, имевших место во Франции во второй половине XVI в. Вот что пишет Монтень по поводу тогдашних религиозных новшеств, которые пытались поставить на место старых догматов католической церкви ("Опыты", I 23): "В настоящее время мы охвачены распрей: дело идет о том, чтобы убрать и заменить новыми целую сотню догматов , и каких важных и значительных догматов; а много ли найдется таких, которые могли бы похвастаться, что им досконально известны доводы и основания как той, так и другой стороны? Число их окажется столь незначительным - если только это и впрямь можно назв ать числом, - что они не могли бы вызвать между нами смятения. Но все остальное скопище - куда несется оно? Под каким знаменем устремляются вперед нападающие? Здесь происходит то же, что с иным слабо и неудачно примененным лекарством; те вредные соки орг анизма, которые ему надлежало б изгнать, оно на самом деле, столкнувшись с ними, только разгорячило, усилило и раздражило, а затем, наделав всех этих бед, осталось бродить в нашем теле. Оно не смогло освободить нас от болезни из-за своей слабости и вмест е с тем ослабило нас настолько, что мы не в состоянии побороть его, и его действие сказывается лишь в том, что нас мучат долго не прекращающиеся боли во внутренностях" (80, 1, 157). Таким образом, Монтень, будучи натурой несомненно либерального склада, в есьма страдал от абсолютизма всякого рода, и старого и нового, так что фанатически настроенные протестанты были ему так же чужды, как и старые процессы над ведьмами.

Совершенно неверным является также и выдвижение на первый план у Монтеня его опоры на разум и на науку. Он, конечно, был сторонником научного прогресса. Но в принципиальном отношении наука для него давала так же мало, как и любое традиционное суеверие. П роблемы разума ему были близки, его даже можно считать прямым предшественником картезианства, ставшего философской основой классицизма XVII в. со всем присущим ему рационализмом. Но до чрезвычайности ошибаются те, кто возводит учение Монтеня о разуме до степени какой-то абсолютистской доктрины. Монтень был очень мягкой натурой и не любил никаких крайностей. Он прекрасно видел, что наука, как она ни важна, все-таки не способна давать нам последнее и окончательное объяснение всего происходящего. Поэтому п усть не

удивляются те, кто считает Монтеня прямым предшественником просветительства, если мы скажем, что последним абсолютом, уже на самом деле объясняющим собою все существующее, была для него судьба. У Монтеня читаем: "Вот до чего неверная и ненадежная вещь - человеческое благоразумие, ибо наперекор всем нашим планам, решениям и предосторожностям судьба всегда удерживает в своих руках власть над событиями" (там же, 164). И далее: "Бывает, однако, и так, что судьба, могущество которой всегда превосходи т наше предвидение, ставит нас в настолько тяжелое положение, что законам приходится несколько потесниться и кое в чем уступить" (там же, 157). "Но в сущности, сами наши мнения и суждения точно так же, по-видимому, зависят от судьбы и она придает даже им столь свойственные ей смутность и неуверенность. Мы рассуждаем легкомысленно и смело, - говорит у Платона Тимей, - ибо как мы сами, так и рассуждения наши подвержены случайности" (там же, 359).

Едва ли мы ошибемся, если скажем, что у Монтеня в очень яркой форме выражено ослабленное самочувствие человеческой личности, какая-то ее подавленность и безусловная растерянность перед существующим хаосом жизни. Кое-где он еще говорит об удовольствии или жизненном наслаждении, играющем у него как будто бы некоторую принципиальную роль. Но литературоведы и здесь слишком спешат с интерпретацией философии Монтеня как некоторого рода принципиального гедонизма. Если придерживаться текстов Монтеня, то, безусл овно, нужно согласиться с тем, что для него существует какое-то общежизненное наслаждение, способное создать в человеке то или иное, более или менее нормальное самочувствие. Но это наслаждение, по Монтеню, глубочайшим образом ослабляется самим же человек ом, который бесконечно придумывает разного рода малореальные идеи, способные только ослабить и рассеять нашу потребность в наслаждении. Эта неуверенность в сколько-нибудь абсолютном значении наших удовольствий сказывается у Монтеня особенно в том месте е го "Опытов", где он это общечеловеческое удовлетворение базирует не на чем ином, как на Священном писании. Он пишет: "И в самом деле, либо наш разум смеется над нами, либо, если это не так, он должен стремиться только к одной-единственной цели, а именно обеспечить нам удовлетворение наших желаний, и вся его деятельность должна быть направлена лишь на то, чтобы доставить нам возможность хорошо жить в свое удовольствие, как сказано в Свяшенном писании" (80, 1, 102). После подобного рода ссылок на Священно е писание нам становится уже непонятным, что же такое в конце концов этот гедонизм Монтеня. Во всяком случае, он не свидетельствует о силе личности подобного рода гедониста; Прибавим к этому также и то, что в своих "Опытах" Монтень помещает целую большую главу (XX), которая так и называется: "О том, что философствовать это значит учиться умирать".

Подводя итог, необходимо сказать, что воззрения Монтеня - это сплошная критика возрожденческого титанизма, это признание слабости и ничтожества человеческого существа и это бессилие перед хаосом жизни. Вместе с тем Монтень - чрезвычайно тонкая натура, ко торую невозможно сводить ни на какие абстрактные категории. Ни традиционный католический теизм, ни атеизм, ни безусловная опора на разум и науку, ни опора на жизненное удовольствие или эмпирическое искание истины, ни вообще что-нибудь твердое и определен ное, абсолютное не признается у Монтеня в качестве окончательной и принципиальной данности, хотя ровно ничего из этого также и не отрицается. Монтеню совершенно не повезло с признанием этого тонкого своеобразия и текучего самочувствия его личности. Но чт о касается нас, то мы во всяком случае исходим из этой тонкой текучести внутренне-личностного самочувствия и не станем навязывать Монтеню признания каких-нибудь категорических абсолютов. Это тонко текучее самочувствие, для которого всегда характерна реля тивистская оценка действительности, и есть подлинная эстетика Монтеня. И подобного рода неустойчивая, всегда разнообразная, слабосильная, хотя часто и весьма острая эстетика Монтеня сказывается даже в том новом жанре, который он изобрел в литературе. Его "Опыты" лишены всякой системы, всякого порядка, всякой последовательности в развитии мыслей, пересыпаны античными цитатами, хотя из античности ему сначала были близки только стоики, а потом стали близкими исключительно скептики. В трех томах его "Опытов " затрагиваются без всякого специального намерения любые темы, любые вопросы, любые факты и ровно ни о чем не высказывается никакого окончательного суждения. В этом особенная прелесть его эстетики. Но это, конечно, безусловная критика Ренессанса и полн ая чуждость возрожденческому титанизму, возрожденческому артистизму и возрожденческому самоутверждению человеческой личности в ее принципиальном и нерушимом антропоцентризме.

Глава вторая. ГИБЕЛЬ ЭСТЕТИКИ РЕНЕССАНСА

Эстетика Ренессанса, как мы видели, основана на превознесении человеческой личности, утверждающей себя стихийно и действующей титанически и артистически. Этот красивый возрожденческий индивидуализм возможен был только в ту эпоху, когда самоутвержденный и ндивидуализм чувствовал для себя твердую опору в окружающей среде, т.е. в природе, в обществе и в истории. Такое титаническое самоутверждение и связанное с ним свободомыслие предполагали вполне безопасную и чисто эстетическую данность жизни и бытия. Жизн ь и бытие не отвергались в их субстанции, но эта их субстанциальность была обезврежена их самодовлеюще-созерцательной данностью. Можно было не опасаться ее стихийных и катастрофических последствий для самоутвержденного индивидуума, и этот индивидуум был с ними в полной гармонии или имел иллюзию такой гармонии, он чувствовал себя во всяком случае в полной безопасности от разного рода абсолютов, античных, средневековых или современных ему. Однако очень быстро оказалось, что эта самодовлеющая личность вовс е не находится в столь безопасной гармонии с окружающим, чтобы она могла с полным бесстрашием осуществлять свой артистический титанизм.

Уже представители раннего и Высокого Ренессанса, величайшие итальянские художники XIV - XVI вв., с самого начала чувствовали невозможность полной опоры на этот артистически-субъективистский индивидуализм. Но у них еще оставалась иллюзия эстетического сам одовления и потому жизненной безопасности всего реально-исторического окружения возрожденческой титанической личности. Скоро оказалось, что эта гармония является только иллюзией, что время уходит очень быстро вперед и возрожденческий титан уже не может у гнаться за этим течением времени. Чем дальше, тем больше нарастало чувство трагического разлада возрожденческого титанизма и фактических, жизненных возможностей. В этом отношении историко-литературные, историко-художественные и вообще исторические матери алы XV - XVI вв. настолько многочисленны и даже прямо бесчисленны, что нет никакой возможности просто перечислить формы этой трагической гибели эстетики Ренессанса. Мы вынуждены ограничиться здесь, может быть, только двумя-тремя примерами, но примеры эти потрясающие, безысходно-трагические и свидетельствующие об окончательной гибели эстетики Ренессанса, о ее окончательном уходе в безвозвратное прошлое.

Мигель де Сервантес (1547 - 1616)

Знаменитый испанский писатель Сервантес занимался дипломатической, военной и экономической работой, участвовал в войнах, находился в тяжелом алжирском плену, был ранен, несколько раз побывал в тюрьме. Перед смертью он постригся в монахи. Роман, принесший Сервантесу мировую славу, "Дон-Кихот Ламанчский" был написан в 1602 - 1615 гг. Бессмертный образ Дон-Кихота, бесконечное число раз излагавшийся и анализировавшийся, далеко не всегда получал верную оценку и уже совсем редко привлекался для характеристики тогдашней эстетики. Образ этот, однако, еще и до настоящего времени производит волнующее впечатление, оставаясь, при всей своей интуитивной понятности, все же весьма трудным для эстетического анализа.

Если говорить кратко, то сущность этого образа заключается в трагическом противоречии самосознания Дон-Кихота и его жизненных возможностей. Прежде всего это чисто возрожденческий человек, если иметь в виду его индивидуальную и, конечно, артистическую сам оутвержденность, если иметь в виду его веру в свое рыцарское достоинство и в свои рыцарские обязанности и если в то же самое время отдавать себе отчет в том, что в его время уже исчезла та социально-историческая обстановка, которая превращала рыцарство в огромную силу, самоотверженно защищавшую самые высокие идеалы человеческой справедливости и самые высокие стремления помогать ближнему и делать его жизнь прекрасной. Такое ужасающее противоречие делало весь героизм Дон-Кихота и весь его жизненный подвиг чем-то несвоевременным, неуместным и, в конце концов, даже смешным. Это не значит, что сам Сервантес хотел создать из своего Дон-Кихота какую-то комическую фигуру. Наоборот, он его всячески превозносит, он старается сделать его прекрасным героем Ренесса нса, и он даже бесконечно любит его, преклоняется перед ним. Однако тем ужаснее эстетический эффект, производимый Дон-Кихотом на любого читателя во все время существования этого романа. Дон-Кихот оказывается безусловно смешной фигурой, но не потому, что он в чем-то виноват, что он чего-то не знает, что он преследует какие-то дурные цели или что он создан для увеселения читательской публики. Все дело в том, как мы уже сказали, что в те времена уже исчезла сама обстановка, которая делала рыцарство реально й, красивой и притом необходимой силой. Пришел человек другого типа, настроенный

уже не так идеалистически, уже не так преданный общечеловеческому делу, человек гораздо более мелкий и деловой, а мы теперь сказали бы - и притом без всякого преувеличения и без всяких кавычек - гораздо более буржуазно настроенный человек, для которого все такого рода титанические фигуры классического Ренессанса были ненужной обузой, мешали его мелкому предпринимательству и пошлому самодовольству в результате наживы и накоп ления. Вот почему, читая этот роман Сервантеса, мы еще и теперь горько чувствуем всю нереальность донкихотского титанизма, и само слово "донкихотство" уже давно стало для нас синонимом иллюзорного самомнения, постановки нереальных задач и наивной веры в свой давно уже исчезнувший титанизм.

Эстетическое мировоззрение романа Сервантеса требует от нас самой тонкой и внимательной оценки. Поэтому то отграничение "Дон-Кихота" от других форм испанского романа, которое формулирует Л.Е.Пинский, должно приниматься нами в первую очередь (см. 95, 307 - 311).

Прежде всего это не просто рыцарский роман. "Развернутые описания сказочных стран, рыцарского убранства, роскоши пиров или турниров занимали большое место уже в куртуазном романе - в противоположность строго повествовательному стилю эпоса, но там они игр али орнаментальную самодовлеющую роль, поражая воображение наряду с необычайными деяниями героя. Более скупые, но выразительные описания обстоятельств в "Дон-Кихоте" выполняют конструктивную функцию, обосновывая характер героя и сюжет. В них нет ничего н еобычайного, исключительного" (там же, 311). Необходимо также отличать "Дон-Кихота" и от популярного в те времена плутовского романа. Этот последний характеризовался мелочным реализмом в изображении обстоятельств и вещей, духовной незначительностью дейст вующих лиц, опорой на приключенчество, на ловкачество и на близость к разнообразным бытовым ситуациям. Фигура Дон-Кихота далека от всякой мелочности и натурализма, она не имеет ничего общего с приключенчеством и ловкачеством и отличается каким-то торжест венным и грандиозным характером. Была еще и пасторальная форма романа. Но это уже имеет совсем ничтожное отношение к эстетике "Дон-Кихота".

Во всех формах традиционного в те времена романа не было окончательного и бесповоротного трагизма, не было и чувства гибели великой эпохи и не было горького сознания невозможности для большого человека настолько утверждать себя в своем самодовлеющем арти стизме, чтобы этому поверили все, чтобы перед этим все преклонились и чтобы это несло с собой огромную общественно-политическую нагрузку. Дон-Кихот - символ гибели возрожденческой эпохи, символ гибели крупной, богатырской личности, которая титанически и красиво утверждала себя на все времена как в своих собственных глазах, так и в глазах всей окружающей общественности. Эстетика романа Сервантеса это эстетика гибели стихийно утверждающей себя и титанически-артистически действующей богатырской личности человека Возрождения. Это эстетика безусловно трагическая и безысходная.

Вильям Шекспир (1564 - 1616)

Знаменитый но в о европейский драматург Шекспир еще в самом начале буржуазного индивидуализма дал потрясающее пророчество гибели этого индивидуализма. Однако в настоящем месте нашей работы нас интересует не столько судьба буржуазной Европы в течение посл едующих четырех столетий, сколько судьба Ренессанса, одним из последних представителей которого Шекспир, безусловно, является.

Находясь под неотразимым влиянием времени, Шекспир тоже хочет создать небывалую картину гибели могучего возрожденческого титана и богатыря. Как и Сервантес, он обладает беспощадной убежденностью в бессмыслице индивидуализма перед лицом наступающих новых времен, либо исключающих весь старый возрожденческий индивидуализм, либо требующих его коренной реформы. Ведь для возрожденческого индивидуализма, как мы знаем, требовалась своя собственная общественно-политическая и вообще социально-историческая почва.

Чувствуя себя укорененным на этой твердой всемирно-исторической почве, возрожденческий титан не знал для себя никакого удержу, и его эстетика была эстетикой стихийно-индивидуального артистизма. Глубоко чувствуя гибель возрожденческой гармонии и неизбежно сть трагической обреченности возрожденческого индивидуализма, Шекспир подбирает такие исторические эпохи и такие социально-исторические отношения, которые демонстрируют именно эту возрожденческую трагедию[41 - 41 Л.Е.Пинский основательно и глубоко анализирует гибель возрожденческого героизма у Шекспира (см. 95, 273 - 285). Этими

материалами Л.Е.Пинского мы отчасти и воспользуемся.].

Такова прежде всего трагедия "Юлий Цезарь" (1599). Герой этой трагедии Брут - защитник Рима, того грандиозного, в его глазах все еще нерушимого полиса, который одновременно является для него и всем миром. На самом же деле Брут - представитель только респ убликанских слоев населения, и убийство Цезаря, в котором он участвует, оказывается вовсе не убийством врага римского народа, а, наоборот, бессильной попыткой задержать водворение всемирного римского принципата. Этот римский титан теперь уже никому не ну жен, поскольку единый римский полис уже уходит в историю, а понимание нового периода, в который вступает Рим, Бруту недоступно. Здесь ярко выраженная эстетика гибели героя, отдающего свою жизнь за благо народа, а фактически уже далекого от целостной римс кой республики, от которой оставалась только старинная сенатская аристократия. В силу злой иронии судьбы Брут если кого фактически и защищал, то не весь римский народ как таковой, а только старую аристократию, к которой народ относился вполне враждебно.

В трагедии "Кориолан" (1607) главный герой тоже мыслит себя защитником Рима, но и здесь эта защита является напрасным и в конце концов трагическим предприятием, поскольку цельного Рима давно уже нет, так что герой находится только во власти глубочайшей и сторической иллюзии.

Более принципиален трагизм в "Гамлете" (1601), "Отелло" (1604) и "Макбете" (1606). Тут тоже изображены герои титанического характера. Но сначала формулируем то, что мешает этим титанам осуществить свои идеалы и из-за чего они должны погибнуть. Вместо чис то возрожденческой веры в гармонию титанической личности с ее общественно-политическим окружением здесь мы находим новую стихию жизни, которую можно было бы характеризовать так: "Прозаический формализм и лицемерие "твердого" порядка в политике - и животн о-эгоистические инстинкты, эгоизм в семейных и общественных отношениях, в быту, а главное, нивелирование человеческого достоинства равно в верхах, как и в низах общества, - такова картина складывающейся абсолютистской и буржуазной культуры в трагедиях Ше кспира" (95, 284). В борьбе с этой стихией растущего буржуазного общества гибнет всякая героическая индивидуальность, воспитавшаяся на более гармонических идеалах Ренессанса. Это относится не ко всем шекспировским героям, но без этого нельзя формулироват ь существо шекспировского трагизма.

Отчего погибает Гамлет? Гамлет - это прежде всего вера в свободного и разумного человека. Это ученый и философ, учившийся в Вюртембергском университете. Он привык думать, что для человека вполне естественно быть справедливым и разумно пользоваться своей волей. В этом он воспитан, в этом его идеалы, и от этого он никуда отступить не может. Это вполне возрожденческий человек. В его венах бьется титаническая кровь благородной эстетики Ренессанса, привыкшей возвеличивать отдельную личность, прославлять ее у м, храбрость, мужество, сколь и героическое самоотдание за благо общества и народа. И все это рушится у Гамлета после того, как он узнает о том, что творится при датском дворе. Ему никогда не хотелось кого-нибудь убивать, так как всякое убийство представ ляется его благородному сознанию черным злом, не совместимым ни с какими человеческими идеалами. И вот, вступая в неравный бой с указанной выше стихией, жесточайшим образом осуществившей себя в придворном обществе, Гамлет неожиданно для себя убивает пред ставителей этого двора и сам гибнет в борьбе с ними. Вся эстетика трагедии Гамлета есть не что иное, как трагедия гибели возрожденческого индивидуализма.

Отелло подходит к окружающей его общественности с полным доверием. Он воспитан иначе, чем Яго; в его душе тоже, как и в душе Гамлета, заложены благородные возрожденческие идеалы, и он тоже хотел бы быть не -убийцей и не рабом своих страстей, но титаном, который защищает все благое и справедливое в человеческой жизни. Тем не менее он сталкивается с той полузвериной общественностью, которой отличалась восходящая буржуазная эпоха. И он тоже погибает в результате бури своих собственных страстей, а эта буря как раз и вызвана новыми общественными и личными порядками, к которым возрожденчески настроенный Отелло не привык.

В этой связи фигура Макбета, может быть, еще более показательна. Дело в том, что на этот раз выступающая против окружающей среды титаническая личность сама воспитана на зверином эгоизме нового типа. Макбет - уже не возрожденческий герой, а герой нового, антивозрожденческого общества. И тем не менее получается, что в результате длительных кровавых интриг ему самому приходится погибать,

поскольку оказывается, что не только возрожденческий индивидуализм отжил свое время, но даже и индивидуализм нового типа тоже не находит для себя никакой почвы и должен погибать от своего собственного звериного эгоизма. В конце концов и трагедия Макбета является не чем иным, как результатом гибели все того же возрожденческого индивидуализма. Ведь у Шекспира погибают не то лько возрожденческие титаны "чистой крови", но и те, кто, расставшись с возрожденческими идеалами, все еще пытается индивидуалистическими путями создать свое благополучие. Эстетика "Макбета" есть тоже результат гибели возрожденческого индивидуализма, но только гибель эта происходит не просто в силу дисгармонии титана с окружающей его общественностью, но еще и в результате отказа от собственной возрожденчески настроенной идеологии. Поэтому, если угодно, "Макбет" Шекспира основан на эстетике еще более жес токой гибели возрожденческого титанизма, чем мы это находим в других трагедиях Шекспира. Индивидуализм, дошедший до озверения в своих оценках всего окружающего, начинает отличаться озверевшей оценкой самого себя, откуда и окончательный, бесповоротный тра гизм всего Ренессанса, взятого в целом. С нашей точки зрения, это есть эстетика гибели возрожденческого титанизма, дошедшая до своего логического предела (см. 83. 105. 11. 12. 96).

Эстетику гибели возрожденческого титанизма выше (с. 120 слл.) мы формулировали (для предварительного ознакомления) яснее и проще. Всякий титан хочет владеть всем существованием. Но в этом стремлении он наталкивается на других титанов, каждый из которых т оже хочет владеть всем. А так как все титаны, вообще говоря, равны по своей силе, то и получается, что каждый из них может только убить другого. Вот почему гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира, есть ужасающий символ полной безвыходност и и гибели титанической эстетики Возрождения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ОБЩИЙ ИТОГ ЭСТЕТИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Экономическая основа

Экономической основой Ренессанса является та особая форма товарно-денежного хозяйства, которую В.И.Ленин считает предшествующей капиталистическому производству (5а, 87. 5б, 21), возникшему только в XVI столетии (4, 728). Феодализм был основан на системе личных отношений, когда производители труда были внеэкономически прикреплены к потребителям продуктов этого труда, так что и подчиненные и правящие взаимно были лично прикреплены друг к другу, образуя собою непоколебимую иерархическую систему. Уже в глуб ине средних веков эта система начинает проявлять свою недостаточность и нерентабельность. В конце концов стало гораздо более выгодным освобождать крестьянина от его крепостной зависимости и делать его одновременно как работником, так и владетелем средств производства. На этой почве вырастает городская культура, противоположная культуре монастыря, замка, закрепощенного села и армии, обслуживающей феодальную систему. В этом смысле городской работник стал зависеть только от самого себя. Он жил своим собств енным трудом и торговлей, причем его труд ограничивался рамками ремесла, т.е. такого производства, когда он создает весь свой продукт с начала и до конца собственными руками, а "торговля господствует над промышленностью" (5, 363). "Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, отграничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников", так что "люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограничен ными" (3, 347, 346).

Таким образом, Ренессанс в экономическом смысле, согласно учению классиков марксизма-ленинизма, вовсе не был началом буржуазно-капиталистической формации, а только ей непосредственно предшествовал. Но простое денежное хозяйство, на котором вырос Ренессан с, не было также уже и феодализмом. Поэтому в экономическом отношении Ренессанс обычно характеризуется как переходная эпоха. Но эта его характеристика мало что дает, потому что в истории, как мы уже не раз отмечали, только и существуют одни переходные эп охи. Здесь необходимо определение предмета по его существу. А определение это гласит, что Ренессанс есть эпоха простого товарно-денежного хозяйства и тем самым период восходящей социально-политической роли города. Именно здесь образовалась социально-исто рическая почва для крупного, сильного и независимого человека, который, не будучи связан ни с чем другим, утверждал себя стихийно, а будучи единственным и

окончательным создателем своего собственного продукта, утверждал себя еще и артистически. Гуманизм и Ренессанс были явлением исключительно городским. Именно в городах с их свободными и независимыми мастерами и мастерскими зародилось представление о некоем абстрактном и идеальном человеке, ни от чего не зависимом и всегда свободомыслящем (см. 4, 69 - 7 0; 89).

Здесь важно только зарождение свободомыслящей личности. А где и как она себя проявляет - в ремесле, в литературе, в искусстве, в общественно-политической жизни или в мистике, - это уже зависит не просто от нее самой, но также и от специфики соответствующ их слоев исторического процесса, часто тоже ничего общего не имеющих ни со способом производства той или иной эпохи, ни вообще с экономикой (ср. 102а).

Вытекающий отсюда индивидуалистический характер эстетики Ренессанса

Совершенно несомненно то обстоятельство, что указанный городской характер культуры Ренессанса и связанный с ним возрожденческий индивидуализм отразились на всех слоях тогдашней культуры и, в частности, эстетика Ренессанса навсегда осталась в глазах культ урного европейского общества как эстетика индивидуалистическая. Однако и здесь требуется установление специфики данного индивидуализма, поскольку такие понятия, как "индивидуум", "личность", "человек", всегда и во все времена были показателями историческ ого прогресса, будь то при переходе от первобытного строя к цивилизации, или от классического эллинства к эллинизму, или от всей античности к средним векам, или от средних веков к Ренессансу. Специфика возрожденческого индивидуализма в эстетике заключала сь в а) стихийном самоутверждении человека, б) мыслящего и действующего артистически и в) понимающего окружающую его природную и историческую среду не субстанциально (чего он должен был бы бояться), но самодовлеюще-созерцательно (чем он мог только наслаж даться и чему мог только мастерски подражать). Это определило собою как свободное и независимое отношение к средневековой ортодоксии, ставшей в возрожденческую эпоху вместо грозной картины бытия и жизни только нестрашной и безвредной эстетической данност ью, так и телесно-пластическое использование античности, ставшей в эту эпоху вместо музейного экспоната опорой земного человеческого самоутверждения. Поэтому никак нельзя говорить о полной независимости индивидуалистической эстетики Ренессанса как от сре дневековой ортодоксии, так и от античной скульптурной телесности. Зависимость эта была, и была весьма интенсивной, но специфической.

Точно так же эстетика Ренессанса, исторически существовавшая между средневековой ортодоксией и буржуазным индивидуализмом, не была вполне свободна и от этого последнего. Проповедуя цельного и артистического человека, она действительно резко отличалась от метафизически-абстрактного послевозрожденческого человека и нисколько не чуждалась религии и мифа, каковое отчуждение характерно для более абстрактных эстетических представлений послевозрожденческого времени. Но нечто абстрактное было свойственно и возр ожденческой эстетике, которая мыслила самоутвержденного человека тоже земным образом, тоже научно, тоже либерально-прогрессивно и часто тоже абстрактно-метафизически или иллюзорно-утопически.

Всем этим определяется человек возрожденческой эстетики по его содержанию и существу. Однако ему была свойственна и своя собственная, тоже вполне специфическая духовная структура, которая проявлялась в двух видах, всегда переходивших один в другой и част о даже с трудом различавшихся, а именно в неоплатонизме и гуманизме.

Эстетика Ренессанса есть, прежде всего, неоплатонизм

Эстетика Ренессанса есть, прежде всего, неоплатонизм, но не античный, который был бы для нее слишком нечеловеческим и слишком космологическим, и не средневековый, который был бы для нее слишком надчеловеческим и слишком теологическим. Это был антропоцент рический неоплатонизм, который потому-то и использовал антично-средневековые формы неоплатонизма, что они были переводом абстрактно-всеобщих форм старого идеализма на язык интимного переживания как в области слишком жестких законов природы, так и в облас ти слишком аскетических форм внутренней жизни человека. Неоплатонизм Ренессанса придавал его эстетике возвышенный, оживленный, всегда поэтический и часто даже веселый, художественно-игривый и жизненно-радостный, почти богемный характер. При этом неоплато низм эстетики Ренессанса сохранял свою специфику и в сравнении с

античностью, и в сравнении со средними веками. Он развивался и в недрах средневековой ортодоксии (Фома Аквинский, Данте, Николай Кузанский, Платоновская академия во Флоренции), и в своих вп олне вольнодумных формах (единство и тождество всех религий у Марсилио Фичино или собственное создание человеком самого себя у Пико делла Мирандола), и, наконец, в полном разрыве с церковной ортодоксией (какова была, например, пантеистическая эстетика Дж ордано Бруно). Эту эстетику неоплатонизма можно проследить решительно на всех этапах Ренессанса, начиная от проторенессанса еще в XIII в. и кончая маньеризмом, характерным и для всего Ренессанса, и особенно для его конца в XVI в. Искреннее, восторженное и радостно-праздничное внутреннее самочувствие возрожденческого человека навевалось не чем иным, как неоплатонизмом.

Своим пониманием природы как наполненной божественными силами, всегда живой и оживленной, всегда прекрасной и художественно-творческой возрожденческая эстетика тоже была обязана неоплатонизму. Своими внутренними восторгами, исключавшими скучную аристотел евскую схоластику, возрожденческий человек тоже был обязан неоплатонизму, с позиций которого он только и мог критиковать сухую аристотелевскую и школьную логику. Наконец, само божество трактовалось в эстетике Ренессанса как вечно творящее начало, так что сам бог понимался всегда как "мастер" (opifex) и художник" (artifex), и воспринимался он поэтически-восторженно, вплоть до экстатического наития. Мы видели, что почти все великие художники Высокого Ренессанса всегда были неоплатониками, хотя этот неопла тонизм понимался не в античном и не в средневековом смысле, а вполне специфически.

Эстетика Ренессанса обязательно есть гуманизм

В отличие от теоретического неоплатонизма мы понимаем гуманизм как практическую систему свободомысленных убеждений в области морали, общественности, политики, педагогики и вообще исторического прогресса. В сущности говоря, все возрожденческие неоплатоник и тоже были гуманистами, включая и тех, которые были ближе всего к средневековой ортодоксии. Очень многие гуманисты тоже были и пифагорейцами, и платониками, и неоплатонизмами, и каббалистами, и вообще пантеистами, даже представителями магии, алхимии и а строгии.

Однако с исторической точки зрения ничто не мешает различать для эпохи Ренессанса неоплатонизм и гуманизм. Точнее будет сказать, что оба этих направления мысли могли и бесконечно близко сходиться одно с другим, вплоть до полного тождества, и довольно зна чительно расходиться, вплоть до их полного противопоставления. В глазах историка эстетики это скорее не тождество, но и не противопоставление, а только вполне естественное различие теоретического и практического образа мышления. Все, что говорилось сейча с в трех пунктах, совершенно одинаково подходит и к неоплатонизму, и к гуманизму. В глазах историка, повторяем, это было только вполне естественным разделением умственного труда и практической деятельности, хотя даже и такое разделение случалось далеко н е очень часто, далеко не очень четко и всегда при сохранении общевозрожденческой эстетической направленности. Поэтому лучше говорить не столько о неоплатонизме эстетики Ренессанса и не столько о ее гуманизме, сколько о ее общей гуманистически-неоплатонич еской культурно-исторической направленности.

Однако и всем этим содержательно-структурным наполнением характеристика эстетики Ренессанса отнюдь не исчерпывается. И тут гуманистически-неоплатонический индивидуализм эстетики Ренессанса отнюдь не выявляется в своей полной специфике. Специфика эта внос илась весьма глубоким чувством ограниченности того самого индивидуализма, на котором вырастал и весь Ренессанс, и вся его эстетика.

Ограниченность возрожденческого индивидуализма

В самом деле, индивидуализм эстетики Ренессанса был очень силен, стихиен, красив и социально-исторически обоснован. Тем не менее человеческий субъект, взятый в изоляции от всей окружающей среды, как в природе, так и в обществе и истории, не мог всегда и везде трактоваться в эпоху Ренессанса как последнее и абсолютное основание и для природы, и для общества, и для истории. Весь Ренессанс пронизан чувством недостаточности и неокончательности такого человеческого субъекта. С одной стороны, Ренессанс и его эстетика полны чувства мощи и бесконечных возможностей стихийно самоутвержденного человеческого субъекта. С другой же стороны, изолированный и самообоснованный человеческий субъект - и это весьма

естественно - не мог взять на себя какие-то общемировые и божественные функции. При всем своем напоре, при всей своей стихийной мощи, при всем своем прогрессивном рвении, при всем своем артистизме - и в природе, и в науке, и в искусстве, и в обществе, и во всей истории - такой субъект не мог не ощущать свои нед остатки, свое очень частое бессилие и свою невозможность сравняться со всеми бесконечно мощными стихиями природы и общества.

Две стихии пронизывают собою всю эстетику Ренессанса и все его искусство. Мыслители и художники Ренессанса чувствуют в себе безграничную силу и никогда до того не бывшую возможность для человека проникать в глубины и внутренних переживаний, и художествен ной образности, и всемогущей красоты природы. До художников Высокого Ренессанса никто и никогда не смел быть настолько глубоким философом, чтобы прозревать глубины тончайшего творчества человека, природы и общества. Однако, повторяем, даже самые крупные, самые великие деятели Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то его, и притом весьма частую, беспомощность в преобразовании природы, в художественном творчестве и в религиозных постижениях. И эта удивительная двойственность эстетики Ренессанса является, пожалуй, столь же специфической для нее, как и ее мощный антропоцентризм, как ее всемирно-историческое по своей значимости художественное творчество и как ее небывалое по грандиозности и торжественности поним ание самоутвержденного на земле и стихийно-артистического человека.

В конце концов это даже вполне естественно. Может ли изолированный от всего, и прежде всего от человеческого коллектива, индивидуум быть такой абсолютной основой вечно прогрессирующего исторического процесса? Не следует ли считать естественным для гения понимать всю ограниченность изолированного человеческого субъекта? Рассуждая теоретически, это ведь вполне естественно для всякого реалистически мыслящего и гения и даже негения. Поразительно тут не просто теоретическое соображение, поразительно то, с ка кой силой, с какой откровенностью и с какой беспощадностью возрожденческий всесильный человек сознавал свое бессилие. В тексте нашей книги мы постоянно встречались с этим в анализе творчества почти каждого крупнейшего возрожденческого мыслителя, художник а и эстетика. Там это могло показаться для неподготовленного читателя чем-то странным и маловероятным. Но теперь, пересмотрев все главнейшие эстетические факты Ренессанса, мы едва ли будем считать этот неимоверный дуализм эстетики Ренессанса чем-то неожи данным и маловероятным. Дуализм этот сказывался в эстетике Ренессанса чем дальше, тем больше.

Модифицированный Ренессанс

Когда-то, много лет назад, еще в период искания первых формулировок эстетики Ренессанса, автор настоящей книги сам не верил себе и искал более мощной, и притом монистической, формулы эстетики Ренессанса. Но с тех пор прошло много лет. Автор книги просмот рел и продумал тысячи разных фактов, теорий, произведений и имен, относящихся к Ренессансу. И вот, в результате работы над эстетикой Ренессанса в течение нескольких десятилетий мы должны прийти к окончательному выводу: да, эстетика Ренессанса есть несомн енный индивидуализм, несомненная проповедь сильного и земного человека, но в то же самое время возрожденческий человек и его эстетика безгранично углублены во все слабости и ничтожества человеческого существа и с небывалой гениальностью рисуют нам как вс ю артистическую силу возрожденческого человека, так одновременно и весь его уход от безусловного и безоговорочного признания этой силы. Пришлось ввести для этого даже особый термин, а именно термин "модифицированный Ренессанс". Другими словами, Ренессанс предстает теперь перед нами не в виде какой-то монолитной и непобедимой глыбы, но в виде постоянного и непрерывного искания какого-то более мощного обоснования антропоцентризма, чем это давала античнo-средневековая культура.

Куда деть, например, такое огромное возрожденческое явление, как маньеризм? Вывести его за пределы всего Ренессанса было бы чудовищным предприятием, противоречащим всем элементарным хронологическим данным. Куда деть, например, Фр.Бэкона, которого все уче бники помещают на границе Ренессанса и философии Нового времени? А ведь этот пророк и предтеча индуктивных и эмпирических методов в науке опирался не только на мифы, но и на всякого рода магию и астрологию. Куда деть всю Реформацию с ее проклятиями по ад ресу искусства, куда деть Макиавелли с его проповедью бесчеловечного построения человеческого общества? Куда деть Рабле с его сатанинским смехом в адрес всех жизненных уродств? Куда

деть Шекспира с его критикой всякого индивидуализма вообще? А ведь все э то, несомненно, является либо прямым Ренессансом, либо его непосредственным детищем. Вот и пришлось воспользоваться особым термином "модифицированный Ренессанс", чтобы не выводить все эти создания человеческого гения за пределы Ренессанса и чтобы при изо бражении возрожденческой эстетики хотя бы минимально оставаться в соответствии с хронологическими данными эпохи. Весь этот модифицированный Ренессанс ведь уже заложен в деятельности великих представителей Высокого Ренессанса Италии, где противоречие само утвержденного человеческого духа тоже не выдерживает своей роли до конца и тоже откровенно признается в своей беспомощности.

В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая с подобной силой утверждала бы человеческую личность в ее грандиозности, в ее красоте и в ее величии. В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая бы так радикально, так неопровержимо и величественно взывала к необходимости заменить индивидуальную и изолированную человеческую личность исторически обоснованным коллективом, где основанием исторического прогресса была бы уже не она, взятая в своей изоляции, а коллектив , взятый в своей всечеловеческой грандиозности.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
http://filosoff.org/ Приятного чтения!
http://buckshee.petimer.ru/ Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.
http://petimer.ru/ Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин
http://worksites.ru/ Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.
http://dostoevskiyfyodor.ru/ Приятного чтения!